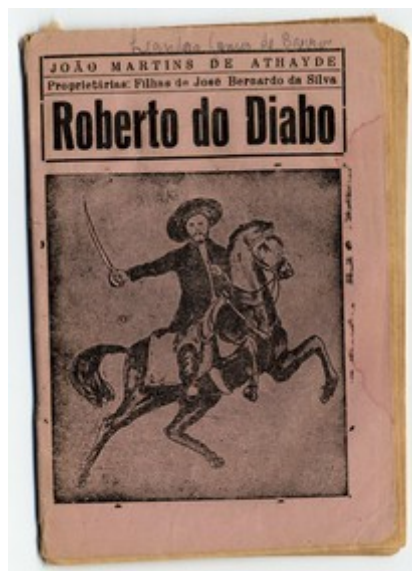


De Robert à Roberto : vie d'une forme et d'une histoire médiévales dans la littérature brésilienne de *cordel*

Raísa França Bastos
Université Paris Nanterre



[Illustration : Couverture du *folheto de cordel* « Roberto do Diabo »]

A la fin du XXe siècle encore, au marché et sur certaines places publiques du Brésil, et plus particulièrement du Nordeste, l'on pouvait aisément se procurer, outre les produits gastronomiques et artisanaux que l'on y trouve habituellement, des livrets fins et colorés, comportant des histoires en vers rimés : les *folhetos de cordel*¹. S'il est vrai qu'aujourd'hui ces livrets courent moins les rues, ils constituent toutefois une forme littéraire toujours vivante et pratiquée, étant imprimés sur des supports et vendus en des lieux de plus en plus divers, prenant corps quelquefois dans la voix du poète qui vend lui-même les histoires qu'il compose, ou bien qui reprend de grands classiques de cette littérature qu'il peut s'aventurer à lire ou à réciter. S'entremêlent ainsi des thématiques quotidiennes, relevant de l'actualité – des commentaires sur la situation politique d'une ville, la critique d'une émission télévisée, le récit d'une visite du Pape... – à des sujets dits traditionnels, dont

¹ Le *cordel* est une forme de littérature dont l'étude a connu depuis trente ans un essor considérable dans le milieu universitaire brésilien. Parmi les ouvrages de référence à ce sujet, l'on compte les travaux d'Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, *La littérature de cordel au Brésil, mémoire des voix, grenier d'histoires*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1997 et de Raymond Cantel, *La littérature populaire brésilienne*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, 1993.

certains sont issus de traditions médiévales européennes présentes dans l'épopée ou encore les romans de chevalerie.

Si la présence de ces références médiévales dans un contexte temporel, spatial et culturel aussi éloigné a pu déclencher notre étonnement, celle-ci dépasse de beaucoup le simple constat d'un héritage thématique, d'une influence « coloniale » s'étant propagée sur un terrain propice. Car cette pratique du livre reste une pratique littéraire à dimension performative et orale, la spécificité du *cordel* se situant avant tout dans son fonctionnement mixte : non seulement un texte écrit, mais un texte oral ou oralisable, caractérisé par un certain nombre de codes, dont le mètre est peut-être le plus significatif. Quel que soit le contenu du *cordel*, sa matière, une identité formelle, que nous détaillerons par la suite, est toujours observable et en fait ainsi son caractère premier. Or celle-ci est proche de certaines pratiques performatives médiévales, que l'on pensait perdues dans le temps, datées. Littérature de *cordel* et Moyen Âge se rejoignent ainsi par le fond et par la forme. Telle est la piste que nous souhaitons explorer dans cet article.

Cette mise en relation s'observe clairement dans le *folheto* Roberto do Diabo, version brésilienne du Robert le Diable européen, roman anonyme à caractère épique et hagiographique du XIII^e siècle racontant la vie monstrueuse de Robert. Conçu suite à une prière désespérée faite au diable par la duchesse de Bourgogne, Robert est surnommé « le Diable » : il mène sa vie de forfaits en blasphèmes et de blasphèmes en crimes, jusqu'au moment où il se rend compte de son erreur. Il se convertit alors et se repent, réalisant une héroïque et lourde pénitence afin d'obtenir le pardon de Dieu. Le manuscrit médiéval le plus ancien connu à ce jour date du XIII^e siècle et a été mis par écrit par un clerc normand². Le texte brésilien sur lequel nous avons travaillé date, quant à lui, de 1977, mais nous n'avons pas de renseignements quant au lieu d'édition ou à l'éditeur, les textes *cordel* pouvant souvent être imprimés de manière artisanale, à la maison. Celui-ci serait une copie d'un original non daté de Leandro Gomes de Barros, poète majeur du *cordel*, ayant vécu de 1865 à 1918. Le *cordel* reste une forme de littérature populaire qui se diffuse selon des circuits n'intégrant pas nécessairement les institutions éditoriales du livre et de sa diffusion, même si cette situation tend aujourd'hui à évoluer. Certaines maisons d'édition consacrées au *cordel* ayant vu le jour à la fin du XX^e siècle sont ainsi bien insérées dans le monde éditorial, comme les éditions Tupynanquim, créées à Fortaleza par Klévisson Viana au milieu des années 1990, ou encore la Editora Luzeiro, fondée à São Paulo dans les années 1980, ayant fait paraître en 2011 une nouvelle version de Roberto do Diabo³. Le parallélisme frappant entre ces deux textes nous permet d'étudier les aspects d'une double perpétuation littéraire : la transmission d'une matière, d'un contenu traditionnel précis

2 Paris, Bibliothèque Nationale de France, manuscrit fr. 25516. Nous avons travaillé à partir de l'édition critique réalisée par Elisabeth Gaucher (2006).

3 Celle-ci se présente dans l'introduction comme une réécriture de l'histoire traditionnelle par un nouvel auteur, M. de Acopiara (*Roberto do Diabo*, São Paulo, Editora Luzeiro, janvier 2011).

d'une part, et, d'autre part, celle d'une pratique de la littérature échappant à certains canons implicites définissant les critères de littéarité d'une œuvre, comme la fonction auteur, le caractère unique et établi du texte, le rôle du lecteur, permettant ainsi d'observer comment, dans une certaine mesure, la littéarité propre à ces œuvres vient contribuer à une réflexion sur ce qu'est la littérature⁴.

