



Acta Scientiarum. Language and Culture
ISSN: 1983-4675
ISSN: 1983-4683
actalan@uem.br
Universidade Estadual de Maringá
Brasil

Des camélias au mandacaru: A Dama das camélias em cordel

Corsi, Margarida da Silveira; Ferreira, Maria da Conceição Coelho; Fleck, Gilmei Francisco
Des camélias au mandacaru: A Dama das camélias em cordel
Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 42, núm. 2, e53708, 2020
Universidade Estadual de Maringá, Brasil
Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307466046007>
DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v42i2.53708>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.



Des camélias au mandacaru: A Dama das camélias em cordel

From camellias to mandacaru: A Dama das camélias em cordel

Margarida da Silveira Corsi
Universidade Estadual de Maringá, Brasil
margaridacorsi33@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v42i2.53708>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307466046007>

Maria da Conceição Coelho Ferreira
Université Lumière Lyon, Francia

Gilmei Francisco Fleck
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Recepción: 15 Mayo 2020
Aprobación: 01 Junio 2020

RÉSUMÉ:

À partir de la lecture de transpositions du roman *La Dame aux camélias* (1981b), d'Alexandre Dumas fils, à savoir le drame homonyme du même auteur (1981b), le film homonyme de Mauro Bolognini (1981), le film *Camille*, de George Cukor (1936), le roman de cordel *A Dama das camélias em cordel*, d'Evaristo Geraldo (2010) et l'opéra *Violetta* (*La Traviatta*) (1981), de Verdi / Piave / Duprez, ce travail se propose de présenter une analyse comparée dudit roman de cordel, en tenant compte, d'une part, de ses hypotextes – le drame et le film *Camille* – ainsi que du roman de Dumas fils et, d'autre part, des principes de transposition ou de transformation du mode dramatique au narratif. Le cadre théorique de cette analyse se fonde sur la littérature comparée, la théorie de la transtextualité (Genette, 1982), le dialogisme (Bakhtin, 1992, 1997), l'intertextualité (Samoyault, 2008), la généalogie du cordel (Abreu, 2004, 2005, 2006), la théorie du théâtre (Ryngaert, 1995), entre autres. Le travail est divisé en trois parties: i. la présentation du contexte de production de Dumas fils; ii. la description de la transposition de l'histoire dans le roman de cordel; iii. l'analyse comparée de l'héroïne du roman de cordel et celles du roman de Dumas fils, du drame homonyme et du film *Camille*. Cette analyse comparée nous permettra de constater que la transposition de l'œuvre de Dumas fils dans la littérature de cordel – en passant par la lecture du drame et du film *Camille* – porte l'empreinte d'une matérialité spécifique des poètes populaires du Brésil, en particulier ceux du nord-est du pays. Il nous sera donc permis d'affirmer que, dans l'hypertexte de Geraldo, c'est d'abord la représentation de la ‘culture’, de ‘l’art’ et de la ‘littérature’ du Brésil qui s’impose par la transposition de la thématique et par l’utilisation d’une structure compositionnelle typique du roman de cordel, ainsi que d’un ‘vocabulaire’ qui lui est propre.

MOTS CLÉS: littérature de cordel, littérature comparée, transposition, hypertextualité, drame, film.

ABSTRACT:

This work starts from reading the transpositions of the novel *La Dame aux camélias* (1981b), by Dumas fils: homonymous drama (1981b) by Dumas fils; namesake movie by Mauro Bolognini (1981); movie *Camille*, by George Cukor (1936); the cordel novel *A Dama das camélias em cordel*, by Evaristo Geraldo (2010); and the opera *Violetta* (*La Traviatta*) (1981), by Verdi / Piave / Duprez, and presents the comparative analysis of the cordel novel prioritizing its hypotexts - drama and movie *Camille* - and the novel by Dumas fils, considering the definition of transposition or dramatic transformation for the narrative. This comparative analysis is supported by Comparative Literature, Genette's theory of transtextuality (1982), Bakhtin's dialogue (1992, 1997), intertextuality according to Samoyault (2008), the genealogy of cordel according to Abreu (2004, 2005, 2006), from theater according to Ryngaert (1995), among others. The work is divided into three parts: presentation of the production context of Dumas Fils; descriptions of the transposition of Duma's plot to the cordel novel model; comparative analysis of the heroine of the cordel novel, the Dumas Fils novel, the drama and the movie *Camille*. From this comparative analysis, we found that the transposition of the work of Dumas fils to the Literature of Cordel - starting from the reading of the drama and the movie *Camille* - presents a specific materiality of popular poets from Brazil and, in particular from the Northeast from the country. Thus, it

NOTAS DE AUTOR

margaridacorsi33@hotmail.com



is possible to affirm that we have in Geraldo's hypertext the representation of Brazilian culture, art and literature through the transposition of the theme and the use of the compositional structure and vocabulary typical of the cordel novel.

KEYWORDS: literature of cordel, comparative literature, transposition, hypertextuality, drama, movie.

