



HAL
open science

Intertextualité et transferts (Brésil, États-Unis, Europe) : réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)

Michel Riaudel

► **To cite this version:**

Michel Riaudel. Intertextualité et transferts (Brésil, États-Unis, Europe) : réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983). Littératures. Université Paris 10, 2007. Français. NNT: . tel-01780815

HAL Id: tel-01780815

<https://hal.science/tel-01780815>

Submitted on 27 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS X – NANTERRE

ÉCOLE DOCTORALE LETTRES LANGUES SPECTACLES

THESE

pour obtenir le grade de DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE PARIS X - NANTERRE

DISCIPLINE : LITTERATURES COMPAREES

PRESENTEE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT

par

Michel Riaudel

Le 1^{er} décembre 2007

*Intertextualité et transferts
(Brésil, États-Unis, Europe) :
réécritures de la modernité poétique
dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar
(Rio de Janeiro, 1952-1983)*

Sous la direction de Madame Colette Astier,

Professeur émérite de l'Université Paris X-Nanterre

JURY

Madame Colette Astier, Professeur émérite de l'Université Paris X-Nanterre

Monsieur Camille Dumoulié, Professeur de l'Université Paris X-Nanterre

Madame Rita Olivieri-Godet, Professeur de l'Université Rennes II

Madame Jacqueline Penjon, Professeur de l'Université Paris III – Sorbonne
Nouvelle

Monsieur Patrick Quillier, Professeur de l'Université de Nice-Sophia Antipolis

Remerciements

La vocation d'une thèse n'est pas de rester sans auteur, quoi qu'en prétende sa matière. Nous nous effacerions pourtant bien volontiers derrière une liste longue de soutiens et d'interlocuteurs si ce n'était injustement risquer de leur imputer les éventuels errements de la suite. Qu'ils soient au moins tous remerciés, cités ou non, pour leur contribution diverse, utile, nécessaire, pour leur patience et assistance : de l'Université, Mesdames Colette Astier, Jacqueline Penjon, Rita Olivieri-Godet, Viviana Bosi, Andrea Hossner, Walnice Nogueira Galvão, Maria Lucia de Barros Camargo, Ariane Witkowski, Flora Süssekind, Maryvonne Boudoy, Ilda Mendes dos Santos, Marie-Noëlle Ciccía, MM. Camille Dumoulié, Jean-Claude Laborie, Jean-Yves Masson, Patrick Quillier, Saulo Neiva, Pierre Rivas, Silviano Santiago ; la famille d'Ana Cristina Cesar et ceux qui l'ont connue, en particulier Waldo et Maria Luiza Cesar, Armando Freitas Filho, João Moura, Vilma Arêas, Clara et Francisco Alvim, Heloísa Jahn, Roberto Schwarz, Heloísa Buarque de Hollanda, Ana Candida Perez, Caio Fernando Abreu, Angela Melim, Luis Olavo Fontes ; Elizabeth Pessoa et Manoela Purcell Daudt d'Oliveira de l'Instituto Moreira Salles de Rio de Janeiro ; Pauline Alphen, Noemi Araújo, Lina Iglesias, Anne Lima, Eliane Robert Moraes, Maria Sylvia Nunes, Dina Oliveira, Márcia Pereira, Michel Chandeigne, Rubens Machado, Benedito Nunes, Fernando Paixão, Mário Pereira... et bien d'autres encore. Sans oublier la généreuse coopération de Laurence Guignard. Les jeux de la petite Jeanne. Les harmoniques de Fernanda Peixoto, présence.

À Joaquina e seu avô, pela Fé, nosso futuro, passado, presente reunidos.

Introduction

« Le commentaire d'un seul texte n'est pas une activité contingente, placée sous l'alibi rassurant du "concret" : le texte unique vaut pour tous les textes de la littérature, non en ce qu'il les représente (les abstrait et les égalise), mais en ce que la littérature elle-même n'est jamais qu'un seul texte : le texte n'est pas un accès (inductif) à un Modèle, mais entrée d'un réseau à mille entrées ; suivre cette entrée, c'est viser au loin, non une structure légale de normes et d'écarts, une Loi narrative ou poétique, mais une perspective (de bribes, de voix venues d'autres textes, d'autres codes), dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté, mystérieusement ouvert : chaque texte (unique) est la théorie même (et non le simple exemple) de cette fuite, de cette différence qui revient indéfiniment sans se conformer¹. »

Si la littérature comparée avait ajouté à sa fonction critique une expression poétique, l'œuvre d'Ana Cristina Cesar aurait pu en être une de ses traductions.

Littérature comparante

Non pas seulement au sens diffus et spontané qu'Antonio Candido donne à la pratique de la discipline, quand il s'agit de littérature brésilienne : « Il y a plus de quarante ans j'ai dit qu'"étudier la littérature brésilienne, c'est étudier la littérature comparée", parce que notre production a toujours été si liée aux exemples étrangers qu'insensiblement les critiques effectuaient leurs analyses ou élaboraient leurs jugements en faisant d'eux des critères

¹ Roland Barthes, *S/Z*, in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome 2 (1966-1973), Paris : éd. du Seuil, 1994, p. 562-563 (1^{ère} éd. : 1970).

d'évaluation². » Ce comparatisme-là se réalise de façon « non intentionnelle, élémentaire³ », sous l'effet de deux facteurs. L'un tient au fait que le processus de l'indépendance s'est accompagné d'une ambivalente fascination pour les modèles venant des « grandes » métropoles, celles où se décident le prix du sucre et les *valeurs* de la littérature mondiale, celles d'où s'attendait la reconnaissance. Le second résiderait dans « le croisement intense des cultures⁴ » par lequel le Brésil se distinguerait des autres nations. Sans discuter maintenant de l'ultime assertion, dont l'évidence peut-être trop hâtivement admise mériterait quelque réflexion, accordons-nous à penser qu'Ana Cristina Cesar, pour être Brésilienne, était vouée comme ses compatriotes au comparatisme littéraire, entendu comme un jeu d'influences et de médiations.

Mais, par-delà cette vocation involontaire, son œuvre poétique se caractérise surtout par le choix délibéré d'une écriture intertextuelle. Rares sont ses poèmes qui ne s'adosent pas, à un moment ou à un autre, par le biais du clin d'œil ou de la citation, du détournement ou de la traduction, aux œuvres qui les ont précédés. Certes « tout texte est un *intertexte*⁵ », nous rappelle Roland Barthes, mais une chose est de concevoir cette intertextualité par principe, abstraitement, voire dans une perspective de désindividualisation de la

² « Há mais de quarenta anos eu disse que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”, porque a nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade. », Antonio Candido, « Literatura comparada », in Antonio Candido, *Recortes*, São Paulo : Companhia das Letras, 1993, p. 211. Le texte, d'abord publié dans les Annales du premier Congrès de l'Association brésilienne de littérature comparée, a paru pour la première fois en 1988.

³ *Ibid.*, p. 212.

⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁵ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome 2, *op. cit.*, p. 1683 (1^{ère} éd. : *Encyclopædia universalis*, 1973).

littérature ou de questionnement du sujet⁶, de mise en lumière de son hétérogénéité, autre chose est de la vérifier concrètement dans une œuvre, d'en pouvoir relever précisément les manifestations. Dans le cas de la poésie d'Ana Cristina Cesar (sans doute non moins que dans celle d'un Lautréamont, par exemple, mais différemment, singulièrement), nous ne sommes pas uniquement — autant qu'on pourrait le croire — devant un « champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets⁷ », mais bel et bien face à des braconnages concertés.

L'intérêt de la poète pour les littératures étrangères, son goût pour les langues, ses séjours en Angleterre et ses voyages en Europe continentale la destinaient sans doute à ces échanges poétiques. Mais le caractère systématique de ces greffes n'est pas seulement remarquable en termes quantitatifs, par le nombre d'occurrences décelables, il l'est en termes qualitatifs. La faculté par laquelle Ana Cristina Cesar a réussi ce marcottage, intégrant à son texte les corps étrangers en évitant les phénomènes de rejet, son talent à faire résonner et jouer entre elles les différentes énonciations sans affecter l'impression de spontanéité et d'immédiateté de son style, sans donner l'impression d'acrobaties cérébrales et textuelles, parvenant au contraire à en préserver l'homogénéité, sa quête de la superposition la plus parfaite et la plus riche possible, sans se contenter d'un face-à-face mais cherchant, le cas échéant, l'emboîtement double ou les enchevêtrements multiples, méritent d'autant plus notre attention qu'elle-même n'a cessé de méditer sur ces potentialités de

⁶ Rappelons, par exemple, l'orientation de Julia Kristeva : « À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité », Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1978, p. 85 (1^{ère} éd. : 1969).