Le voyage de Robert le Diable au Brésil

<p>Já era tão conhecido esse monstro traiçoeiro vagava a treda notícia no continente estrangeiro repercutindo o estrondo nas áreas do mundo inteiro⁵</p> <p>(<i>Roberto do Diabo</i>, v. 247-252)</p>	<p>On connaissait déjà bien ce monstre si mensonger la nouvelle se répandait sur le continent étranger répercutant le scandale dans les contrées du monde entier⁶</p>
--	--

Comme le raconte cette strophe de Roberto do Diabo, l'histoire des méfaits de Roberto s'est répandue à travers le monde entier, faisant de lui un personnage célèbre. Mais quels ont été les chemins parcourus Robert le Diable l'ayant conduit à devenir Roberto do Diabo, « Robert du Diable », personnage participant désormais davantage à l'imaginaire collectif en des terres qui lui sont au départ étrangères ?

Suite à huit siècles de traductions multiples, de dépassements de frontières, et alors même qu'elle n'a pas participé au courant littéraire institutionnel de la littérature écrite et savante, Robert le Diable fait partie d'un groupe d'histoires encore vivantes dans le Brésil contemporain, issues des cycles carolingien, arthurien, et merveilleux médiévaux. Si on ne peut déterminer un trajet unique et précis à l'origine de la transmission de ces histoires, certains auteurs nous ont permis d'avoir quelques repères historiques et géographiques sur leurs modalités de diffusion. Câmara Cascudo, dans *Cinco livros do Povo* (1953), s'intéresse tout particulièrement au parcours des histoires traditionnelles, que le Brésil reçoit selon lui depuis plusieurs siècles sous forme imprimée, et qui s'impriment sur place depuis 1840, date à laquelle le Portugal a levé l'interdiction de la tenue d'impressions de livres au Brésil héritée de l'époque coloniale (1500-1822), permettant ainsi la naissance et l'essor de l'imprimerie brésilienne. *Robert le Diable* est pour lui l'un des cinq livres qui se sont profondément ancrés dans la culture du peuple brésilien, aux côtés de *Donzela Teodora*,

4 Pour une étude plus complète de cet objet, voir R. França Bastos, *Tradition orale, tradition littéraire : Robert le Diable de l'Europe médiévale au Brésil contemporain*, Mémoire de master I, sous la direction de Claudine Le Blanc, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 2009.

5 L'édition utilisée se trouve au Fonds Raymond Cantel de l'Université de Poitiers. Il s'agit d'une réédition de Leandro Gomes de Barros, dont le nom figure aux côtés de celui de João Martins de Athayde sans qu'il y ait de précision sur l'auteur véritable du texte, avec l'accent mis sur les « propriétaires » de cette histoire à ce moment là de la réédition : les filles de José Bernardo da Silva. La question de l'auteur de ce texte sera abordée plus tard dans cet article.

6 Toutes les traductions de l'article ont été effectuées par nos soins.

Princesa Magalona, Imperatriz Porcina et *João de Calais*, auxquels il ajoute la *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, tous des textes parvenus au Brésil entre le XVe et XVIIIe siècle.

Cascudo constate une première tension au Brésil entre la littérature officielle autorisée et la circulation de *pliegos sueltos* venus de la Nueva España (Mexique). Le livre est un objet de luxe dans le Brésil des XVIe et XVIIe siècles, qui se diffuse le plus souvent sous forme de copie manuscrite. Les colons de l'époque en possédaient peu dans leurs fermes, pour l'essentiel des livres de sermons, de prières ou d'*exempla*, comme le montrent les inventaires faits à Bahia en 1925 (Cascudo, 1953 : 13). Or on ne trouve dans ces inventaires aucune trace des histoires populaires qui étaient, selon Cascudo, les plus connues et les plus appréciées du peuple. Parallèlement à la littérature officielle autorisée par l'Inquisition, les *pliegos sueltos*, parvenus au Mexique à partir de 1600 traversent l'Amérique et circulent au Brésil, où le castillan était encore une langue parlée par les Portugais qui y vivaient, souvent préférée par les grands poètes portugais de l'époque, tels Gil Vicente et Camões (Marin, 1911 ; *apud* Cascudo, 1953 : 16). C'est dans ces *pliegos sueltos* que l'on retrouve les « livres du peuple ». La longue vie que ces histoires connaissent au Brésil est étonnante, dans un contexte où l'on lit peu parce que peu de gens savent lire, et où beaucoup d'autres histoires traditionnelles ont été oubliées. Il est intéressant de constater que l'essor du *cordel* a lieu dans un pays où le développement de la littérature nationale écrite est tardif : le premier roman brésilien serait *Iracema*, de José de Alencar, publié en 1865. La tradition littéraire écrite brésilienne serait donc née au XIXe siècle, cependant que la tradition littéraire orale et populaire continuait à faire vivre des histoires et des pratiques issues du passé et d'ailleurs.

Ces histoires, bien que véhiculées par les *pliegos sueltos*, se seraient ainsi surtout diffusées oralement. Au XIXe siècle, bien avant l'arrivée de typographies dans le Nordeste, Charlemagne était un personnage central de la *cantoria* – performance chantée de récits en vers - entouré de toute une cour de héros qui lui étaient plus ou moins proches : Roland, Olivier, Robert le Diable, Jean de Calais, etc (Lemaire ; Moreau, 2000 : 8). Avec le développement d'un circuit d'imprimerie propre au *cordel*, naît pour Ria Lemaire une littérature populaire de colportage « imprimée mais pas écrite, par le passage direct de l'oralité à l'imprimerie ». Ce seraient les chemins empruntés par le livre de Robert le Diable dans son parcours de diffusion et de construction perpétuelle à la fois orale et écrite.

Du texte médiéval au texte de *cordel*

Trois aspects de cette transmission textuelle nous semblent intéressants à évoquer ici, et le mieux serait peut-être de commencer par montrer comment l'histoire de Robert le Diable a été adaptée au contexte culturel brésilien, et quelles en ont été les principales variations quant au

contenu et à la forme. Ceci nous permettra d'étudier de plus près les caractéristiques propres à la littérature de *cordel*, et de voir dans quelle mesure celle-ci rappelle certaines pratiques littéraires médiévales.