INTRODUCTION

Dans le but d'analyser la transposition du roman d'Alexandre Dumas fils dans la littérature de cordel, il nous a fallu refaire le parcours de la composition de ce roman, en remontant à son hypotexte, qui commence avec l'histoire d'amour entre Dumas fils et Alphonsine Plessis. C'est après cette liaison amoureuse que Dumas fils a écrit son roman *La Dame aux camélias* (1981b). Dès que le public-lecteur reconnaît la valeur du roman, l'auteur même le transpose au théâtre et, après avoir persuadé la critique rigoureuse de Napoléon III, le drame homonyme (1849/50) a enfin pu être représenté au théâtre de Vaudeville, le 02 février 1852. Ce jour-là, le grand musicien italien Giuseppe Verdi se trouve parmi les spectateurs et, reconnaissant sa force dramatique, décide de faire, sur le même argument, un opéra appelé *Violetta – La traviata* (1865/1981) (Piave & Verdi, 2006; Duprez, 1981). C'est la force dramatique du thème qui va aussi conquérir les producteurs de cinéma. Parmi une dizaine de traductions réalisées entre 1909 et 1981, le succès du film *Camille*, de George Cukor (1936), avec Greta Garbo, et du film *La Dame aux camélias*, de Mauro Bolognini (1981), avec Isabelle Huppert dans le rôle de l'héroïne, est sans conteste.

Dans la littérature de cordel, on connaît deux versions très importantes de l'œuvre de Dumas fils. L'une a été écrite et publiée en livret de cordel par João Martins de Athayde (1938) et l'autre, intitulée *A dama das Camélias em cordel*, d'Evaristo Geraldo, a eu sa première édition en 2010, en format livre, et la seconde, en format livret de cordel, en 2018a. On voit donc très bien que la composition de cet ouvrage populaire – le roman de cordel – est étroitement liée à des histoires de réécriture du roman du XIX^e siècle et que “[...] écrire, c'est aussi réécrire”^[1] (Samoyault, 2008, p. 77). En nous appuyant sur la théorie de la transtextualité de G. Genette (1982), nous considérerons l'histoire d'Alphonsine Plessis comme l'hypotexte du roman et celui-ci comme l'hypotexte du drame. Le drame, à son tour, est l'hypertexte du roman et l'hypotexte de l'opéra et du film de Cukor, de même que le film de Bolognini est l'hypertexte du roman, du drame et de l'histoire d'Alphonsine – voir *La Fleur du mal*, de Micheline Boudet (1993).

En ce qui concerne le premier hypotexte (l'histoire d'Alphonsine Plessis), il faut reprendre la préface (considérée comme un paratexte) de l'auteur où il affirme: «La personne qui m'a servi de modèle pour l'héroïne du roman et du drame *La Dame aux camélias* se nommait Alphonsine Plessis, dont elle avait composé le nom plus euphonique et plus relevé de Marie Duplessis» (Dumas, 1981a, p. 497). Pour ce qui est de l'hypertextualité, il faut encore citer la lettre de rupture de l'auteur à sa muse:

Ma chère Marie, – je ne suis ni assez riche pour vous aimer comme je voudrais, ni assez pauvre pour être aimé comme vous le voudriez. Oublions donc, tous deux – vous un nom qui doit vous être à peu près indifférent; moi, un bonheur qui me devient impossible. Il est inutile de vous dire combien je suis triste, puisque vous savez déjà combien je vous aime. Adieu donc. Vous avez trop de cœur pour ne pas comprendre la cause de ma lettre, et trop d'esprit pour ne pas me pardonner. Mille souvenirs. (A. D.) (Maurois, 1957, p. 198).

Le premier énoncé littéraire est un roman romantique en prose du XIX^e siècle, une composition de la littérature reconnue comme classique. Composé de 27 chapitres, le roman est raconté par un narrateur qui écoute, relit et réécrit l'histoire (narrateur-écrivain). 'In ultimas res', ce narrateur donne voix à Armand, à Marguerite, à Prudence, à Julie Duprat et à M. Duval. La narration correspond à un temps supérieur à celui des autres énoncés, s'étendant jusqu'au moment où le narrateur-écrivain décide d'écrire l'histoire de l'héroïne, ce qui se passe après sa mort et le retour d'Armand.



Le drame, premier hypertexte du roman et, à la fois, hypotexte du film de Cukor et hypo-hypotexte du roman de cordel, composé de cinq actes, raconte l'histoire de Marguerite et Armand dès leur première rencontre jusqu'au moment de sa mort, à travers des répliques de personnages et des didascalies.

Le film *Camille*, de George Cukor, hypertexte du drame et hypotexte du roman de cordel, est une adaptation de la pièce de Dumas fils à l'anglais, reprenant l'intrigue de la pièce à travers des images et des répliques de personnages qui, eux, sont représentés par le langage audio-verbo-visuel. Selon Gilbert Sigaux (1981), p. 255),

Le roman et le drame de Dumas fils ont été traduits plusieurs fois en anglais et peu après la publication en France. Le roman, sous le titre: *The Lady with the Camelias*; le drame, sous le simple titre, devenu célèbre aux États-Unis, de *Camille*, qui a été aussi, par voie de conséquence, le titre de films tirés de la pièce. En traversant l'Atlantique, Marguerite était devenue Camille.