⁷ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *idem*.

l'écriture à plusieurs mains. Ses exercices de traduction, sa formation universitaire, les essais qu'elle produit à Rio de Janeiro ou en Angleterre à partir de 1973 et jusqu'à sa mort, le 29 octobre 1983, ses projets littéraires et professionnels tournent bien souvent autour de la question de la traduction et de ce rapport entre les textes, en tant qu'effets et processus, *contact* et *passage*.

Est-ce à dire qu'il faut s'orienter vers une lecture idiosyncratique de ces montages ? Doit-on se contenter de déduire de leur caractère compulsif des effets de projection ou d'identification, relevant de la biographie ou de la psyché de l'écrivain ? Il n'est pas question pour nous, en installant le couple écriture/lecture, de perdre l'association auteur-œuvre, de négliger l'inscription de l'expérience individuelle dans le poème pour mieux clore le texte sur lui-même, fût-il compris comme l'unique drap couvrant tous les livres du monde. Mais on ne peut rabattre non plus l'écriture au seul récit de « ses souvenirs, ses voyages, ses amours et ses deuils, ses rêves et ses fantasmes⁸. » La littérature, avance Gilles Deleuze, « [...] ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point [...] la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je⁹ ». Autrement dit, face à cette première personne composite, nous aurons à poser la question du sujet poétique et de ses éventuels avatars, des masques du *Je* et de ses *autres*.

⁸ « Écrire n'est pas raconter ses souvenirs, ses voyages, ses amours et ses deuils, ses rêves et ses fantasmes. », Gilles Deleuze, « La littérature et la vie », in Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris : éd. de Minuit, 1993, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

Poétique comparée

Mais plus encore, postuler une écriture comparative, travaillée par l'« essence alchimique du phénomène, la transmutation de l'hétérogène et de l'homogène¹⁰ », traversant les frontières textuelles, linguistiques et nationales, se nourrissant d'interférences au point de devenir à elle seule déjà une sorte de polysystème, suppose que les moyens convoqués pour notre lecture soient eux aussi comparatistes. Notre corpus initialement délimité par une signature est traversé de ramifications, il s'élargit à d'autres corpus qu'il incorpore ; dès lors, son statut central entre en concurrence avec une prolifération de centres dont il faudra discuter le statut. Comment comprendre ce qui s'opère : connexion, détournement, fusion, diffraction... ? Comment décrire ce « travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur¹¹ » ou présumé tel ? Analyser localement les phénomènes d'intertextualité signifie en interroger les processus autant que les retombées.

La tâche invite bien sûr à un effort de sourcier pour remonter le cours d'une écriture d'aval à amont, enquêter sur les lectures qui l'anticipent, ses origines. Elle implique aussi, toujours en suivant le lit de son axe horizontal, dialogique, d'écrivain à lecteur, la mise en œuvre d'une herméneutique qui examinera les effets de signification, l'articulation réciproque des énoncés en interaction. Elle procédera à des lectures parallèles ou simultanées des éléments dégagés par cette topographie pour construire du sens. S'agit-il pour autant d'aller d'une prolifération de textes à l'unicité de la signification ? Non :

¹⁰ B. Munteano, « Situation de la littérature comparée », in : *Proceedings of the Second Congress of the Icla*, Chapel Hill, N. C., édité par Wemer P. Friedrich, 1959, pp. 135-136. Cité par Sandra Nittrini, *Literatura comparada. História, Teoria e Crítica*, São Paulo : Edusp/Imprensa oficial, 2000., p. 37.

¹¹ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », in : *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 257-281.

l'interprétation n'a pas ici pour mission d'annuler l'investigation généalogique mais de valoriser, dans ce « texte étoilé¹² », le travail de la différence : « Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait¹³. »

Elle s'assignera dans le même temps, sur son axe vertical, d'abstraire du jeu des ambivalences les conditions de métamorphose des énoncés importés, de cerner la dynamique des intersections, d'interroger les règles de fonctionnement de ces créations interpolées, autrement dit d'éclairer les potentialités de la répétition, de la citation, de la traduction, et la diversité de ses usages. Œuvre laboratoire, la poésie d'Ana Cristina Cesar constitue non moins un terrain propice où planter son laboratoire et soumettre ses expériences à l'analyse. Que traduisent ses dévoiements et séductions, que séduisent ses traductions ? N'est-ce pas là soulever la vaste question des transferts ? Avancer sur la voie d'une « esthétique de la *translation*, soit une rhétorique des “déplacements, *infiniment possibles*”, du texte » à laquelle aspirait Roland Barthes¹⁴...

Plus spécifiquement encore, il faudra faire une place à la dimension traductive de cette poésie. L'intérêt particulier pour tel ou tel étranger exigera que nous situions l'œuvre d'Ana Cristina Cesar au sein d'un système littéraire national, et que nous l'articulions à l'occasion à la réception brésilienne des auteurs qu'elle cite : Walt Whitman, Ezra Pound, T. S. Eliot... Parallèlement, l'usage en l'occurrence dévoyé de la traduction, non pour rendre accessible,

¹² Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, 1994, p. 563.

¹³ *Ibid.*, p. 558.

¹⁴ « Roland Barthes en appelait à une esthétique de la *translation*, soit une rhétorique des “déplacements, *infiniment possibles*”, du texte, assurant “à l'œuvre la responsabilité de son choix, c'est-à-dire de sa singularité, c'est-à-dire de son sens », Éric Marty, « Avertissement », in Roland Barthes, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 12.

faire connaître, mais pour réécrire le palimpseste, invite à s'interroger sur les puissances refoulées de la traduction, ses vertus interdites et pourtant bien réelles. Une traduction à contresens, c'est encore et toujours une traduction — mais en quoi ?

Ni portrait d'auteur, ni simple critique de sources, notre approche par inductions du texte d'Ana Cristina Cesar se gardera de le réduire à l'état de prétexte. En fait, l'étudier dans son feuilletage, ses hybridités, c'est, nous le croyons et l'espérons, faire quelques pas dans la compréhension des formes que peut revêtir la littérature. Pour paraphraser notre exergue emprunté à *S/Z*, où Roland Barthes justifie l'attention (faussement) exclusive qu'il va porter à *Sarrasine*, nous pensons qu'un texte littéraire contient sa propre théorie comme une sorte d'implicite, sinon d'impensé. À la lecture critique de faire émerger de ces figures *comparées*, intertextuelles, interlinguistiques, de possibles éléments de réflexion poétique *générale*.

Il est sans doute plus habituel, en littérature comparée, de choisir un point dominant et de couvrir par la vue un large champ où s'entrechoquent de grands domaines, d'embrasser un vaste paysage — qui n'est toujours néanmoins qu'un petit coin de l'univers littérature. Notre cartographie comparatiste, de ce point de vue, pourra paraître paradoxale, en ce qu'elle s'est rapprochée d'un arbre, dont elle a observé minutieusement les racines, l'écorce et l'aubier, quelques feuilles, quelques fruits qu'elle a ouverts, examinés, de la pulpe au noyau, qu'elle a fendu jusqu'à l'amande, non pas uniquement pour décrire ce fruit-là (étape nécessaire, étape seulement), mais pour y retrouver la fécondation des pollens voisins, l'apport de terres étrangères, et finalement un vaste paysage rassemblant les lectures de Baudelaire, Mallarmé, Pound, T. S. Eliot, Katherine Mansfield, Whitman et « bien d'autres encor ».

Dans la singularité de l'infiniment petit se reconnaissent les « lois » nous informant de l'infiniment grand. Aussi croyons-nous que l'extrême de ce regard macroscopique, à l'œil nu, voire microscopique, observant la chimie des interférences, des mélanges, analysant le sens des fusions, la combinaison des lectures et des écritures, s'il est tenu dans cette perspective généralisante, au service de tous les textes, complète et rejoint finalement dans ses conclusions l'extrême du regard panoramique. Bref, ce que nous voulons démêler à propos d'une conscience, d'un imaginaire, d'une œuvre sera positivement de la littérature comparée, sur la base d'un changement de méthode et d'échelle non moins révélateur et instructif que l'étude des grands espaces.

Une œuvre « cult »

Commençons donc par nous familiariser avec ce corpus, dont la concision trompeuse concentre une série de problèmes, en partie issus de l'histoire de sa réception.

*A teus pés*¹⁵ [À tes pieds¹⁶] est ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler un livre « cult », en ce que ce néologisme revêt de rareté élitiste et de ralliement communautaire, d'exception, de qualité mais aussi de virtualité à la fois conformiste et quasi religieuse. Il eut sa préhistoire : quelques poèmes publiés

¹⁵ Ana Cristina Cesar, *A teus pés*, São Paulo : Brasiliense, coll. Cantadas literárias, 1982.

¹⁶ Dans la mesure du possible, en particulier quand cela pouvait éclairer le lecteur devant des titres non disponibles en français et qui lui resteraient sans cela étrangers, nous en avons proposé une traduction placée entre crochets.