L'écriture par adaptation

Roberto do Diabo est un *folheto* de 48 pages, ayant pour dimension 11 x 16 cm. Il comprend 1428 vers, soit environ le quart du texte du XIIIe siècle, composé de 4686 vers. Chaque page du texte de *cordel* comporte 5 strophes versifiées, à l'exception de la première et de la dernière page qui n'en comportent que 4, en raison de la place que prend le titre sur la première page et la date sur la dernière. Les strophes sont les traditionnelles *sextilhas*, c'est-à-dire des sizains suivant le schéma rimique ABCBDB, qui est le schéma le plus courant dans la littérature de *cordel*. L'histoire de Roberto est ainsi un *cordel* brésilien on ne peut plus typique sur le plan formel. Ceci nous montre bien tout d'abord qu'une adaptation formelle a eu lieu, puisque le texte médiéval ne revêt pas cette forme et se compose de longues strophes en rimes suivies. Il y a eu d'une part réduction ou développement de certains passages, d'autre part adaptation de l'histoire à l'univers de pensée du poète chanteur et de la communauté nordestine dans laquelle il s'inscrit.

Le texte brésilien décrit en effet la vie du duc de Normandie comme celle d'un homme ordinaire, mettant en relief la vie de famille du duc. Dès le début du texte, le lecteur a accès à sa vie personnelle à travers la question du mariage en des termes très familiers, rappelant aussi bien l'univers des fabliaux médiévaux que celui des représentations populaires encore en cours concernant les avantages et inconvénients du célibat *versus* ceux du mariage :

<p>Na província de Normandia na remota antiguidade viveu o duque Alberto cheio de fraternidade era ele o soberano de toda aquela cidade</p> <p>Ele era um moço solteiro não pensava em casamento não era por egoista nem por ser rico avarento era porque no futuro nunca pensou um momento</p> <p>Disse um vassalo ao duque : sei que é bom ser solteiro o homem que não se casa vai caminhar sem roteiro veja bem que seu ducado mais tarde precisa herdeiro</p>	<p>En la province de Normandie dans la lointaine antiquité vécut le duc Albert empli de fraternité c'était lui le souverain de toute cette cité</p> <p>Ce jeune célibataire ne pensait pas au mariage non pas qu'il fût égoïste ou bien riche et avare mais parce qu'à son avenir il n'avait encore jamais songé</p> <p>Un vassal dit au duc : je connais les joies du célibat mais qui ne se marie pas erre sans direction sache aussi que ton duché aura besoin d'un héritier</p>
--	---

<p>O duque com estas frase mudou logo o pensamento ficou crendo no vassalo naquele mesmo momento e disse que nas mãos dele estava seu casamento</p> <p><i>(Roberto do Diabo, v. 1-24)</i></p>	<p>Le duc, à ces mots, changea vite de pensées il se fia à son vassal de manière instantanée et remit entre ses mains le soin de le marier</p>
---	--

Quelques vers plus loin, nous entrons davantage dans l'intimité des personnages. Ce sont les conversations entre le duc et la duchesse sur les raisons de leur stérilité, et les inquiétudes du duc quant à la santé de sa femme, qui nous sont présentés :

<p>Com seis anos de casados estando eles no jardim disse a duqueza ao marido : um de nós é o ruim se acaso somos perfeitos porque vivemos assim ?</p> <p>O duque disse a ela : não posso contradizer se eu casasse com outra nada havia de acontecer quanto nada uns 5 filhos eu havia de os ter</p> <p>Disse ela ao marido : eu tenho cá para mim que se casasse com outro não me sucedia assim embora que o senhor diga que meu pensamento é ruim</p> <p>Senhora, o que me aflige no momento derradeiro é nos não termos um filho que seja nosso herdeiro eu morro, fica o ducado nas mãos de um estrangeiro</p> <p><i>(Roberto do Diabo, op. cit., v. 61-84)</i></p>	<p>Après six ans de mariage se promenant au jardin la duchesse dit enfin : l'un de nous est le mauvais n'aurions-nous pas un autre sort si nous étions parfaits ?</p> <p>Le duc lui répondit : je ne peux te contredire si j'avais eu une autre femme j'aurais eu moins à souffrir près de cinq enfants déjà me donneraient de la joie</p> <p>Elle dit à son mari : moi je crois, de mon côté, que si j'avais épousé un autre homme le problème était réglé bien que vous, vous disiez que c'est là mauvaise pensée</p> <p>Madame, ce qui m'afflige ces derniers jours qui sont passés est de n'avoir pas d'enfant pour en faire notre héritier je meurs, le duché reste entre les mains d'un étranger</p>
---	--

Tous ces éléments sont absents du texte médiéval, dans lequel très peu de vers sont consacrés à la présentation de cette situation initiale (vers 1 à 16 seulement, dans un texte quatre fois plus long). Celui-ci va plus rapidement au cœur du sujet, qui est la plainte de la duchesse contre Dieu, lui reprochant son incapacité à lui donner un enfant, un long discours qui se conclut par une adresse directe au diable, suivie de la scène de conception du couple, liant un vif désir à l'action

diabolique. Le texte brésilien suit avec moins de rigueur une ligne directrice principale. La prière au diable n'est pas un motif développé dans le texte de *cordel* : dans les vers 103 à 108, la duchesse exprime sa totale soumission à Dieu, seul maître de la fécondité et de la destinée des hommes, puis dit à son mari que si jamais elle en vient un jour à porter un enfant, elle laissera le diable s'en occuper, car elle est trop mauvaise, puisque Dieu l'a faite stérile :

<p>Toda a familiaridade é Deus que a determina eu por não ter concebido não vou queixar-me da sina que tudo isso depende da Providência divina</p> <p>(<i>Roberto do Diabo</i>, v. 103-108)</p>	<p>Toute question de parenté c'est Dieu qui en est l'auteur moi qui n'ai pas conçu d'enfant je ne plaindrai pas mes malheurs car tout cela ne dépend que du choix de mon Seigneur</p>
---	---