Le roman de cordel *A dama das Camélias em cordel*, d'Evaristo Geraldo (2010), hypertexte du roman, du drame et du film de Cukor, s'est basé sur l'argument de Dumas fils et sur la version cinématographique de George Cukor (1936). Sur le plan du processus de production de l'auteur, Evaristo Geraldo affirme: "J'écris sur n'importe quelle thématique. [...] À mon avis, l'histoire doit travailler l'émotion, l'aventure, des exemples de bonne conduite; elle peut aussi avoir des princes, des fées, de beaux royaumes ou la thématique du sertão, tout cela m'enchant[e]"^[2] (Geraldo, 2018b). Le roman de cordel en question, récit en vers qui relève de la littérature populaire, raconte l'histoire de la courtisane repentie, Marguerite Gautier, en 156 strophes, chacune composée de sizains heptasyllabes, en utilisant aussi des rimes suffisantes (appelées 'soantes' chez les poètes populaires du Brésil), en ABCBDB (2e, 4e et 6e vers). Le livre *A Dama das camélias em cordel* est illustré par Veridiana Magalhães, au moyen d'une technique qui simule la technique de la xylogravure. Sa version en format livret, intitulée *A dama das camélias ou Armando e Margarida*, publiée en 2018a, présente, sur sa couverture, une xylogravure de Maércio Siqueira, où on voit l'héroïne tenant un camélia rouge. Selon Marcela Evaristo (2011, p. 120), le cordel "[...] est composé comme un genre intermédiaire entre l'oralité et l'écriture"^[3], ce qui le relie à la culture de l'oralité et à la culture lettrée, à la littérature consacrée, tout en étant composé comme une œuvre intertextuelle et hybride, « [...] au fur et à mesure qu'il restructure ce qu'il a entendu »^[4] (Evaristo, 2011, p. 121) et qu'il reprend des thèmes classiques de la littérature.

À partir de là, nous procéderons à l'analyse comparée du roman de cordel, en tenant toujours compte, d'une part, de ses hypotextes – le drame et le film *Camille* – ainsi que du roman de Dumas fils et, d'autre part, des principes de transposition ou de transformation d'un mode à un autre, cette transposition correspondant à "[...] toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte. Changement de mode, donc ou changement dans le 'mode'" (Genette, 1982, p. 395).

DU ROMAN AU CORDEL: LA TRANSPOSITION

Les transpositions d'une œuvre classique dans la littérature de cordel se font par la 'versification', la 'métrification', la réduction de l'intrigue de l'hypotexte par le rétrécissement du nombre de personnages, des événements, des actions, etc. Elles font appel aussi à l'utilisation d'une structure compositionnelle typique (ou cyclique) et d'un lexique typique, appelé aussi 'mise à jour lexicale', à travers des mots connus du public-lecteur et parfois typiques du Nord-est du Brésil (Abreu, 2004). À ce sujet, il est judicieux de dire aussi qu'« [...] il n'existe pas de transposition innocente – je veux dire : qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte» (Genette, 1982, p. 417).

On peut dire aussi que, dans un sens général, le roman de cordel est un récit en vers qui peut compter 24, 32, 48 ou 64 pages d'un livret. Souvent écrit en sizains d'heptasyllabes (appelés redondilha maior par les poètes brésiliens), avec des rimes sur les vers pairs (2, 4 et 6), il peut être composé aussi en septains ou dizains. Le récit peut représenter des héros en intrigues de luttes, d'aventures, d'amour et de mystère, particulièrement



liées à la tradition du Nord-est du Brésil, mais aussi à la tradition orale ibérique ou à la littérature classique. Selon le poète et chercheur de la littérature de cordel, Marco Haurélio (2018, notre traduction):

Le roman de cordel est un poème narratif, analogue à la balade anglo-saxonne. [...], fils de la chanson de geste et petit-fils de l'épopée. [...] c'est une amplification du roman anonyme, sentimental, traditionnel, mais toujours en vers [...] venu des anciens romans du Portugal et d'Espagne^[5].

Selon la définition de Haurélio et la théorie de Genette (1982), on peut qualifier la transposition du roman de Dumas fils dans le roman de cordel comme une versification de l'histoire de la courtisane Marguerite Gautier/Alphonsine Plessis. Bakhtin présente, lui aussi, une définition de roman dans laquelle on peut retrouver la relation entre le roman de cordel et son origine au sein du roman traditionnel et historique dont parle Haurélio:

Le roman est une forme proprement compositionnelle de l'organisation des masses verbales. C'est par elle que se réalise dans un objet esthétique, la forme architectonique du 'couronnement' littéraire d'un événement historique ou social, une variante de la forme du couronnement épique (Bakhtin, 1997, p. 35).

Ce sont les événements sociaux, historiques et littéraires que le roman de cordel raconte dans ses livrets. Ces événements sont racontés à partir d'une masse verbale qui réunit un vocabulaire et prend forme narrative en vers en lui donnant la forme d'une épopée populaire.