Sauf indication contraire, nous sommes l'auteur de toutes les traductions inédites proposées. Dans le cas des citations, nous avons adopté les principes suivants. Les textes poétiques, ainsi que les passages ne pouvant être appréciés autrement, sont d'abord cités dans leur langue originale, et traduits en note. En revanche, nous citons directement en français tous les autres textes (écrits critiques, correspondance...), en en fournissant la version d'origine lorsqu'ils demeurent indisponibles dans une édition française. Enfin, nous avons réuni en annexes des versions bilingues intégrales de textes souvent cités de façon fragmentaire, ainsi que les œuvres poétiques particulièrement étudiées. Lorsque cela nous a semblé utile ou justifié, ces annexes

occasionnellement dans la presse ou les anthologies, pour l'essentiel intégrés à l'édition artisanale, à compte d'auteur, de *Cenas de abril* [Scènes d'avril], parue en juin-juillet 1979, et suivie en août de la même année de *Correspondência completa* [Correspondance complète] ; puis *Luvvas de pelica* [Gants de peau], imprimé en Angleterre en 1980, mais façonné et distribué à Rio de Janeiro au cours du premier semestre 1981. En novembre 1982, *A teus pés* a réuni ces trois petits ouvrages sous le sceau d'une maison d'édition alors fort renommée, Brasiliense, dont les efforts se consacraient à promouvoir la jeune littérature et à remettre en circulation commerciale un choix des textes ayant circulé « souterrainement » dans les années soixante-dix. Ana Cristina Cesar a ajouté à ces reprises une section inédite, qu'elle concevait comme un recueil autonome : « [...] ces trois livres sont inclus dans *A teus pés* avec en plus le nouveau livre, qui s'appelle justement *A teus pés*. »

Du vivant de l'auteur, quelques mois après la sortie du recueil, il a fallu réachalander les libraires d'une deuxième édition, phénomène rarissime dans l'histoire de la poésie brésilienne contemporaine. En 1993, soit dix ans seulement après la disparition d'Ana Cristina Cesar, son auteur, le livre en était à sa neuvième impression. Cinq ans plus tard, à la veille d'un onzième tirage et d'une nouvelle présentation, les ventes cumulées avaient atteint de l'ordre de trente mille exemplaires.

Ce rayonnement a eu des retombées au-delà du seul recueil de poésie paru du vivant de la Brésilienne¹⁷. En 1995, les proches de la poète disparue, au

comportent également un appareil critique éclairant de notes la lecture et signalant les variantes existantes.

¹⁷ « [...] esses três livros estão incluídos em *A teus pés*, com mais o novo livro, que se chama *A teus pés* mesmo. » Le propos est extrait des premières phrases par lesquelles se présente l'auteur, lors d'une intervention dans le cours « Literatura de mulheres no Brasil » [Littérature de femmes au Brésil], à la Faculté de la Ville de Rio de Janeiro, le 6 avril 1983, à l'invite du

premier rang desquels figuraient sa mère Maria Luiza Cesar et le poète Armando Freitas Filho, organisaient une sélection de poèmes inédits ou parus de façon éparsée dans la presse ou les revues : *Inéditos e dispersos*¹⁸. Puis ce fut au tour de ses écrits sur la traduction d'être rassemblés sous le titre *Escritos da Inglaterra*¹⁹ [Écrits d'Angleterre], en 1988. Un bon nombre de ces essais ayant été rédigés directement en anglais dans le cadre de la préparation d'un Master of Arts à l'Université d'Essex, Maria Luiza Cesar mit une nouvelle fois la main à l'édition en en assurant, quand cela était nécessaire, la version portugaise. Ultérieurement, l'éditeur, poète et professeur Augusto Massi publia le fac-similé d'un carnet de dessin²⁰, crayonné en 1980 lors du même séjour anglais d'Ana Cristina Cesar. Parallèlement à ce témoignage d'un attachement extralittéraire non dénué d'un certain fétichisme, plusieurs de ses articles parus dans la presse brésilienne, ainsi que quelques essais inédits, étaient colligés en livre : *Escritos no Rio*²¹ [Écrits à Rio] fut mis en place pour le dixième anniversaire de sa mort, en octobre 1993. Le succès public était cette fois

professeur Beatriz Rezende (Ana Cristina Cesar, *Escritos no Rio*, São Paulo : Brasiliense, Rio de Janeiro : UFRJ, 1993, p. 191).

Compte tenu de la circulation limitée des publications antérieures, et dans la mesure aussi où *A teus pés* opère une révision et un tri non négligeables dans ces éditions, c'est le titre que nous prendrons comme référence, dans l'édition Brasiliense.

Sont notamment disponibles en français un choix de poèmes de « A teus pés », associés à la traduction intégrale de *Luvas de Pelica* (Ana Cristina Cesar, *Gants de peau & autres poèmes*, éd. bilingue, trad. Michel Riaudel en collaboration avec Pauline Alphen, Paris : Chandeigne, 2005) ; « Fogo do final », dernier poème de la section « A teus pés », trad. Michel Riaudel en collaboration avec Pauline Alphen, in : *Europe*, n° 827, Paris, mars 1998 ; une sélection de textes de *Cenas de abril*, traduits par nos soins dans le cahier « Lettres brésiliennes » que nous avons organisé, in : *Nouvelle Revue Française*, n° 573, Paris : Gallimard, avril 2005 ; *Correspondance complète* (version bilingue), trad. Michel Riaudel en collaboration avec Pauline Alphen, in : *Sigila*, n° 2, Paris : Gris-France, octobre 1998. Pour la liste exhaustive de ces traductions, on se reportera à notre bibliographie finale.

¹⁸ Ana Cristina Cesar, *Inéditos e dispersos*, São Paulo : Brasiliense, 1985. Nous utiliserons cependant comme édition de référence la seconde édition, de 1991, à laquelle est venu s'ajouter un poème, ce qui en modifie le foliotage.

¹⁹ Ana Cristina Cesar, *Escritos da Inglaterra*, São Paulo : Brasiliense, 1988.

²⁰ Ana Cristina Cesar, *Portsmouth, 30-6-80, Colchester, 12-7-80*, São Paulo : Duas Cidades - Ptyx, sans date.

²¹ Ana Cristina Cesar, *Escritos no Rio*, op. cit. L'édition est due à Armando Freitas Filho, qui en signe la préface.

redoublé d'une reconnaissance universitaire puisque l'ouvrage associait dans une co-édition la vénérable Brasiliense et l'Université fédérale de Rio de Janeiro. Avec la mort de l'âme de Brasiliense, Caio Prado Júnior, et le déclin consécutif de la maison qu'il avait dirigée, tous les écrits déjà publiés d'Ana Cristina Cesar ont été versés au catalogue de la puissante Ática, à partir de 1998. Mais désormais toute nouvelle édition inclut aussi la participation de l'Institut Moreira Salles, auquel ont été confiées une partie des manuscrits et la bibliothèque de l'auteur. C'est dire la valeur muséale acquise en deux décennies à peine par cette œuvre, dont la conservation, l'étude et la publication affirment son caractère aujourd'hui « classique ». Le dernier prolongement éditorial de cet engouement a consisté en une publication partielle de sa correspondance active avec quatre destinataires, collègues, professeurs, amies : *Correspondência incompleta*²² [Correspondance incomplète]. Cette parution, en octobre 1999, fut concomitante de l'inauguration des locaux cariocas de l'Institut Moreira Salles, où sont maintenant conservées les archives d'Ana Cristina Cesar. Simultanément, après les rééditions de *A teus pés* et de *Inéditos e dispersos*, Ática publiait un troisième volume, *Crítica e tradução* [Critique et traduction], réunissant *Escritos da Inglaterra*, *Escritos no Rio*, ainsi que le premier livre de la main d'Ana Cristina Cesar, *Literatura não é documento*²³, version de sa recherche sur le cinéma documentaire et la littérature brésilienne²⁴, édité en 1980.

²² Ana Cristina Cesar, *Correspondência incompleta*, Rio de Janeiro : Aeroplano, São Paulo : Instituto Moreira Salles, 1999.

²³ Ana Cristina Cesar, *Literatura não é documento*, Rio de Janeiro : Funarte, 1980. Le titre pourrait être simplement traduit : « Littérature n'est pas document ». Il joue sur le mot « documentaire », qui renvoie à la fois au genre cinématographique, objet de la recherche, et au matériau brut travaillé par les sciences sociales, les sciences du « réel », auxquelles est donc implicitement opposée la démarche littéraire.

²⁴ Le titre de cette recherche, dans le cadre d'un Master (« Mestrado ») en communication réalisé en 1978 à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro sous la direction d'Helôisa Buarque de Hollanda, était : *Literatura e cinema documentário*. Une version en fut livrée en novembre 1978 à la Funarte, organisme public intervenant dans le domaine des arts et de la culture.