<p>Disse a duqueza ao marido conversando a este fim : se eu conceber um filho não quero ele pra mim o diabo que tome conta ja que eu sou tão ruim</p> <p>—Ao diabo ofereço tudo que em mim nascer não importa que conceba ou deixe de conceber um ente assim como eu não presta nem pra morrer</p> <p>(<i>Roberto do Diabo</i>, v. 115-126)</p>	<p>La duchesse dit à son mari discutant à cette fin : si je conçois un enfant que le diable en prenne soin puisque je suis si mauvaise il ne faut pas qu'il soit le mien</p> <p>—Au diable je fais offrande de tout ce qui de moi naîtra que je conçoive un enfant ou que je n'en conçoive pas un être tel que moi de rien jamais ne servira</p>
---	--

Puis elle tombe enceinte comme par mystère, renvoyant à la figure de la Vierge Marie ; il n'y a pas de description de la scène de conception de l'enfant. L'élément perturbateur à l'origine du mal dans le texte médiéval est la révolte contre la volonté divine ; dans le texte brésilien, il n'y a pas de révolte contre Dieu, mais l'expression par la femme d'un mépris d'elle-même. La parole montre dans le texte médiéval toute sa force, on dit ce que l'on veut obtenir et on l'obtient, tandis que dans le texte brésilien, les personnages semblent parler par inadvertance, ce qui engendre des conséquences inattendues. Il y a donc moins de nécessité interne dans le déroulement des événements dans le texte brésilien ; le merveilleux apparaît comme une menace contre la parole irréfléchie, tandis que dans le texte médiéval, la parole de la duchesse est elle-même déjà inscrite dans le merveilleux.

De même, les forfaits et crimes commis par Roberto visent moins directement les gens d'église que ceux de Robert. Chacun des textes montre ainsi un rapport à la religion catholique propre aux pratiques et croyances de leur temps. Le Brésil voit le mal non pas tant dans le sacrilège

mais dans l'acte délinquant en général, d'où le lien établi entre Roberto et la figure du *cangaceiro*, terme qui désigne les justiciers errants dans le désert du Nordeste brésilien depuis le début du XXe siècle – cependant que le phénomène existe depuis la deuxième moitié du XIXe siècle – toujours en armes, terrorisant le peuple, prêts à commettre les crimes les plus atroces pour faire justice, seule force d'opposition contre les grands propriétaires terriens qui font alors la loi dans cette région très pauvre. Le texte brésilien de *Roberto do Diabo* fait plusieurs allusions à la réalité du *cangaço*, phénomène apparaissant dans la seconde moitié du XIXe siècle, donc contemporain de l'écriture de Leandro Gomes de Barros. Roberto do Diabo y est ainsi décrit comme « le bandit *cangaceiro* », errant dans les déserts de Normandie...

<p>Juntaram-se os príncipes todos nacional e estrangeiro mandaram chamar Roberto o bandido cangaceiro deram a ele um bom cavalo gordo, possante e ligeiro</p> <p>(<i>Roberto do Diabo</i>, v. 341-346)</p>	<p>Tous les princes s'assemblèrent nationaux ou étrangers on fit appeler Roberto le bandit cangaceiro on lui donna un bon cheval gras, puissant et rapide</p>
--	---

La Normandie reste une référence abstraite dont le poète nordestin n'a qu'une représentation romanesque ; la première strophe du texte brésilien nous le montre bien, situant l'histoire en des temps si anciens qu'on ne saurait dater exactement (« *remota antiguidade* »), et en une province de Normandie qui devient au dernier vers de la strophe une « *cidade* », c'est à dire une ville⁷. Dans le texte français, en revanche, les références topographiques se veulent précises et réalistes⁸. Nous pourrions donc dire que le texte brésilien préserve une fable qui s'actualise selon des caractéristiques propres à la connaissance du réel mais surtout à l'imaginaire que le peuple partage avec le poète ; l'esprit du texte est privilégié par rapport à la lettre, et ce qui compte, c'est que l'histoire produise le même effet.

D'où la série de nombreux anachronismes culturels que l'on ne peut toutefois pas qualifier de confusions de la part du poète brésilien. Les ennemis des Romains, dédoublés dans le texte du XIIIe siècle entre les Sarrasins et les hommes réunis par le Sénéchal, deviennent dans le texte brésilien les hommes de l'Amiral, dans un possible croisement avec le personnage de l'« Almirante Balão », roi maure ennemi de Charlemagne présent dans le *Fierabras*⁹, comme l'indique Idelette Muzart –

7 Pour mieux « authentifier » cette Normandie mythique, le poète rajoute une dernière strophe : « Viveu Roberto casado / No seio da confiança / Tiveram um filho unico / Que ficou como lembrança / Foi Ricarte da Normandia / Um dos doze pares da França ». On peut douter que cette strophe soit réellement la dernière car Leandro avait pour habitude de « signer » ses œuvres par une ultime strophe en acrostiche, un septain, dont chaque vers avait pour initiale une lettre du nom de l'auteur : LEANDRO.

8 Les ruines d'un château, dit Château de Robert le Diable, sont visibles et visitables près de Rouen. Mais l'historicité du nom reste très incertaine.

9 Les références précises au travail d'édition du manuscrit du XIVe siècle fait par Marc le Person se trouvent en bibliographie de cet article.

Fonseca dos Santos. D'où proviendrait sans doute la description, dans ce texte, de l'adversaire comme un païen et son introduction par la traduction castillane du XVII^e siècle (Cascudo, 1953 : 19). Toutefois, si dans le texte brésilien l'Amiral ne pratique pas la même religion que les Romains, on ne sait jamais quelle religion il pratique ; la guerre menée contre les Romains n'est pas une guerre de religion, seulement une guerre d'ambition personnelle de l'Amiral, qui veut devenir roi à son tour et épouser la princesse ; il s'agit ainsi davantage d'une histoire d'amour que d'un récit épique. L'épisode de l'adoubement montre également la transposition culturelle à l'œuvre dans le récit brésilien : le *cordelista* comprend cela comme une entrée dans la « haute société » (v. 331 à 336). Les armes reçues par Roberto sont l'épée et le *facão*, arme personnelle assez courante dans le *sertão*, pouvant également renvoyer au grand couteau porté à la hanche par les *cangaceiros*. Enfin, d'autres détails tels que la fabrication de cartons d'invitation pour le mariage, ou encore la farine de manioc mangée par Roberto bébé, montrent à quel point le récit a fait l'objet d'une imprégnation de la culture brésilienne. Si le banditisme connaît un grand développement dans le texte de *cordel*, ce sont les batailles entre les Romains et les Sarrasins qui sont privilégiées par le texte médiéval. Au nombre de trois, celles-ci conservent une portée symbolique, tandis que dans le texte brésilien, deux batailles suffisent pour que le roi puisse mettre en place un stratagème et capturer le chevalier blanc. À propos du roi, remarquons que celui-ci est un empereur dans le texte français, et que dans le texte brésilien, il est nommé deux fois empereur, mais roi le reste du temps, ce qui montre bien que l'idée de royauté reste floue dans le contexte brésilien non féodal.