Les couvertures des livrets de cordel sont souvent illustrées par la technique de la xylogravure – reproduction d'une illustration à partir d'une tranche de bois sculptée. L'illustration du livre *A dama das camélias em cordel* (2010), réalisée par Veridiana Magalhães, par exemple, présente l'héroïne sur la couverture et sur 12 autres images qui, en plan d'ensemble, la représentent intégrée à son monde parisien à partir d'une technique qui simule la xylogravure. Le petit livret paru en 2018a, intitulé *A dama das camélias* ou *Armando e Margarida*, illustré par Maércio Siqueira, présente l'héroïne sur la couverture en plan rapproché (plan de taille), assise sur une chaise, tenant un camélia rouge. Ces éléments lient la technique d'illustration de la littérature de cordel aux œuvres d'Alexandre Dumas fils et de George Cukor. L'utilisation d'un plan d'ensemble comme format d'illustration du livret d'Evaristo Geraldo se rapproche du film d'autant plus que l'image de l'héroïne du film se fait forcément à travers les plans d'ensemble. De plus, la structure narrative du cordel suit un parcours cyclique, comme la plus grande partie des récits fictionnels. Dans un roman de cordel, on va donc trouver six parties bien divisées, ce que l'on peut vérifier dans les extraits suivants:

1) la 'situation initiale d'équilibre' s'observe déjà quand le poète présente la courtisane à son monde:

Il y avait autrefois
Dans la ville de 'Paris'
Une célèbre courtisane
Une belle 'entremeteuse'
Qui était très désirée
Mais qui n'était pas 'heureuse'.^[6] (Geraldo, 2010, p. 15)

2) 'l'élément perturbateur' apparaît quand Armand est introduit dans le récit:

Lorsque Armand fait la connaissance
De la courtisane Marguerite,
Il déclare qu'elle sera
La femme de sa vie
Mais la jeune fille ne savait pas
Lui être aussi chérie.^[7] (Geraldo, 2010, p. 18).

3) la confirmation de cet élément perturbateur se fait quand Jorge Duval vient demander à l'héroïne d'abandonner Armand:

Si vous vivez ensemble
Vous n'aurez pas de prospérité
Car cette union est née
Sans aucune chasteté
Sans le soutien de la famille
Sans religiosité.^[8] (Geraldo, 2010, p. 39.).

4) la première ‘tentative de récupérer l’équilibre’ initial a lieu au retour d’Armand:

En apprenant la vérité,
Armand revient et cherche
Marguerite, car il avait
La foi de trouver la guérison
Pour sauver son aimée
De cette triste mésaventure.^[9] (Geraldo, 2010, p. 45).

5) le ‘dénouement’ a lieu avec la mort de Margarida, quand on retrouve le calme dans l’œuvre d’Evaristo Geraldo. D’une manière générale, dans le récit, le calme peut être repris à partir du dénouement de l’action: une punition, un mariage, un nouveau-né, une récompense, etc. Dans le roman de cordel du poète brésilien, ainsi que dans l’œuvre d’Alexandre Dumas fils, c’est le décès de l’héroïne qui permet au personnage de se reconnaître comme digne de l’amour de sa compagne, ouvrant ainsi la possibilité à la critique et au point de vue du poète qui viendront ensuite :

En prononçant ces mots,
Ses yeux se fermaient,
Elle a pris son dernier souffle
Et a lâché la main d’Armand.
En voyant cette scène
Il l’a prise dans ses bras en pleurant!^[10] (Geraldo, 2010, p. 48).

6) la ‘situation finale’ s’introduit avec la critique que fait le poète par le biais de la description de la souffrance d’Armand:

Armand a embrassé son corps
En pleurant et s'est exclamé:
-Mon Dieu, quel triste moment!
Oh, quelle fin douloureuse!
Ma vie, dorénavant,
Ne sera jamais plus heureuse.^[11] (Geraldo, 2010, p. 48).

Et ensuite, par l’inclusion du point de vue du poète:

Armand, avec Marguerite,
N'a pas pu vivre en paix
Parce qu'ils ont violé les règles
Et les fameux concepts moraux,
Mais leur seule vraie faute
C'est qu'ils s'aimaient trop.^[12] (Geraldo, 2010, p. 48).

Ce qui permet de distinguer le poème de cordel de ses hypotextes, ce sont, en fait, des éléments de sa structure typique. Par exemple, la narration commence souvent par l’invocation de l’inspiration aux divinités ou par un résumé de l’histoire, dans les premières strophes, ce que l’on peut voir dans l’extrait suivant:

Je demande aux muses de me donner
Des vers séduisants,
Parce que j'ai l'intention d'attirer



Toute l'attention de mon lecteur,
 Pour raconter une histoire
 De jalousie, de haine et d'amour.
 On dit qu'une passion
 Change n'importe qui,
 Le pervers devient vertueux
 (demande pardon et pardonne)
 Elle rend le méchant
 Quelqu'un de paisible et de gracieux.^[13] (Geraldo, 2010, p. 15).

Le poète peut aussi faire preuve d'un rapprochement avec le lecteur/auditeur, en utilisant la première personne en début de récit: 'Peço às musas que me deem' (Je demande aux muses de me donner), ce qui lui permet de se rattacher à la tradition de raconter des histoires en vers dans les marchés ou dans les fêtes foraines du Nord-est du Brésil. C'est un trait renforcé par la rime en ABCBDB, qui assure la musicalité du poème narratif.

Après avoir préparé le lecteur lors des deux premières strophes, le poète reprend la troisième personne et prend le point de vue omniscient. Dans le roman de cordel d'Evaristo Geraldo, par exemple, le narrateur est en troisième personne dès la troisième strophe, déjà transcrise dans la description de la situation initiale du poème, page 7 de ce travail: "Antigamente existiu"^[14] (Geraldo, 2010, p. 15).