Mythologie

Cet état des lieux de l'œuvre paru, pour cavalier qu'il soit, donne la mesure de l'intérêt jamais démenti pour des écrits appréciés dans leurs versants aussi bien poétiques que critiques, voire explorés dans ce qu'ils peuvent comporter de privé et d'intime. Il faut y ajouter ce qui en dérive : on ne compte plus les hommages, les tables rondes, les conférences qui lui ont été consacrés. Les thèses et travaux universitaires se multiplient, de même que les traductions²⁵. L'Institut Moreira Salles de Rio de Janeiro a organisé une exposition photographique « *Em memória de Ana Cristina Cesar* » [En mémoire d'Ana Cristina Cesar], présentée le 29 octobre 2003. On recense également trois courts métrages²⁶, deux chorégraphies²⁷, deux adaptations théâtrales²⁸ et un dialogue mis en ligne sur internet, composé à partir de poèmes et d'extraits de

²⁵ Nous renvoyons pour leur recensement à notre bibliographie, en fin de volume.

²⁶ *Ana C. – Sobre a poeta Ana Cristina Cesar* [Ana C. – Sur la poète Ana Cristina Cesar], de Cláudia Maradei, (vidéo, 38 mn, 1985). Réalisé grâce au soutien du Secrétariat à la Culture de São Paulo, du Musée de l'Image et du Son (MIS) et de sa Commission de Radio, Télévision et Vidéo, le documentaire inclut des témoignages de Lúcia Villares, Silviano Santiago, Marília Pacheco Fiorillo, Cláudio Willer, Reinaldo Moraes, Armando Freitas Filho...

Poesia é uma ou duas palavras e por trás uma imensa paisagem [La poésie est un ou deux mots, et derrière un immense paysage] est un essai audio-visuel de João Moreira Salles, réalisé à partir de bribes d'enregistrement de la voix de la poète (vidéo, 10 mn, 1989).

Esvoaça, esvoaça [S'envole, s'envole] est un court métrage mettant en image un poème d'Ana Cristina Cesar, du même titre, lue par l'auteur, sur une musique de Paulo Fortes interprétée par Wauke Wakabaiashi et Paulo Fortes.

²⁷ *A teus pés*, une création chorégraphique de Paola Rettore. Et *Tudo que nunca te disse*, spectacle de la compagnie de danse Marcia Rubin conçu « em pensamento em Ana Cristina Cesar » [en pensant à Ana Cristina Cesar], présentée au Théâtre Glaucio Gil (Copacabana, Rio de Janeiro), en juin 1997, puis dans une nouvelle version au Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro), le 27 novembre 1997.

²⁸ *A teus pés*, un spectacle constitué de montages de textes d'Ana Cristina Cesar, interprété par Ira Gomes da Costa, Aracy Cardoso, Daniel Barcelos et Mércia Neri, sur des musiques de Joyce et une mise en scène de Lucia Coelho. Et *Simulacro de uma solidão* [Simulacre d'une solitude], un montage de poèmes et d'extraits de la biographie d'Italo Moriconi et de la presse la concernant, dits par trois actrices (Liane Venturella, Marina Oliveira, Sandra Possani) mises en scène par Airton Tomazzoni, sur une bande son utilisant Lou Reed, Keith Jarrett... Présenté au Teatro São Pedro de Porto Alegre, le 16 mai 2000.

la correspondance de la poète²⁹. Liste sans doute incomplète. Ana Cristina Cesar a aussi inspiré plusieurs fictions romanesques. Comme quelques autres compatriotes, elle est entrée vivante dans le roman de Reinaldo Moraes, *Tanto faz*³⁰, sorte de carnet de croquis des exilés et expatriés brésiliens qu'avait fréquentés l'auteur lors de son séjour à Paris, dans les années 1979-1980. Plus étrangement, Bernardo Carvalho donna à un énigmatique personnage de *Teatro*³¹ le nom d'Ana C., sans que les coïncidences biographiques soient pour autant manifestes bien que les deux écrivains se soient de fait rencontrés. Plus récemment enfin, Adriana Lunardi intitulait à son tour « Ana C. » un des chapitres de son recueil de nouvelles³² mettant en scène les derniers jours de femmes écrivains célèbres au rang desquelles figurent aussi Virginia Woolf, Colette, Dorothy Parker, Sylvia Plath, Katherine Mansfield, Zelda Fitzgerald, Clarice Lispector, et une poète du Paraná plus méconnue, Júlia da Costa.

Comme anticipant cette réincarnation en personnage de fiction, Mario Prata concluait déjà ainsi une de ses chroniques de 1995 : « Ana C. est devenue un mythe plus vivant que jamais³³. » Mythe ? Le mot se retrouve sous la plume de Wilson Coutinho : « Lady, elle l'était, maigrelette, les yeux clairs, une allure de petite anglaise, avec ses manies de thé et de pelouse, une sorte d'aristocrate côtoyant les poètes dits marginaux, des artistes au charme canaille comme

²⁹ Cartilho da cura [Abc de la guérison, titre d'un poème d'Ana Cristina Cesar], Alberto Augusto Miranda : <http://incomunidade.home.sapo.pt/Teatro/Ana%20Cristina%20Cesar%20-%20Cartilha%20da%20Cura.htm>

³⁰ Reinaldo Moraes, *Tanto Faz*, São Paulo : Brasiliense, 1981. Ana Cristina Cesar y apparaît sous les traits du personnage de Lígia, au chapitre XII (pp. 36-38).

³¹ Bernardo Carvalho, *Teatro*, São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

³² Adriana Lunardi, *Vésperas*, Rio de Janeiro : Rocco, 2002. La référence à Ana Cristina Cesar est ici explicitée dans la notice finale sur les « personnages », p. 120. Le recueil a été traduit depuis en français : Adriana Lunardi, *Vésperas*, trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Paris : Joëlle Losfeld, 2005.

³³ « Ana C. virou um mito mais vivo do que nunca. ». Mario Prata, « Saudades da Ana C. », in : *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 août 1995.

Chacal et Charles. La comparaison qui juxtapose noblesse et racaille est faite par le professeur et écrivain Heloísa Buarque de Holanda [...]. Muse et mythe³⁴ ».

Mais on entrevoit les malentendus, sinon la malveillance, susceptibles de poindre sous le substantif d'élogieuse apparence. La célébrité d'Ana Cristina Cesar devrait davantage aux fables qui entourent sa vie qu'aux véritables qualités de l'œuvre. Elle pourrait en d'autres termes être regardée comme illégitime et usurpée, le résultat d'équivoques que le temps se chargera de rectifier à mesure que l'aura du personnage s'éclipsera dans la distance des témoignages et l'enfouissement des souvenirs. Le mythe mythifie, mystifie.

En dépit des dehors sympathiques de la formule, la décréter de surcroît plus « vivante que jamais » à travers le mythe qui lui survit aggrave ce risque de disqualification de l'écrivain, car c'est ne ressusciter qu'une ombre d'elle-même, son fantasme plus encore que son fantôme, tout en sacrifiant sur l'autel de cette gloire profane la contribution poétique. La fécondité, la vitalité de la « légende » ne vaut plus que par les soubresauts d'une vie écourtée par un suicide, le 29 octobre 1983, à l'âge de 31 ans. Le phénomène extralittéraire enterre sous les fleurs de l'affection le scintillement des textes. Dans le meilleur des cas, on estimera que celles-là servent celui-ci. Mais s'il n'est assurément pas

³⁴ « Lady ela era, magrinha, olhos claros, jeito de inglesinha, às voltas com chá e relvas de jardins, uma espécie de aristocrata convivendo com poetas ditos marginais, artistas de charme vagabundo como Chacal e Charles. A comparação que junta nobreza e ralé é feita pela professora e escritora Heloísa Buarque de Holanda [...]. Musa e mito », Wilson Coutinho, « Biografia vê os anos 70 de Ana Cristina » [Une biographie examine les années 70 d'Ana Cristina], in : *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 avril 1996.

On se reportera, dans ce même esprit, à l'article de Daniela Name, intitulé « A 'lady' dos mimeógrafos » [La 'lady' des ronéos, titre qui reprend l'étiquette qualifiant ces poètes de la « génération des ronéos »], in : *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 mai 1996, et à celui de Wilson Bueno, « Cartas de Ana C. » [Lettres d'Ana C.], in : *Folha de Londrina/Folha do Paraná*, 17 octobre 1999. Wilson Bueno y parle du « mythe incurable d'une légende sans fin » (« o mito incurável de uma lenda sem-fim »), ou écrit encore : « Ana C. est née avec la vocation du mythe et à lui et sa construction, elle s'est livrée avec volupté » (« Ana C. nasceu com a vocação do mito e a ele e à sua construção se entregou com volúpia. »). On lira aussi l'article de Paulo Roberto Pires, « Ficção íntima » (in : *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 septembre 1999) : « après sa mort, en 1983, elle a éveillé un culte qui ne fait que croître autour d'une œuvre close par le mythifiant point final

faux de penser que cette « trajectoire tragique a contribué à diffuser l'œuvre³⁵ », la constante superposition du littéraire et du biographique telle qu'elle est ainsi envisagée ne peut mener qu'à des lectures réductrices et des incompréhensions.