La fin des deux textes diffère également : dans le texte français du XIII^e siècle, Roberto devient un ermite ; dans le texte brésilien, il se marie avec la princesse. Le texte brésilien ne comporte donc pas la dimension hagiographique du texte français, pas plus que de dimension historique. Des cinq motifs relevés par Élisabeth Gaucher dans le texte français (Gaucher, 2006 : 11-49), le texte brésilien ne garderait que les motifs féérique, romanesque et épique, en les transformant et en leur donnant moins d'ampleur et d'indépendance. Il s'agit d'un conte merveilleux qui emprunte une matière traditionnelle afin de divertir son spectateur/lecteur et l'instruire. À cela s'ajoute le chant, qui montre que le texte se déploie sur deux plans, l'un narratif, l'autre lyrique, puisqu'il s'agit pour le poète de chanter tout en narrant, d'où les nombreuses répétitions et la structure plus épisodique du texte.

Nous avons donc affaire ici à deux textes aussi différents que semblables. Il s'agit d'une seule et même histoire ayant fait l'objet de variations s'inscrivant dans des contextes culturels précis. La variabilité propre à l'écriture médiévale (Cerquiglini, 1989 : 57-61), est ainsi également à l'œuvre dans le *cordel*, nous invitant à développer davantage l'approximation entre les deux textes.

Le cordel, une forme littéraire héritée du Moyen Âge ?

Jusqu'à quel point pouvons-nous développer un rapprochement entre ces deux littératures ? Intéressons-nous à présent de plus près aux critères formels propres au *cordel*, afin de voir en quoi ceux-ci font écho aux critères que l'on observe dans certains textes médiévaux.

Le *cordel* comporte des caractéristiques propres au récit chanté (Zumthor, 1972 : 340-390). Celui-ci contient en effet un discours poétique à fonction narrative, dit en suivant les intonations d'une mélodie simple, mais selon un rythme plus régulier, marqué par un schéma rimique précis qui donne plus d'importance au son, élément constitutif d'une forme, que les rimes suivies du long texte français¹⁰. Jouant avec les mots, nous pourrions dire que le texte de *cordel* serait donc un récit plus chanté que le texte français du XIII^e siècle.

Pour définir avec précision la forme propre à la littérature de *cordel*, il est intéressant de la confronter aux autres formes de pratiques littéraires orales existant au Brésil, afin de comprendre le contexte dans lequel se situe notre « genre » spécifique. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos établit une typologie dans laquelle elle s'intéresse aux modalités de communication des formes de littérature orale qu'elle recense au Brésil : la *cantoria*, le *romanceiro* et la littérature de *cordel* (Santos, 1997 : 28). Le terme de *cantoria* sert à désigner l'ensemble de la poésie orale chantée et improvisée selon des contraintes métriques et poétiques très précises, de même que ses synonymes *peleja* et *repente*. La production du « texte » de la *cantoria* coïncide donc avec une performance, qui se présente la plupart du temps comme un duel entre deux *cantadores* s'accompagnant de la viola (une forme de guitare populaire brésilienne) ou de la *rabeca* (le violon populaire brésilien), face à un public qui est actif, puisqu'il peut proposer des contraintes thématiques ou métriques aux *cantadores*, et juger de la qualité de leur performance. Les deux *cantadores* suivent, comme le jongleur médiéval, un protocole marqué par des étapes (présentation, salutations, défi, le récit de connaissances appelé « *ciência* » ou « *cantar teoria* », et jeux verbaux divers), intégrant dans leurs performances des parties de récit de connaissances, issues d'almanachs, de la Bible, ou d'histoires traditionnelles¹¹. Il arrive parfois que quelqu'un dans l'auditoire prenne des notes pendant que la *cantoria* se déroule, ou que le poète lui-même note sa *cantoria* suite à celle-ci : ceci donne naissance à la *peleja de cordel*, fixation écrite d'un texte oral qui va circuler à partir de ce moment là par écrit.

10 Nous ne disposons malheureusement pas de captations de *Roberto do Diabo*, mais d'autres captations de performances chantées de littérature de *cordel* nous permettent d'entendre la façon de faire des poètes de *cordel* et le type de mélodies adoptées par ceux-ci pour mettre en voix un récit ou un jeu. Ainsi, le CD *Repentistas Nordestinos*, L'autre distribution, (2006).

11 Le cycle carolingien fait partie de ces références auxquelles les *cantadores* ont l'habitude d'avoir recours, de même que le *Lunário Perpétuo*, ouvrage répandu dans les campagnes au XIX^e siècle proposant des explications « scientifiques » aux phénomènes de la nature, des conseils pour guérir les maladies ou pour l'agriculture, tel un almanach de l'agriculteur.

La *peleja de cordel* se distingue ainsi du *romance de cordel*, qui est un type de *cordel* long (plus de 32 pages) entretenant un rapport double avec l'oralité. Le *romance de cordel* peut en effet être issu de contes et récits de tradition orale, qui se fixent dans la mémoire collective, sont recréés oralement, puis mis par écrit ; la production écrite peut également être elle-même source première d'une transmission ultérieure qui conservera l'histoire à la fois oralement et par écrit. C'est à cette catégorie qu'appartiendrait Robert le Diable.

Enfin, la quatrième forme de pratique littéraire dans laquelle voix et texte s'entrelacent d'après Idelette Muzart-Fonseca dos Santos est la littérature de *cordel*, production originellement écrite qui se transmet et se conserve à la fois par l'oral et par l'écrit, très proche du *romance de cordel*, ces deux formes étant souvent désignées par le même terme de *folheto de cordel*.