Selon Abreu (2004, p. 217), le narrateur du roman "[...]" peut interrompre le récit pour faire part de son opinion [...]”^[15], ce qui met en valeur le caractère exemplaire du récit. C'est ce que l'on peut voir dans la dernière strophe du roman A dama das camélias em cordel:

Armand, avec Marguerite,
 N'a pas pu vivre en paix
 Car ils ont violé les règles
 Et les fameux concepts moraux,
 Mais leur vraie faute
 C'est qu'ils s'aimaient trop.^[16] (Geraldo, 2010, p. 48).

Sur le plan de l'achèvement et du caractère exemplaire du poème, Geraldo (2018b) affirme:

Dans le cas d'une adaptation, il n'est pas vraiment possible de trop s'éloigner du même dénouement de l'hypotexte, car il faut suivre strictement l'histoire originale. Moi, j'ai décidé de glisser mon opinion à la fin de La Dame aux camélias, mais, d'une manière générale, chaque poète finit son roman un peu à sa manière^[17].

Le poète rajoute encore qu'il est également possible d'utiliser une strophe que l'on appelle clé d'or: "[...]" la strophe d'or peut intervenir à n'importe quel moment du poème : au début, au milieu ou à la fin”^[18]. (Geraldo, 2018b). On voit que, d'habitude, cette strophe sert à couronner le poème et à mettre en valeur ses caractéristiques les plus importantes. Dans le cas de l'achèvement du poème d'Evaristo Geraldo, cette strophe sert aussi à mettre en avant l'opinion du poète au sujet du thème.

AU SUJET DE L'HÉROÏNE: UNE COMPARAISON

Dans le roman de cordel de Geraldo, on trouve les mêmes personnages de la pièce de Dumas fils et du film de George Cukor. La courtisane est décrite comme une femme capable d'aimer et de pratiquer de bonnes actions dès le début du récit, dans une perspective analogue à celle du film de George Cukor (1936).

Cette célèbre prostituée
 S'appelait Marguerite,
 Femme au corps parfait
 Très belle, galante

Dans le grand Paris

Elle était bien connue. [19] (Geraldo, 2010, p. 16).

Cette belle cocotte

Avait une santé aggravée

Par le fait qu'elle menait

Une vie mouvementée

Voilà pourquoi Marguerite

Avait déjà été hospitalisée.

Mais elle ne changeait pas

Sa triste démarche,

Elle ne vivait que de soirées,

À prodiguer caresses et plaisirs

Elle menait ainsi la vie

Qu'elle avait choisie de vivre. [20] (Geraldo, 2010, p. 17).

En comparant l'héroïne du roman de cordel à celle de ses hypotextes, il nous est possible de retrouver les descriptions du roman de Dumas fils:

[narrateur-écrivain] ‘Grande et mince’ jusqu'à l'exagération, elle possédait au ‘suprême degré l'art de faire disparaître cet oubli de la nature’ par le simple arrangement des choses qu'elle revêtait’ (Dumas, 1981b, p. 58).

Loin de nous la pensée de faire de notre héroïne autre chose que ce qu'elle était. Nous dirons donc que tant qu'elle était restée à Bagnères, la promesse faite au duc n'avait pas été difficile à tenir, et qu'elle avait été tenue; mais une fois de retour à Paris, il avait semblé à cette ‘fille habituée à la vie dissipée’, aux ‘bals’, aux ‘orgies’ même, [...] (Dumas, 1981b, p. 61).

[M. Duval] Vous êtes ‘jeune’, vous êtes ‘belle’, la vie vous consolera; vous êtes ‘noble’, et le souvenir d'une ‘bonne action’ rachètera pour vous bien des choses passées (Dumas, 1981, p. 233).

[Julie Duprat] Vous [Armand] ne pouvez-vous figurer au milieu de quelle misère dorée la ‘pauvre fille’ se meurt. [...]. Marguerite a encore la conscience de ce qui se passe autour d'elle, et elle souffre du corps, de l'esprit et du cœur. [...]. Elle m'a fait promettre de vous écrire quand elle ne pourrait plus, et j'écris devant elle (Dumas, 1981b, p. 246).

[Marguerite] J'ai la ‘mauvaise habitude’ de vouloir embarrasser les gens que je vois pour la première fois. [...] Mon médecin dit que c'est parce que je suis nerveuse et toujours ‘souffrante’ (Dumas, 1981b, p. 106).

Si je me soignais, je mourrais. Ce qui me soutient, c'est la vie fiévreuse que je mène (Dumas, 1848/1981b, p. 115).

[Armand] Il y avait dans cette femme quelque chose comme de la ‘candeur’ (Dumas, 1981b, p. 109). Il y avait encore chez Marguerite de la ‘fierté’ et ‘l'indépendance’ (Dumas, 1981b, p. 110).