Confusions

Dès le mois de novembre 1982, à l'occasion de la sortie de *A teus pés*, donc du vivant de l'auteur, le compte rendu que signe Reinaldo Moraes s'ouvre sur le récit de sa rencontre avec Ana Cristina Cesar, à Paris, au cours de l'hiver 1979-1980 et de la fascination qu'elle exerça alors sur lui. Les qualificatifs invitent à confondre la personne et les textes : élégance de velours, distinction carioca... La conclusion est de ce point de vue on ne peut plus explicite : « Je ne suis qu'un éternel envoûté par la poésie, la prose et la personne de la Carioca³⁶. » Quelques mois plus tard, tout en semblant envisager la question sous un autre angle, Sônia Régis confirme l'hypothèse selon laquelle la poésie d'Ana Cristina Cesar part « d'un point de vue biographique³⁷ ».

La nécrologie parue dans l'hebdomadaire *Veja*³⁸, juste après son suicide, mentionne un style nerveux, dense, subjectif, souvent autobiographique. Après l'avoir incluse dans le panthéon mythique des poètes brésiliens morts précocement, du romantique Álvares de Azevedo (1831-1852) à Torquato Neto (1944-1972), le texte cite quelques vers qui ont l'air d'annoncer et même

du suicide » (« depois de sua morte, em 1983, despertou um culto que só aumenta em torno de uma obra encerrada pelo mitificante ponto final do suicídio »).

³⁵ « Ana Cristina Cesar, cuja trajetória trágica ajudou na divulgação da obra. » Daniela Name, *op. cit.*

³⁶ « Eu sou apenas um eterno deslumbrado com a poesia, a prosa e a pessoa da carioca. ». Reinaldo Moraes, « Deslumbramentos com a poesia de Ana Cristina », in : *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 novembre 1982.

³⁷ Sônia Régis, « A teus pés », in : *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 juillet 1983.

d'élucider son geste fatal : « Estou muito compenetrada de meu pânico./ Lá de dentro tomando medidas preventivas³⁹ », ou encore « [...] Eu morro, eu morro, leviana sem dó, porque mentias. Meu desejo ? Era ser... Boiar (como um cadáver) na existência⁴⁰ ! » La légende du portrait qui accompagne le texte corrobore l'identification entre poète et œuvre : « Ana Cristina : *Estou muito compenetrada de meu pânico* », confondant sans ambages l'auteur et la voix de *Luvras de pelica*.

Or l'extrait cité de « Guia semanal de idéias » cite lui-même, en les détournant, plusieurs vers de Manuel Antônio Álvares de Azevedo, pratiquant un jeu beaucoup plus complexe que ne le laisse entendre le journaliste. L'original « Eu morro ! eu morro !/ Leviana sem dó, por que mentias⁴¹ ? » met en fait en scène un homme « à l'agonie » qui interpelle sur un ton de reproche et d'accusation la femme qui l'aurait trahi : « Je meurs ! je meurs !/ Femme légère sans douleur, pourquoi mentais-tu ? ». Par de subtiles modifications de ponctuation et le changement du « por que » (notre « pourquoi » de l'interrogation directe) en « porque » (équivalent de la locution conjonctive « parce que »), la voix qui parle se féminise. L'adjectif « leviana » se fait dès lors apposition au sujet au lieu d'apostrophe qu'il était dans le texte original. Suivi

³⁸ Anonyme, « Sonho que acaba » [Un rêve qui s'achève], in : *Veja*, São Paulo, 9 novembre 1983, p. 108.

³⁹ « Je suis très concentrée sur ma panique./ Du tréfonds prenant des mesures préventives. » Ces lignes sont extraites de la troisième séquence (terme par lequel nous désignerons les blocs de ce texte séparés d'une ligne blanche) de *Luvras de pelica*, in : *A teus pés*, op. cit., p. 96. La citation exacte serait d'ailleurs : « Estou muito compenetrado no meu pânico. »

⁴⁰ « [...] Je meurs, je meurs, légère sans douleur, car tu mentais. Mon désir ? Il était... De flotter (comme un cadavre) dans l'existence ! ». La citation est extraite du poème « Guia semanal de idéias » [Guide hebdomadaire d'idées], appartenant au recueil *Cenas de abril*, in : *A teus pés*, op. cit., pp. 78-79.

⁴¹ C'est la conclusion du poème « Por que mentias ? », in : Álvares de Azevedo, *Poesias completas*, éd. critique de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Iumna Maria Simon (dir.), Campinas : Editora da Unicamp ; São Paulo : Imprensa oficial do Estado, 2002, p. 214.

d'autres réappropriations non moins retorses⁴², le détournement a notamment pour effet de conduire le lecteur à identifier la première personne à l'auteur, ce qui n'a pas manqué de se produire !

Il est tout aussi significatif que la seule date anniversaire que commémorent articles et parutions soit celle du suicide. Jamais celle de la naissance par exemple, ou de la première édition de *A teus pés*. En font preuve l'article de Vivian Wyler, paru dans le *Jornal do Brasil*⁴³ un an après la disparition de l'auteur, ou la note signée de Waldo Cesar, le père de l'auteur, insérée dans la revue *Belo Belo* à côté d'un poème d'Armando Freitas Filho dédié à sa mémoire⁴⁴. La plupart des éditions posthumes de l'œuvre d'Ana Cristina Cesar choisiront pour date de sortie le mois d'octobre, tels les *Inéditos e dispersos*, parus en octobre 1985. Dix ans après, toujours dans cette logique, *Escritos no Rio*, qui rassemblait des travaux universitaires, des textes critiques, des articles que la poète avait écrits pour la presse alternative brésilienne, et la transcription d'une rencontre avec des étudiants, vient à son tour rappeler le triste événement. Ce recueil fut entouré de manifestations s'employant à faire

⁴² « Meu desejo ? era ser » constitue le leit-motiv inscrit au début de chacune des six strophes du poème « Meu desejo » (*ibid.*, p. 213). Ana Cristina Cesar s'est contentée d'ajouter les points de suspension en guise de transition avec ce qui suit. Quant au « Boiar (como um cadáver !) na existência ! », provenant de la trentième strophe de la première partie de « O Poema do Frade » (*ibid.*, p. 314), il a été lui aussi modernisé et dépouillé de l'emphase romantique des ponctuations exclamatives.

Plus longue que le passage cité par l'hebdomadaire, la citation d'Álvares de Azevedo se poursuit dans « Guia semanal de idéias », en empruntant au cinquième chant de « O Auto do Frade » (*ibid.*, p. 356) un vers de sa vingt-sixième strophe : « Mas como sou chorão, deixai que gema » (Mais comme je suis larmoyant, laissez-moi gémir).

⁴³ Vivian Wyler, « Ana Cristina César [sic]. A poeta apaixonada pelas palavras » [Ana Cristina César. La poète passionnée par les mots], in : *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 octobre 1984.

⁴⁴ Waldo Cesar, « Ana Cristina Cesar (1952-1983). Um ano depois » [Ana Cristina Cesar (1952-1983). Un an après], in : *Belo Belo*, n° 1, Rio de Janeiro, automne 1985, p. 6.

revivre « matériellement » sa personne, à travers manuscrits, diapositives, photographies et enregistrements⁴⁵.

Tous, pourtant, ne s'abandonnent pas sans condition à cette ferveur commémorative. L'article de Vivian Wyler multiplie astucieusement les points de vue. Après avoir signalé que *A teus pés* constitue « un habile entrelacs de données autobiographiques, parfois délibérément inversées, de messages en direction des amis et de citations », le journaliste enchaîne par un propos d'Ana Cristina Cesar elle-même : « C'est dans ma formation littéraire que se trouve la clé de ce que je fais ». Puis il donne successivement la parole à certains des « gens de lettres » qui l'ont connue : l'écrivain Ângela Melim, Armando Freitas Filho et la critique Flora Süssekind qui, elle, constate que, bien que partie de l'autobiographique comme ses collègues de la « génération de la ronéo⁴⁶ », Ana Cristina Cesar a fait de la vie un sujet littéraire⁴⁷.

Quant à la réunion d'inédits et de textes épars parue deux ans après le suicide, elle fut parfois commentée sévèrement dans la presse. Mário Sérgio Conti renvoie le lecteur au volume *A teus pés* pour y trouver la véritable poète, et met en garde contre cet « hommage sympathique », mais « inégal » en qualité : « il s'agit davantage d'un tendre hommage à la jeune fille qui s'est suicidée il y a deux ans [...] que d'une synthèse de la meilleure poésie d'Ana Cristina. » Plus loin, il parle d'« un livre qui n'est pas passé par le crible

⁴⁵ L'exposition, organisée par l'Université fédérale de Rio de Janeiro au Palais Impérial situé dans le centre-ville, a été présentée du 26 au 29 octobre 1993. Parallèlement, du 20 au 29, la Puc de Rio, où Ana Cristina Cesar avait également été étudiante, organisait une série de lectures, tables rondes, projections...