Tandis que la poésie orale abandonne peu à peu toute narrativité, valorisant l'improvisation et les jeux autour de règles précises, le *cordel* simplifie l'aspect formel, qui devient simplement le cadre de contraintes devant servir de moule à l'histoire contée. La *sextilha*, comme nous l'avons évoqué, est la strophe de six vers la plus répandue au sein de la littérature de *cordel*. Chaque vers comporte sept syllabes poétiques, la versification de la langue portugaise distinguant syllabes poétiques et syllabes grammaticales. Le poète considère ainsi tout groupement de voyelles pouvant être prononcées d'une seule impulsion de voix comme une syllabe poétique ; dans le cas du *cordel*, cette règle est encore plus souple, puisque la métrique est déterminée en partie par la cadence, une autre propriété du vers brésilien. La cadence correspond à l'effet sonore qui résulte de la disposition des syllabes toniques dans un vers. La dernière syllabe poétique du vers, qui est la dernière syllabe tonique du vers (celle-ci peut en effet être suivie par une ou plusieurs syllabes grammaticales atones), est toujours fortement accentuée dans les vers ayant jusqu'à sept syllabes (Almeida, 2005 : 1003-1012). Afin d'illustrer ces définitions prenons exemple sur la strophe introductrice de *Roberto do Diabo* :

Na Provincia da Normandia
na remota antiguidade
viveu o duque Alberto
cheio de fraternidade
era ele o soberano
de toda aquela cidade
(*Robert le Diable*, v. 1-6)

Le premier vers comprend sept syllabes poétiques mais neuf syllabes grammaticales :

Na / Pro -/ vin - cia / da / Nor -/ man -/ di – a¹²

12 Nous séparons les syllabes poétiques par des « / » et les syllabes grammaticales par des tirets « - ».

tandis que les vers suivants de cette strophe comprennent tous sept syllabes poétiques et huit syllabes grammaticales, l'accent portant toujours sur l'avant dernière syllabe et non pas sur la dernière :

vi -/ veu / o / du -/ que / Al -/ ber -to

Ceci n'est cependant pas une règle générale. Ainsi, le deuxième vers de la sixième strophe a à la fois sept syllabes poétiques et sept syllabes grammaticales :

fo -/ ram / en -/tão / con -/ sul -/ tar

Le schéma rimique est ici classique : A B C B D B, la rime revenant donc aux vers 2, 4 et 6, et la dernière syllabe des vers 1, 3 et 5 étant indifférente. Ces rimes sont dites « déplacées » dans la terminologie de la versification de la langue portugaise. Les strophes n'entretiennent pas de lien rimique particulier entre elles, chaque strophe possédant ses propres rimes.

Roberto do Diabo nous donne donc ici l'exemple de la forme que suivent la plupart des *folhetos* de *cordel*. Précisons que certains *folhetos* présentent des strophes de sept vers, suivant le schéma A B C B D D B, qui est une variante de la traditionnelle *sextilha*. On voit donc qu'en dépit de leur forme écrite, et de leur origine première parfois écrite, les textes de *cordel* préservent toujours le souci de la musicalité et du rythme, matérialisé par le retour de la rime, qui vise souvent moins à créer un sens référentiel qu'à créer de la musique¹³. La performance et le rapport au public, jointes aux autres éléments que nous avons évoqués, ne rendent sans doute pas abusive la désignation des *cordelistas* comme les jongleurs du Brésil contemporain.

L'altérité littéraire de Roberto et Robert

La notion d'auteur

Le texte médiéval et le texte brésilien proposent une conception semblable de la notion d'auteur. De fait, *Robert le Diable* demeure un texte anonyme, ayant fait l'objet de nombreuses copies, réécritures, et traductions. Au Brésil, le texte étudié a certes été fixé par Leandro Gomes de Barros au début du XXe siècle, mais un flottement autour de l'autorité du texte plane également sur ce *cordel*, comme bien souvent dans les *folhetos*. Lorsque João Martins de Athayde, poète contemporain de Leandro, qui était aussi son grand admirateur, achète les droits de reproduction de son œuvre suite à la mort de celui-ci, il ne fait pas toujours figurer le nom de leur auteur sur ceux-ci, laissant parfois voir son nom seul. Ce sera également le cas lorsque José Bernardo da Silva

¹³ Nous pourrions également interpréter l'irrégularité introduite par les strophes à sept vers comme un moyen d'insister sur l'importance du rythme et du retour de la rime, puisque celle-ci crée une ouverture, une attente accentuée par le nombre impair de vers.

rachètera les droits d'édition à João Martins de Athayde à son tour. Auteur et éditeur sont ainsi souvent confondus, l'un ou l'autre pouvant également avoir la « propriété » du texte, c'est à dire les droits d'auteur. Le changement du texte n'est par ailleurs pas exclu des réimpressions, de même que les pratiques de réécriture. La dernière édition de *Roberto do Diabo* en *cordel* aux Éditions Luzeiro n'est pas une réédition de la version de Leandro Gomes de Barros, comme l'était le texte sur lequel ce travail s'est appuyé, mais une nouvelle version de cette histoire suivant la même forme, produite par un nouvel auteur, Moreira de Acopiara, ce qui nous montre que la conception de la fonction auctoriale que nous décrivons est bien à l'œuvre encore aujourd'hui dans la pratique du *cordel*. La Luzeiro veut en outre renforcer le droit d'auteur dans la littérature de *cordel*, enregistrant des *folhetos* traditionnels sous le nom de directeurs ou typographes qui lui sont propres afin de les percevoir elle-même, ce qui expliquerait également sans doute cette nouvelle version.