Si l'on reprend quelques mots utilisés pour décrire l'héroïne, à l'exemple de ‘grande et mince; habituée à la vie dissipée; orgies; jeune; belle; pauvre fille; mauvaise habitude; souffrante; vie fiévreuse; candeur; fierté; indépendance’, etc., on peut confirmer que le roman fait de la courtisane un portrait d'une forte ambiguïté. Selon Hans-Jörg Neuschäfer (1981, p. 20), par exemple, l'héroïne du roman est “[...] comme un être à la fois innocent et vicieux”. Dans la pièce, où l'héroïne est caractérisée par les répliques des personnages et les didascalies, l'antagonisme sera atténué par les modifications des paroles des personnages, particulièrement celles de Marguerite. D'après Jean-Pierre Ryngaert (1995, p. 114), les textes de théâtre sont composés d'un énonciateur et un destinataire. Dans la pièce, par exemple, certaines répliques esquissent la composition du profil de l'héroïne:

Varville – Naturellement ! Et, comme Marguerite ne rassemblait pas à Mlle de Mauriac autant au moral qu'au physique, le duc promit tout ce qu'elle voudrait, si elle consentait à changer d'existence, ce à quoi s'engagea Marguerite, qui, naturellement encore, de retour à Paris, se garda bien de tenir sa parole; et le duc, comme elle ne lui rendait que la moitié de son bonheur, a retranché la moitié du revenu; si bien qu'aujourd'hui elle a cinquante mille francs de dettes (Ryngaert, 1995, p. 268).

Marguerite – Armand ? Il a le droit de m'aimer, mais non de m'épouser ; [...]. Il y a des choses qu'une femme n'efface pas de sa vie, [...]: je l'aime trop pour lui demander un pareil sacrifice! (Ryngaert, 1995, p. 343).

On voit, dans les extraits cités, deux points de vue au sujet de Marguerite. La société est représentée par la voix de Varville, qui la juge comme une femme trompeuse et chercheuse d'or. D'autre part, Marguerite reconnaît, pourtant, sa position sociale. Dans le film de Cukor, les personnages sont les mêmes trouvés dans la pièce de Dumas fils. Selon François Jost (1989), les catégories narratives qui doivent être analysées dans la

fiction cinématographique – fable, temps, espace, personnage, point de vue et narration – sont les mêmes de la fiction littéraire. L'héroïne est représentée par Greta Garbo au cinéma, dont les traits sont renforcés par sa façon de parler et de se déplacer, ce qui joue un rôle important dans la composition de son profil, une fois que cette actrice a une manière remarquable de travailler ses rôles dans le cinéma du début du XXe siècle. Sa voix forte et grave et sa tenue élégante donnaient à l'héroïne une force et une élégance qui la distinguaient des autres personnages du film.

Une autre différence importante que l'on peut remarquer dans le film, c'est le statut social de Varville qui, étant l'objet de désir de toutes les courtisanes, va être repris dans le roman de cordel. Malgré ces différences, les répliques des personnages sont décisives aussi pour caractériser l'héroïne. On voit, par exemple, les répliques de Marguerite:

[Marguerite] Je ne crois à rien, amuse-toi si tu veux, mais tu peux trouver un autre homme au lieu d'un avocat sans rien (S2, 20:35, Cukor, 1936).

Je n'ai peur que de l'ennui (S2, 23:20, Cukor, 1936).

Je ne suis pas une fille d'un colonel et je n'ai pas été élevée dans un couvent (S3, 26:26:00, Cukor, 1936).

On ne peut pas croire que la joie existe. [...]. Vous ne m'aimerez jamais pendant trente ans. Personne ne m'aimera! (S4, 46:36, Cukor, 1936).

On a, dans le film, l'image d'une grande actrice, exemple de beauté et d'élégance qui va être reproduite dans le roman de cordel. C'est en principe à cause de son rapport avec le film que le roman de cordel caractérise Marguerite comme une femme capable de se régénérer en fonction de l'amour. C'est encore en raison de son analogie avec le film Camille et le drame d'Alexandre Dumas fils que les actions et les paroles de l'héroïne s'opposent à une vision sociale à son sujet. On présente, en bas, par exemple, le moment où Jorge Duval la dépeint comme dangereuse et perfide:

Il a dit: – On m'avais déjà dit
 Que tu étais très dangereuse,
 Car tu sais bien argumenter
 Et tu es bien astucieuse.
 Mais sois plus prudente,
 Car je n'ai pas aimé cette causerie.^[21] (Geraldo, 2010, p. 32)
 Jorge Duval dit : – Mais, avant,
 Tu agissais toujours comme ça ;
 Puisque tu acceptais des hommes
 Des vêtements en pur satin.
 Si quelqu'un t'offrait un collier
 Ça devait être en carmin.^[22] (Geraldo, 2010, p. 33).

On voit, dans l'extrait ci-dessus, des mots qui qualifient Margarida de dangereuse et d'astucieuse et on a aussi l'expression bien brésilienne au dernier vers de la première strophe: «pois não gostei dessa prosa» (Geraldo, 2010, p.32) ^[23]. Cette composition de l'image sociale de l'héroïne va se transformer quand on voit que M. Duval regrette ce qu'il a fait:

Alors, Monsieur Duval
 Avec un poids sur la conscience
 Écrit à son fils et dit:
 – Reviens Armand, c'est urgent,
 Puisque la jeune Marguerite
 Est en tout inocente.^[24] (Geraldo, 2010, p. 45).