⁴⁶ Formule par laquelle on désignait, dans les années 1970, les poètes publiant leurs recueils dans des éditions « alternatives », à compte d'auteur et de facture ostensiblement artisanale. Voir plus loin.

⁴⁷ « hábil entrelaçar de dados autobiográficos, por vezes propositalmente trocados, mensagens para os amigos e citações. » ; « — É na minha formação literária que está a chave do que faço — disse em entrevista. » ; « Como seus colegas da geração do mimeógrafo, Ana Cristina partiu do

exigeant d’Ana Cristina elle-même. » Et le journaliste de pointer quelques exemples de ce qui ne devrait selon lui guère s’y trouver : « Il y a place dans le livre pour des dessins d’enfant, des dizaines de photographies, des vers écrits quand la poète n’avait que 10 ans (des choses du type “La pluie pleut mouillée”) et des poèmes de ses derniers jours, après sa première tentative de suicide⁴⁸. »

On peut comprendre les projections affectives touchant une telle publication, de la part d’un entourage encore très marqué par la violence de la disparition. Bien plus contestable, en revanche, est l’intrusion de photographies intimes de l’auteur, à tous les âges de sa vie, dans la nouvelle édition *Ática* de *A teus pés*, en 1998. Quelles que soient les touchantes intentions qui animent de tels gestes, ils constituent une sorte de spoliation morale et de trahison, un détournement de sens allant dans une direction que nous nous emploierons à critiquer, s’agissant d’un livre qu’Ana Cristina Cesar avait conçu et organisé du début à la fin. Sa réaction, rapportée par Ítalo Moriconi, à la lecture des quelques lignes de son ami Caio Fernando Abreu, présentant le recueil de *Brasiliense* en 1982, ne fait que conforter notre point de vue : « elle n’a pas apprécié la quatrième de couverture écrite par Caio, parce que le caractère de déconstruction et d’ironie du livre lui avait complètement échappé⁴⁹ ». C’est

autobiográfico, mas tematizou-o como sujeito literário. ». Vivian Wyler, « Ana Cristina César. A poeta apaixonada pelas palavras », *op. cit.*

⁴⁸ « uma homenagem simpática » ; « no desigual *Inéditos e dispersos* » ; « a coletânea é antes uma homenagem carinhosa à moça que se suicidou há dois anos — cortando os pulsos e saltando pela janela de um apartamento de Copacabana — do que uma síntese da melhor poesia de Ana Cristina. » ; « um livro que não passou pelo crivo exigente da própria Ana Cristina. », « Há espaço no livro para desenhos infantis, dezenas de fotografias, versos escritos quando a poeta tinha apenas 10 anos (coisas do tipo “A chuva chove molhada”) e poemas de seus últimos dias, depois de sua primeira tentativa de suicídio. ». Mário Sérgio Conti, « Perigo de viver » [Le danger de vivre], *in* : *Veja*, São Paulo, 23 octobre 1985, p. 111.

⁴⁹ « ela não gostou da quarta-capa escrita por Caio, por escapar-lhe totalmente o caráter desconstrutivo e irônico do livro. », Ítalo Moriconi, *Ana Cristina César : o sangue de uma poeta* [Ana Cristina César : le sang d’une poète], Rio de Janeiro : Relume-Dumará - Prefeitura, 1996, p. 142.

aussi pourquoi nous nous en tiendrons, dans nos références, à l'édition originale de *A teus pés*.

Point de fuite

Même un poète qu'on peut supposer avisé comme Carlos Felipe Moisés ne peut s'empêcher de se livrer à des diagnostics sur la personnalité qui se cache derrière le texte : « hypersensible⁵⁰ », puisque « Toute œuvre d'Ana Cristina est fortement autobiographique⁵¹ ». Mieux, ce qui à l'origine est, là encore, un compte rendu du recueil d'inédits récemment organisé par Armando Freitas Filho, s'autorise à conclure sur le sens du suicide, aboutissement logique du cadre clinique précédemment dressé : « *Luvas de pelica* est prémonitoire. Incarcérée dans ce cercle vicieux, la tendresse tend à se transformer en agressivité : "Eu faço viagens movida a ódio.../ Com dentes trincados e disfarces de ódio,/ me prometi que nesse romance não figuro" (*A teus pés*). Le roman, en l'occurrence, c'est la vie mesquine et cruelle qu'Ana C. se refuse à vivre, comme elle se refuse également au refuge-palliatif de la création littéraire. Le suicide, de la sorte, représente l'auto-agression de qui ne peut ou ne veut tout agresser autour de lui⁵². »

Compte tenu de ce sens de la mesure, on comprend d'autant moins le choix sensationnaliste du titre de cet ouvrage.

⁵⁰ « hipersensível », le terme qui sert de légende au portrait qui accompagne l'article, revient dans le texte : « a hipersensibilidade da autora » (l'hypersensibilité de l'auteur). Carlos Felipe Moisés, « Ana Cristina, a poesia presente » [Ana Cristina, la poésie présente], in : *Visão*, Rio de Janeiro, 30 octobre 1985, p. 67.

⁵¹ « Toda obra de Ana Cristina é fortemente autobiográfica », *ibid.*

⁵² « *Luvas de pelica* é premonitório. Encarcerada naquele círculo vicioso, a ternura tende a se transformar em agressividade : "Eu faço viagens movida a ódio.../ com dentes trincados e disfarces de ódio,/ me prometi que nesse romance não figuro" (*A teus pés*). Romance, no caso, é a vida mesquinha e cruel que Ana C. se recusa a viver, como se recusa também ao refúgio-paliativo da criação literária. O suicídio, dessa maneira, representa a auto-agressão de quem não pode ou não quer agredir tudo em redor. », *ibid.* Les citations sont tirées de *Luvas de pelica*, *op. cit.*, pp. 100-101 : « [...] je fais des voyages qui marchent à la haine.../ [...] les dents serrées et la haine travestie, je me suis promis que je ne figurerai pas dans ce roman ».

Autrement dit, trois ans avant ses tentatives d'attenter à ses jours — puisque la rédaction des lignes citées remonte au séjour anglais de 1980 —, trois ans avant le déclenchement de ce que son entourage a perçu comme une crise profonde et d'une ampleur exceptionnelle⁵³, l'auteur aurait déjà exprimé dans ses textes ses pulsions suicidaires. Aucune distance n'est établie entre la *persona* du poème et Ana Cristina Cesar, ce n'est plus nécessaire ; tout converge désormais vers le geste du désespoir, tout s'organise pour tendre vers le drame. Peu importe que cela accuse après coup les proches, implicitement rendus aveugles aux signes avant-coureurs dont ces textes sont supposés être porteurs. La lecture *a posteriori* jouit du confort du regard rétrospectif, où tout s'ordonne autour du point de *fuite*.

Tout effort de l'auteur pour rappeler le travail formel à l'œuvre dans sa poésie tourne dès lors à la manifeste dénégation : « Le danger est de voir la construction esthétique disparaître sous le poids de l'immédiateté, de la violence. L'insistance avec laquelle Ana Cristina réaffirme l'élément constructif dans sa poésie dans les entretiens, et pas seulement dans les entretiens, doit être interprétée comme un symptôme de la difficulté à délimiter ce qui est masque, ce qui est confession dans la littérature de l'époque. Le jaillissement expressif submerge la forme, la volonté de construction dénonce son absence⁵⁴. » Bien

⁵³ Voir par exemple à ce sujet le témoignage d'Italo Moriconi, qui situe les premiers graves symptômes de dépression au milieu de l'année 1982 : Italo Moriconi, *op. cit.*, pp. 132-144. Caio Fernando Abreu parle lui d'une « longue crise psychologique qui a précédé le suicide », que chacun s'accorde à compter néanmoins en mois, moins de deux ans en tout cas : « longa crise psicológica que antecedeu o suicídio », Caio Fernando Abreu, « Rastros de uma passagem luminosa » [Traces d'un passage lumineux], in : *Leia Livros*, São Paulo, novembre 1986. Lors de son intervention dans le cours de Beatriz Rezende, le 6 avril 1983, Ana Cristina Cesar elle-même avertit avec pudeur son public : « je suis un peu *down*, [...] j'ai un genre grippe, virose. Si je ne parle pas très fort, si je ne m'enthousiasme pas, ne soyez pas surpris, je suis en basses fréquences. » (« estou meio *down*, [...] estou meio tipo gripe, virose. Se eu não falar muito alto, se não me exaltar muito, vocês não estranhem, estou em frequência baixa. », Ana Cristina Cesar, *Escritos no Rio*, *op. cit.*, p. 191).