La pratique orale de récitation de ces textes et la réutilisation de cette matière dans la *cantoria* montre également que ces textes intègrent le répertoire des poètes de *cordel*, finissant par constituer un répertoire de références culturelles communes et réutilisables à souhait. La composition du *cordel* est ainsi prise dans le jeu des variantes et cela contribue également à en assurer la vitalité. La fonction auteur est donc en de nombreux points très proche de la conception médiévale de l'auteur. La littérature médiévale et la littérature de *cordel* s'inscrivent en effet toutes deux dans un régime de mobilité, que la transmission de l'œuvre se fasse dans un contexte oral ou écrit. Le contexte médiéval de transmission textuelle par manuscrits et le rôle des copistes accentuent, bien entendu, encore davantage cette dimension variable de l'écrit, sa variance, dans laquelle ce n'est pas la multiplication du même qui est valorisée, mais la répétition différentielle d'une copie à l'autre, d'une version à l'autre. Paul Zumthor remarque que ces textes anonymes n'en sont pas moins des textes de poésie, mais le poète est en retrait par rapport à son langage, ce n'est pas un sujet lyrique qui parle, mais un sujet d'énonciation qui est intégré au texte, c'est pourquoi il nous faut distinguer « l'homme comme tel » de « l'homme dans le texte » (Zumthor, 1972 : 89). Le poète s'introduit, en effet, dans le langage, au moyen de procédés transmis par le groupe social, et qui se réfèrent à une situation d'énonciation toujours renouvelable par le « je » récitant. Dans *Robert le Diable*, nous pouvons ainsi lire :

Or voel arriere revenir
Pour ma matere retenir
(*Robert le Diable*, v. 2060-2061)

ou encore :

Qui vous vaurroit conter et dire
Les folies trestout a tire
Que Robers fit et son afaire,
Espoir il aurait trop a faire.

Mais tant vous dy je bien sans faille
Qu'il mena bien ceste bataille
(*Robert le Diable*, v. 1579-1584)

De même, dans le texte brésilien :

foi uma festa tão grande
que não se pode contar
eu não conto neste livro
pra ele não aumentar
(*Roberto do Diabo*, v. 46-49)

Le poète-auteur fait ainsi référence à son rôle d'énonciateur ; mais au-delà de ce rôle mis en relief, ce qu'il dit l'insère d'emblée dans un milieu « en lui restituant un Imaginaire dont les éléments lui sont fournis, déjà bien élaborés, par ce même milieu » (Zumthor, 1972 : 89), selon le principe d'écriture dans la tradition.

L'oralité

Le régime d'altérité propre aux littératures médiévale et de cordel est renforcé par d'autres facteurs, tel le rôle constitutif de l'oralité dans le processus de création et pratique du texte. On peut aisément identifier la figure du jongleur médiéval à celle du cantador proposant ses services de récitant-musicien-chanteur lors des fêtes de famille ou de la communauté, tantôt improvisant lors des joutes poétiques que sont les *pelejas*, tantôt récitant des textes qui lui sont déjà bien connus, comme ceux issus de la matière traditionnelle, dont *Roberto do Diabo* fait partie. Celui-ci contribue à faire de la réception du texte de *cordel* un événement, qui trouve sa réalisation dans le cadre de la performance. On conte, on chante, bien plus souvent que l'on ne lit en silence.

En outre, lorsque l'on observe de plus près les rimes présentes dans le texte de *cordel*, on constate que celles-ci peuvent être comprises comme un témoignage du caractère oral du texte. Dans *Roberto do Diabo*, les mots à la rime de 193 strophes sur 235 correspondent à des formes verbales. Ainsi, 42 strophes seulement ne sont pas rimées par des formes verbales ou dérivées du verbe. À ces données se combine le fait que, parmi les substantifs mis à la rime, des mots se finissant en « -ão » et en « -ade », deux suffixes courants de la langue portugaise correspondant aux suffixes français « -ion » et « -té » (action, proclamation, liberté, gaité, etc.) sont privilégiés dans les choix du poète. On peut donc supposer que le souci principal du poète est de s'appuyer sur des mots plus faciles à rimer car plus courants. On comprendrait alors l'abondance des formes verbales, qui revêtent une grande plasticité, et sont donc plus faciles à employer au cours d'une improvisation. Nous voyons donc que dans le *folheto* de *cordel*, le choix des rimes découle directement de l'oralité du genre littéraire : des rimes simples car la rime doit pouvoir se trouver facilement, et la virtuosité

poétique naît de l'aptitude des poètes à chanter en vers aussi naturellement qu'ils pourraient parler en prose.

De plus, les rimes du *cordel* exercent une forte fonction rythmique : le lecteur ou auditeur habitué à ce genre et à ces pratiques littéraires cherche en effet à deviner par avance, lorsqu'il entend la sonorité de la rime, quels vont être les mots suivants choisis pour rimer ; de la tradition du schéma rimique naît donc une attente chez le public, qui sera tantôt étonné, tantôt réconforté par la trouvaille du poète *cantador*. Nous pouvons citer l'exemple de la strophe suivante :

<p>Disseram os que escaparam : aquele ninguém dar cabo todo pessoal que via esse satanaz de rabo diziam aos outros : fujamos lá vem Roberto do Diabo</p> <p>(<i>Roberto do Diabo</i>, op. cit., v. 241-246)</p>	<p>Tous ceux qui en échappèrent dirent : ceci est intolérable tout le monde qui voyait ce Satan à la queue pointue <i>disaient</i>¹⁴ aux autres : fuyons c'est encore Roberto du Diable</p>
---	--

Dans cette strophe, le surnom de Roberto nous est annoncé pour la première fois dans le texte. L'épithète « do Diabo », c'est à dire « du Diable », est mise en relief à la rime du dernier vers de la strophe. Le public sait que l'histoire s'intitule *Roberto do Diabo*, il a déjà entendu à plusieurs reprises le nom de Roberto ainsi que le récit de ses méfaits, mais n'a pas encore entendu son nom complet. Or dans cette strophe, la sonorité « -abo » annonce qu'elle sera à la rime. La deuxième fois qu'elle apparaît, au quatrième vers, elle est en lien avec la notion de diable, puisque « *rabo* », la queue, est le complément du nom « *satanaz* », qui signifie satan ou diable. L'attente est ainsi clairement créée dans l'auditoire, qui éprouve une grande satisfaction lorsque son hypothèse rimique est confirmée par la dernière rime du vers. Cette occurrence rimique est d'autant plus mise en relief qu'elle est la seule dans tout le texte.