C'est encore dans la façon simple de parler du poète que l'on trouve l'identité de l'œuvre. Il faut même se rappeler que le roman de cordel est adapté d'une version cinématographique de l'œuvre et que celle-ci est une traduction de la pièce qui provient du roman de Dumas fils. Tout cela renforce l'hypothèse que l'héroïne

du roman de cordel peut être considérée comme une fusion de ces trois autres versions de la courtisane. Par ailleurs, les vers du poète du Ceará, qui portent l'empreinte d'un langage simple et caractéristique de sa région, lui donnent des allures plus douces et plus souples, en accord avec le profil des héroïnes des romans de cordel: “[...] belles, honnêtes, généreuses et fidèles [...]”^[25] (Abreu, 2004, p. 207).

QUELQUES MOTS POUR FINIR...

La composition du roman d'Evaristo Geraldo est une ‘versification’ indirecte de l’œuvre de Dumas fils qui met en œuvre la transformation du discours en prose en discours en vers, en utilisant des sizains de sept syllabes poétiques, des rimes suffisantes en ABCBDB (sur les vers 2, 4 et 6). La musicalité de sa poésie narrative permet à son œuvre d’être récitée à haute voix, comme si on la chantait dans un marché ou dans une fête foraine du Nord-est. On a aussi un vocabulaire spécifique de la littérature de cordel et de la région Nord-est du Brésil. A l'aide de ces éléments et par la transposition de la thématique d'un roman français et des adaptations faites à partir de l'œuvre d'Alexandre Dumas fils, on a la représentation de la culture, de l'art et de la littérature du Brésil par l'utilisation d'une structure compositionnelle typique de la littérature de cordel et d'un vocabulaire qui lui est propre.

RÉFÉRENCES

- Abreu, M. (2004). ‘Então se forma a história bonita’ – relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. *Horizontes Antropológicos*, 10(22), 199-218. Recuperado de: https://www.academia.edu/33823458/_Ent%C3%A3o_se_forma_a_hist%C3%B3ria_bonita_rel%C3%A7%C3%A7%C3%B5es_entre_folhetos_de_cordel_e_literatura_erudita.pdf
- Abreu, M. (2005). *Antologia de folhetos de cordel: amor, história e luta* (M. Abreu, Org. Apres.). São Paulo, SP: Moderna.
- Abreu, M. (2006). *Cultura letrada. Literatura e cultura*. São Paulo, SP: Unesp.
- Bakhtin, M. (1992). *Estética da criação verbal* (3a. ed., E.Galvão, trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. (1997). Esthétique et théorie du roman (D. Olivier, Trad.). Paris: Gallimard.
- Bolognini, M. (1981). *A dama das camélias* [1 DVD, 110 min., son., color]. Itália/França: Gaumont; Opera Film; Opera Film; Telemunchen; FR3; Les films du Losange.
- Boudet, M. (1993). *La fleur du mal: la véritable histoire de La Dame aux Camélias*. Paris, FR: Albin Michel.
- Cukor, G. (1936). *Camille* [1 DVD, 109 min., son., P&B]. Beverly Hills, CA: MGM.
- Dumas, A., fils. (1981a) A propos de la Dame aux Camélias. In A. Dumas Fils. *La dame aux Camélias: roman, théâtre, livret* (p. 497-535). Paris, FR: Flammarion.
- Dumas, A., fils. (1981b). *La dame aux Camélias: roman, théâtre, livret*. Paris, FR: Flammarion.
- Duprez, E. (1981). Violetta (La traviata). In A. fils. Dumas. *La dame aux Camélias: roman, théâtre, livret* (p.411-476). Paris, FR: Flammarion.
- Evaristo, M. C. (2011). O cordel em sala de aula. In H. N. Brandão (Coord.), *Gêneros do discurso na escola: mito, conto, cordel, discurso político, divulgação científica* (5a ed., p. 119-142). São Paulo, SP: Cortez.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. França, FR: Seuil.
- Geraldo, E. (2010). *A Dama das Camélias em cordel* (V. Magalhães, Ilustr.). São Paulo, SP: Nova Alexandria.
- Geraldo, E. (2018a). *A dama das camélias ou Armando e Margarida* (M. Siqueira, Capa). Alto Santo, CE: Edições Monolitos.
- Geraldo, E. (2018b). *O romance de cordel* [Entrevista concedida a Margarida da Silveira Corsi]. Bienal de São Paulo.
- Haurélio, M. (2018). *O romance de cordel* [Entrevista concedida a Margarida da Silveira Corsi]. Bienal de São Paulo.
- Jost, F. (1989). *L'œil-caméra: entre film et roman* (2a. ed.). Lyon, FR: Presses Universitaires.



- Maurois, A. (1957). *Les trois Dumas*. Paris, FR: Hachette.
- Neuschäfer, H.-J. (1981). De la dame aux Camélias à La Traviatta: l'évolution d'une image bourgeoise de la femme. Introduction. In A. fils. Dumas. *La Dame aux Camélias. roman, théâtre, livret* (p. 19-42). Paris, FR: Flammarion.
- Piave, F. M., & Verdi, G. (2006). *La traviata*. São Paulo, SP: Moderna.
- Ryngaert, J.-P. (1995). *Introdução à análise do teatro* (P. Neves, Trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Samoyault, T. (2008). *A intertextualidade: memória da literatura* (S. Nitrini, Trad.). São Paulo, SP: Hucitec.
- Sigaux, G. (1981). Préface de la Traviatta. In A. Dumas Fils. *La dame aux Camélias: roman, théâtre, livret* (p. 413-414). Paris, FR: Flammarion.