⁵⁴ « O perigo é a construção estética desaparecer sob o peso da imediaticidade, da violência. A insistência com que Ana Cristina reafirma o elemento construtivo em sua poesia nas

que nombreux soient les commentaires qui distinguent Ana Cristina Cesar du reste de sa génération par son refus de l'épanchement lyrique, celui de Fábio de Souza Andrade l'y rabat sans même noter l'ironie qui traverse les poèmes. En outre, le terme « symptôme » employé par ce professeur de l'Université de São Paulo (U.S.P.) connote un avis cliniquement autorisé, presque médical, qui fait basculer l'œuvre et l'auteur vers leur arrière-plan « maladif ».

Avec lucidité, le poète et critique Antonio Carlos Secchin dénonce les terribles résultats de ce type de lecture : « Le suicide [...] s'est mis à produire, de façon quelque peu perverse, des effets rétroactifs de lecture, qui, tout en parlant du même phénomène, la mort, en tirent des conséquences opposées : tantôt on insinue que sa poésie ne survit que recouverte de l'aura mystificatrice du suicide, tantôt cette même poésie est louée en tant qu'exemple supérieur de texte qui dépasse les contingences biographiques de son créateur⁵⁵ ». Toutefois peu nombreux sont ceux qui entrevoient le caractère paradoxal de cette sorte d'inversion consistant à faire de la mort « la scène originale où se *montre* la vérité du personnage⁵⁶ ».

L'exercice critique se réduit au contraire bien souvent à interpréter le suicide lui-même, plutôt que les poèmes. Rares sont ceux qui ont connu Ana Cristina Cesar et qui ne vous livrent à un moment ou un autre de votre

entrevistas, e não apenas nelas, deve ser lida como sintoma da dificuldade em delimitar o que é máscara, o que é confissão na literatura da época. O jorro expressivo afoga a forma, a vontade de construção denuncia sua ausência. ». Fábio de Souza Andrade, « Livro traz ensaios escritos pela poetisa nos anos 70 » [Un livre comporte des essais écrits par la poète dans les années 70], *in* : *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 novembre 1993.

⁵⁵ « O suicídio [...] passou a produzir, de modo algo perverso, efeitos retroativos de leitura, que, falando do mesmo fenômeno — a morte —, dele extraem consequências opostas : ora se insinua que sua poesia só sobrevive acobertada pela aura mistificadora do suicídio, ora essa mesma poesia é cultuada como superior exemplo de texto de ultrapassa as contingências biográficas de seu criador ». Antonio Carlos Secchin, « Uma mitologia particular » [Une mythologie particulière], *in* : *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 août 1998.

⁵⁶ La formule est empruntée à Paul-Laurent Assoun et s'applique chez lui à La Mettrie : « Lire La Mettrie », *in* : *La Mettrie, L'Homme-Machine*, Paris : Gallimard, coll. Folio-Essais, 1999, pp. 31-32.

entretien une clé psychologique du désespoir : la structure psychique, la fragilité constitutive, les contradictions intérieures, les pressions extérieures, familiales, amicales..., la faillite de la psychiatrie ou de la psychanalyse, le surmenage, une passion immodérée pour la littérature qui finit par se substituer au réel, etc. L'inclination est naturelle tant la mort volontaire désempare les survivants, qui de surcroît vivent parfois cette violence comme une mise en accusation. C'est comme s'ils avaient à cœur de reprendre à leur compte, en tentant de les résoudre, les difficultés avec lesquelles leur contemporaine se débattait. Mais indépendamment de sa pertinence ou de sa vanité, cette démarche, poursuivie dans le domaine de la critique littéraire, contribue à gommer bien des nuances et des subtilités des textes, le jeu de rôles, la parodie, l'humour...

Ainsi, pour Lucia Villares, le « suicide de l'auteur, en 1983, quand elle n'avait que 31 ans, accentue cet aspect cruel, presque insupportable, qui, à [s]es yeux, est une des composantes fondamentales de sa diction poétique⁵⁷ ». Relisant lui aussi l'œuvre comme « prémonitoire », le poète Ivan Junqueira perçoit « dans l'auteur de *Cenas de abril* (1979) un appel au vertige et une vocation à l'abîme qui depuis toujours ont peuplé son esprit et qui, selon ce qu'il suppos[e], ont fini par la pousser à consommer l'acte extrême⁵⁸. » Le suicide est l'aboutissement logique et inéluctable d'un destin.

⁵⁷ « O suicídio da autora, em 1983, quando tinha apenas 31 anos, enfatiza este aspecto cruel, quase insuportável, que, a meu ver, é um dos componentes fundamentais da sua dicção poética ». Lucia Villares, « Ana Cristina Cesar e Adélia Prado : duas poetas dos anos 70 » [Ana Cristina Cesar et Adélia Prado : deux poètes des années 70], sans lieu ni date.

⁵⁸ « [...] tudo isso é não apenas insólito, mas sobretudo premonitório : percebe-se na autora de *Cenas de abril* (1979) um apelo à vertigem e uma vocação para o abismo que desde sempre lhe povoaram o espírito e que, segundo supomos, acabaram induzi-la à consumação do ato extremo. ». Ivan Junqueira, « Ana Cristina César : a vocação do abismo » [Ana Cristina César : la vocation de l'abîme], in : *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2/Outras Palavras, São Paulo, 3 janvier 1984.

C'est en quelque sorte lui qui est *écrit* davantage que les textes dont la valeur n'est plus que de brouillon ou d'ébauche. Le geste qui mène à la mort finit d'ailleurs par être plus littéraire que la poésie qu'il laisse derrière lui : « Comme l'a dit avec sagesse Caio F. [Fernando Abreu], elle avait besoin de le faire. Elle devait le faire. Cela faisait partie de sa poésie⁵⁹. » La mort *achève* l'œuvre, elle en est le temps le plus *parfait*, ce qui laisse par contrecoup les poèmes en état d'inachèvement. Ivan Junqueira parle de fait d'« œuvre *in progress*⁶⁰ », qui ne va guère au-delà d'un arbre aux fruits prometteurs, abattu avant qu'ils n'aient atteint le degré suffisant de maturité pour être savourés.

Retour à l'œuvre

À cette lecture négative de l'œuvre d'Ana Cristina Cesar, trace de l'échec et du suicide⁶¹, notre étude souhaite substituer celle, positive, qui voit dans ses textes les signes d'une réussite poétique. Sans traiter de front la question de la qualité et du rang de cette œuvre — immature ? inaboutie ? ou parmi les plus marquantes des dernières décennies du siècle ? — dont la réponse relève au bout du compte de l'intime conviction plus que de la vérité absolue mais qui nous semble d'ores et déjà peu pertinente au regard de notre examen⁶², nous

⁵⁹ « Como sabiamente disse o Caio F., ela precisava fazer isso. Tinha que fazer isso. Fazia parte da poesia dela ». Mario Prata, « Saudades da Ana C. », *op. cit.* Cette chronique faisait écho aux deux pages parues le 29 juillet précédent dans le même journal, à l'initiative de Caio Fernando Abreu.

⁶⁰ In *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 mai 1996.

⁶¹ Déjà pourtant très sombre, Ana Cristina Cesar insistait devant un public d'étudiants, le 6 avril 1983 : « Je ne sais pas si on le comprend bien, *A teus pés* est un livre joyeux. [...] ce n'est pas un livre "déprimant" » (« Não sei se deu pra sacar, *A teus pés* é um livro alegre [...] não é um livro "pra baixo" », Ana Cristina Cesar, *Escritos no Rio*, *op. cit.*, p. 196). Même s'il ne s'agit pas de prendre pour argent comptant tous les propos des auteurs sur leur œuvre, il nous semble qu'une lecture qui s'inscrirait à contresens de ces déclarations se devrait d'expliquer ses raisons.

⁶² L'inscription de *A teus pés* au programme du C.AP.E.S. et de l'Agrégation de Portugais, pour l'année 2003-2004, ne semble pas avoir fait taire, en France, les dernières réticences dont nous avons pu être le témoin.

plaiderons pour un retour aux textes, fort de l'idée que leur richesse est par trop écrasée, dévaluée, quand on les lit à travers le seul prisme déformant du suicide. Ces poèmes ont leur position, leur site, leur portée, valent par eux-mêmes sans le recours obsédant, morbide et anachronique à une certaine biographie.

Il ne s'agira toutefois pas pour nous de renoncer à toute contextualisation historique et personnelle, dans la mesure où cette œuvre ne pourrait que souffrir de l'établissement d'étanches cloisons entre elle et la « vie ». T. S. Eliot disait, à propos de Dante, qu'il préférerait en savoir le moins possible du poète et de son travail avant de commencer à le lire⁶³. Ana Cristina Cesar peut sembler lui faire écho lorsqu'elle interroge son amie et collègue Ana Candida Perez : « Tu ne crois pas que connaître l'artiste gêne l'appréciation de son œuvre ? À moins d'être très bon, et que le style fasse oublier l'homme comme le bon fils fait oublier le père (Brecht)⁶⁴. »

S'appuyant sur ces sages et prudents principes, certains travaux critiques de qualité ont développé la thèse du dévoilement de l'intimité comme pur simulacre. Nous pensons en particulier à l'étude majeure de Maria Lucia de Barros Camargo, *Atrás dos olhos pardos, uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*⁶⁵ [Derrière les yeux noirs, une lecture de la poésie d'Ana Cristina Cesar],

⁶³ « Selon mon expérience personnelle d'appréciation de la poésie, il m'est toujours apparu qu'avant de commencer la lecture d'un poète, il valait mieux en savoir le moins possible sur lui et son œuvre. » : T. S. Eliot, *Dante*, trad. Bernard Hoëpfner, Paris : Climats, 1991, p. 9.