Le rythme marque donc également l'oralité de cette pratique littéraire, à partir d'une pratique de la rime ancrée dans une performance. Nous pourrions en conclure que la rime va jusqu'à privilégier le son au détriment du sens. Il arrive souvent que le poète introduise des mots qui ne font pas sens dans le cadre de l'énoncé, mais qui riment et lui permettent donc de clore une strophe, une idée. Il va même parfois jusqu'à créer des mots nouveaux afin de remédier à ses besoins sonores. Ainsi, nous lisons :

<p>Quando amanheceu o dia todo o povo da cidade</p>	<p>Lorsque le jour se leva tous les gens de la cité</p>
---	---

14 En italique figurent dans la traduction les mots ou expressions qui constituent une erreur à l'égard des normes grammaticales, afin de signaler que ces écarts de langage sont présents sous cette forme dans le texte original, non pas pour mettre en avant leur incohérence, mais afin de montrer la présence et la vitalité, dans le *cordel*, des variantes orales de la langue.

seguiram um após o outro com honra e capacidade dar parabéns ao duque por tanta felicidade (Roberto do Diabo, v. 181-186)	allèrent l'un après l'autre avec honneur et capacité présenter leurs vœux au duc pour le bonheur arrivé
---	--

Le mot à la deuxième occurrence de la rime, « *capacidade* », qui veut dire capacité, ne fait pas sens en portugais dans ce contexte. Le premier mot à la rime est « *cidade* », qui veut dire « ville », celui-ci rime avec « *capacidade* » et « *felicidade* ». La « capacité » est un attribut des personnes qui vont féliciter le roi pour la naissance de son fils, ils y vont « avec honneur et capacité », mais on ne sait pas de quoi ils sont capables... En portugais, l'adjectif « capable » peut s'employer sans complément, ayant alors pour sens « être compétent », mais non pas le substantif « capacité ». Il apparaît alors de manière évidente que ce mot n'est là que pour la rime ; le son, le rythme important donc parfois davantage que le signifié dans le *folheto* de *cordel*. Et ceci n'est bien entendu pas un exemple isolé.

À ce procédé s'ajoute la présence de phrases tautologiques, qui servent la plupart du temps à créer du rythme. Il arrive souvent que deux vers répètent une même idée : ainsi, les vers 860 et 861 décrivent tous deux l'heure à laquelle la révélation de la pénitence de Roberto a été faite à l'ermite :

no silêncio matutino no amanhecer do dia	pendant le silence matinal pendant le lever du jour
---	--

C'est à dire, mot à mot, « dans le silence matinal au moment du lever du jour ». Nous voyons ainsi que le texte est bien de l'oral écrit. Le poète va même parfois jusqu'à faire rimer des mots qui ne riment pas habituellement, mais dont la rime n'est possible qu'en raison d'un usage de prononciation. Ainsi, dans la strophe des vers 300 à 305, le poète fait rimer « *rapaz* », « *mais* » et « *satanaz* » : les mots « *rapaz* » et « *satanaz* » se prononcent en théorie [as] en fin de mot tandis que « *mais* » se prononce [ais]. Mais oralement, la transformation de [as] en [ais] est courante : ici, le poète fonde donc sa rime sur la perception orale des mots, et non sur leur écriture.

Le texte de *cordel*, comme le texte médiéval, dépasse ainsi les limites de l'écrit unique, revêtant une dimension orale forte et ne pouvant se penser autrement qu'au sein des variantes dans lesquelles il se réalise.

Repenser le texte

Ce qui ressort de l'analyse des différences entre la conception contemporaine de la littérature et la conception médiévale retrouvée à travers le *cordel* est avant tout une façon d'envisager l'œuvre

littéraire qui leur est en de nombreux points commune. Nous pourrions aller jusqu'à voir *Robert le Diable* et *Roberto do Diabo* comme deux actualisations d'une seule et même œuvre mouvante. Chaque version est à la fois création et recréation ; aussi éloignées dans le temps et l'espace qu'elles soient, si différentes quant au contexte historique et social qui les a produites, elles demeurent proches en ce qu'elles nous montrent toutes deux des pratiques littéraires semblables.

Références Bibliographiques

ACOPIARA, M. de, [2011]. *Roberto do Diabo*, São Paulo, Editora Luzero.

ALMEIDA, N. M. de, [2005]. *Gramática metódica da língua portuguesa*, São Paulo, Editora Saraiva.

BARROS, L. G. de, *Roberto do Diabo*, [1977]. Juazeiro, *s.n.*, João Martins de Athayde, proprietarias : filhas de José Bernardo da Silva.

BASTOS, R. F., [2009]. *Tradition orale, tradition littéraire : Robert le Diable de l'Europe médiévale au Brésil contemporain*, Mémoire de master I, sous la direction de Claudine Le Blanc, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle.

CANTEL, R., [1993]. *La littérature populaire brésilienne*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines.

CASCUDO, L. da C., [1953]. *Cinco Livros do Povo*, Introdução ao estudo da novelística no Brasil, Belo Horizonte, José Olympio Editora, Coleção « Documentos Brasileiros ».

CERQUIGLINI, B., [1989]. *Éloge de la variante, Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil.

GAUCHER, É. (dir.), [2006]. *Robert le Diable*, Paris, Champion Classiques, coll. « Moyen Âge », édition bilingue.

HOBSBAWN, E.J., [2007] *Les Bandits*. Traduit de l'anglais par J. P. Rospars et N. Guilhot. Nouvelle édition, revue et augmentée par l'auteur. Paris : La Découverte. Disponible à l'adresse <www.editions-zones.fr/spip.php?page=lyberplayer&id_article=79>, consulté le 15 jan 2018.

LE PERSON, M. (dir.), [2003]. *Fierabras. Chanson de geste du XII^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge » 142.

LEMAIRE, R., et MOREAU, A. (dir.), [2000]. *Des conquêtes de Charlemagne au Brésil, Le Moyen Âge européen dans la littérature populaire brésilienne*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines et le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l'Université de Poitiers.

MARIN, Fr. R., [1911]. *El Qijote y Don Qijote in America*, Madrid, Libreria de los sucesores de Hermano.

Repentistas Nordestinos, [2006]. CD. L'autre distribution.

Robert Le Diable, [XIII^e siècle]. Manuscrit BNF fr. 25516, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

SANTOS, I.M.F, [1997]. *La littérature de cordel au Brésil : mémoire des voix, grenier d'histoires*, Paris, l'Harmattan.

ZUMTHOR, P., [1972]. *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.