NOTES

[1] “[...] escrever é pois re-escrever”.

[2] “Eu escrevo sobre qualquer temática. [...] Para mim, a história tem que ter emoção, aventura, mistério, exemplos de heroísmo, boa conduta; príncipes, fadas, reinos, ou a temática do sertão, tudo isso me encanta”.

[3] “[...] constitui-se em gênero intermediário entre a oralidade e a escrita [...]”.

[4] “[...] na medida em que reelabora o que já ouviu [...]”.

[5] O romance é um poema narrativo, similar à balada anglo-saxônica. [...], filho da canção de gesta e neto da epopeia. [...] é uma ampliação do romance anônimo, sentimental, tradicional, mas sempre em versos [...] dos velhos romances de Portugal e Espanha.

[6] Antigamente existiu/Na cidade de ‘Paris’/uma cortesã famosa,/Uma linda ‘meretriz’, /Que era muito desejada,/Porém não era ‘feliz’. (nous soulignons).

[7] Depois que Armando conhece/A cortesã ‘Margarida’,Faz jura que ela seria/A mulher de sua ‘vida’./Mas a jovem não sabia/Ser assim tão ‘preferida’. (nous soulignons).

[8] Se vocês viverem juntos, /Não terão ‘prosperidade’, /Pois essa união nasceu /Sem base na ‘castidade’, /Sem apoio na família,/ Sem ‘religiosidade’. (nous soulignons).

[9] Ao saber toda a verdade,/Retorna Armando e ‘procura’/ Margarida, porque tinha/Fé em encontrar a ‘cura’/ Para salvar sua amada/Dessa triste ‘desventura’. (nous soulignons).

[10] Ao falar essas palavras,/Seus olhos foram ‘fechando’,/Deu seu último suspiro /E soltou a mão de ‘Armando’./Quando ele vê essa cena/Então lhe abraçou ‘chorando’! (nous soulignons).

[11] Armando abraçado ao corpo/ Chorando ele exclama ‘assim’:/- Meu Deus, que momento triste!/Oh, que doloroso ‘fim’! /A vida daqui pra frente/Não tem mais graça pra ‘mim’. (nous soulignons).

[12] Armando com Margarida/Não pôde viver em ‘paz’ / Porque foram contra as regras/ E os tais conceitos ‘morais’./Mas o único erro deles/Foi só se amarem ‘demais’. (nous soulignons).

[13] Peço às musas que me deem/ Um versejar sedutor,/ Porque pretendo atrair /Toda atenção do leitor,/ Para narrar uma história/ De ciúme, ódio e amor. //Dizem que uma paixão/Transforma qualquer ‘pessoa’,/Faz o perverso mudar/(pede perdão e ‘perdoa’)/ Modifica quem é ruim/Em gente pacata e ‘boa’. (nous soulignons).

[14] “Il y avait autrefois”.

[15] “[...] pode interromper o relato para externar suas opiniões [...]”.

[16] Armando com Margarida /Não pôde viver em ‘paz’/Porque foram contra as regras/E os tais conceitos ‘morais’./Mas o único erro deles/Foi só se amarem ‘demais’. (nous soulignons).

[17] “No caso do reconto, você não foge muito porque você tem que seguir a risca a história original. No caso de A Dama das camélias, eu emito a minha opinião a respeito da história, mas cada um tem uma maneira diferente de fazer o fechamento”.

[18] “A estrofe de ouro pode vir em qualquer momento do texto, tanto no início, no meio ou no fim...”.



[19] Essa meretriz famosa/Se chamava ‘Margarida’./Mulher do corpo perfeito,/Muito bela, ‘extrovertida’/Em toda a grande Paris/
Ela era bem ‘conhecida’. (nous soulignons).

[20] Essa bela meretriz/Tinha a saúde ‘agravada’./Pelo fato de levar /uma vida ‘conturbada’/E por isso Margarida/Já tinha sido
‘internada’./// Porém ela não mudava/O seu triste ‘proceder’,/Só vivia de noitadas,/Dando carinho e ‘prazer’/E assim levava a vida/
Que escolheu pra ‘viver’. (nous soulignons).

[21] Disse ele: - Já tinham dit/ Que eras muito ‘perigosa’./Pois sabes argumentar /E és bastante ‘ardilosa’./Porém toma mais
cuidado,/Pois não gostei dessa ‘prosa’.(nous soulignons).

[22] Jorge Duval diz: – Mas antes/ Você sempre agiu ‘assim’;/ Pois recebia dos homens/Roupas de puro ‘cetim’./Se alguém lhe
desse um colar/ Tinha que ser de ‘rubim’.(nous soulignons)

[23] “Car je n’ai pas aimé cette causerie”.

[24] Então o senhor Durval/Com peso na ‘consciência’/Escreve ao filho dizendo: /– Volte, Armando, com ‘urgência’./Pois a jovem
Margarida/Em tudo tem ‘inocência’.(nous soulignons).

[25] “[...] belas, honestas, generosas e fiéis”.