⁶⁴ « Você não acha que conhecer o artista atrapalha a fruição da obra ? A não ser que seja muito bom, e que o estilo faça esquecer o homem como o bom filho faz esquecer o pai (Brecht). », lettre à Ana Candida Perez 14 octobre 1976, *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 235.

⁶⁵ Maria Lucia de Barros Camargo, *Atrás dos olhos pardos. Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* [Derrière les yeux bruns. Une lecture de la poésie d'Ana Cristina Cesar], thèse de doctorat, São Paulo : Universidade de São Paulo, 1990 (édition commerciale : Chapecó : Argos, 2003, à laquelle nous renvoyons). Sur le recours à la notion de simulacre, voir par exemple l'analyse de « Correspondência completa » dans la version initiale de la thèse : « Simulacro de uma carta. Pastiche do gênero. » [Simulacre d'une lettre. Pastiche du genre.] (p. 228), ou encore celle de l'extrait d'un poème « Jornal íntimo » [Journal intime], de *Cenas de abril* (« outro simulacro de confissão » [autre simulacre de confession], p. 232. Nous présentons certes ici le point le plus

sur laquelle nous ne manquerons pas de nous appuyer en temps opportuns. Son choix d'un point de vue plus exclusivement « littéraire » était sans doute une réaction saine et utile devant le déferlement des projections psychologisantes. Nous partageons avec elle l'idée que notre mission critique est d'éclairer l'œuvre et non de nous livrer à une reconstruction de telle ou telle configuration psychopathologique, encore moins d'attribuer à telle ou telle cause, ou pire à tel ou tel nom, les responsabilités d'un suicide. Nous croyons aussi que le nom d'Ana Cristina Cesar doit aux écrits qu'il signe d'être connu, bien plus qu'à la vie qu'il a menée, aux « déséquilibres » qui l'ont façonné, à la manière dont sa carrière prend fin. Schizophrénie, paranoïa ou tel autre cadre psychiatrique, voire telle « déviance », n'ont jamais en eux-mêmes fait l'écrivain, qui d'ailleurs « n'écrit pas avec ses névroses⁶⁶ ». Bien plus, nous croyons volontiers avec Gilles Deleuze que la « littérature apparaît [...] comme une entreprise de santé⁶⁷ ».

Toutefois la parution de l'essai biographique, bien que mal assumé en cette fonction, d'Ítalo Moriconi⁶⁸ et surtout l'ouverture, fût-elle partielle, de la correspondance exigent de rouvrir le dossier. Grâce à un état actuel des connaissances dont ne disposait pas, à l'époque de ses premières recherches, Maria Lucia de Barros Camargo, il ne peut s'agir d'écarter certaines informations au bénéfice exclusif des autres. D'ailleurs, sans doute éclairée par ces nouvelles données, la critique elle-même a passablement revu son texte sur

avancé d'une position qui peut toutefois affirmer qu'Ana Cristina Cesar « privilégie les genres confessionnels sans faire de confessions », et tempérer aussitôt : « Qui opère à la limite de la confession et de la littérature, limite où existe la possibilité de mutuelles contaminations. » (« Vimos também que Ana Cristina privilegia os gêneros confessionais sem fazer confissões. Que atua no limite entre a confissão e a literatura, limite onde há possibilidade de mútuas contaminações. », *ibid.*, p. 218).

⁶⁶ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸ *Ana Cristina César : o sangue de uma poeta*, *op. cit.*

ce point, lors de l'édition de 2003⁶⁹. Tout ce qui peut éclairer les poèmes doit être mis à profit, placé au service de leur lecture. Grâce à la généreuse bienveillance de feus Waldo Cesar et son épouse, grâce à l'ouverture de proches qui ont accepté de s'entretenir avec nous, nous avons nous-même effectué un relevé minutieux des informations disponibles, au cours d'un examen de la bibliothèque de l'auteur, dans l'état où nous l'avons trouvée avant son transfert à l'Instituto Moreira Salles, et de quelques manuscrits, faisant nôtre le principe selon lequel « la véritable biographie d'un auteur consiste, pour plus de la moitié, dans la liste des livres qu'il a lus⁷⁰ ».

Si, à l'issue de notre étude, nous espérons avoir fait avancer quelque peu la compréhension d'une poésie féconde, nous ne doutons pas que, dans les années qui suivront, de nouvelles révélations complèteront ou corrigeront telle ou telle de nos hypothèses. Pierre après pierre, de nouveaux observatoires s'élèvent. Mais le terrain sur lequel nous devons travailler reste encore très mouvant et instable. De l'aveu même de leur éditrice, les lettres publiées ont été amputées de près de la moitié de leur contenu, notamment pour ménager les survivants éventuellement mis en cause. Les carnets personnels, les journaux, la correspondance avec la famille, gardent encore leurs secrets faute d'être accessibles à la recherche. Nul doute aussi que ne perdure, chez les uns et les autres, le souci de donner à voir et à lire de l'intéressée une image qui corresponde à celle qu'ils se font ou voudraient qu'on se fasse d'elle. Or nous en sommes encore en grande partie tributaires.

⁶⁹ La notion de simulacre n'y semble plus opératoire : cf. par exemple la même analyse de *Correspondência completa*, où les formules que nous citons ont disparu (Maria Lucia de Barros Camargo, *Atrás dos olhos pardos*, 2003, *op. cit.*, pp. 222-241).

⁷⁰ Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris : Gallimard, 1946, p. 328.

Le tiers inclus

En dépit de quelques séjours à Rio de Janeiro, brefs et intenses, notre éloignement du terrain étudié, pour n'être pas Brésilien et encore moins « Carioca da gema⁷¹ », pour n'avoir pas connu Ana Cristina Cesar, pourrait être de ce point de vue un handicap. Nous avons tenté d'en faire une force. Non qu'il soit question pour nous d'opposer aux lectures « passionnées » des proches et des intimes une critique distante, froide et éthérée, s'abritant derrière les textes eux-mêmes, alors autant écrans que boucliers. Mais transformant notre décalage en recul, notre position peut permettre de voir en quoi cette prétendue désincarnation du littéraire, selon les uns, ou au contraire la naïve transitivity des autres entre un « réel » et le « dispositif » d'écriture constituent l'une comme l'autre certains des enjeux les plus excitants de ces textes. Entre ces deux postures extrêmes, certes trop aisément caricaturables, nous pensons qu'il existe une troisième voie, plus exigeante et plus complexe : celle qui postule justement une « troisième rive » à l'écoulement linéaire de l'écriture. Nous n'avons pas pour ambition de dépassionner cette œuvre, mais de chercher à comprendre ce qui la rend *passionnante*, d'examiner les raisons pour lesquelles ces textes déclenchent et soulèvent les passions. Et nous croyons que, dans le cas de l'œuvre d'Ana Cristina Cesar, ce tiers rivage ne signifie rien d'autre, finalement, que la convocation d'un *tiers* s'immiscant dans les textes.

Qu'il y soit invité sous la forme de la traduction, qu'il y soit consommé sous l'espèce de la citation et de l'intertextualité, ou qu'il y soit inscrit dans une « esthétique de la séduction », c'est lui qui vient troubler et complexifier le tête-à-tête entre l'auteur et son lecteur. C'est encore et aussi pourquoi l'approche

comparative, qui confronte et multiplie les angles de vue, qui élargit le champ parfois trop régional du regard, nous a paru devoir s'imposer de façon indispensable à une solide exploration des originaux, elle-même seule capable de faire entendre toutes les nuances de la langue et de l'histoire littéraire brésilienne.

Après avoir justement cerné la genèse de cette œuvre, d'abord en la resituant dans le feuilletage des débats culturels et poétiques propres au Brésil, puis en envisageant sa formation du point de vue de ses lectures et de la traduction, dont nous montrerons qu'elle occupe chez elle une place majeure, nous nous acheminerons donc vers l'analyse des textes et de leurs hypotextes⁷². En y examinant successivement ce qu'ils nous apprennent de cette conception du travail de traduction, des exercices d'« imitation » et de réécriture, de ce mode de composition poétique faisant appel au détournement et à l'insertion de textes d'emprunt. En quoi contribuent-ils à la construction du sens du texte, par quels chemins ? En quoi peuvent-ils aider à caractériser, non pas seulement une œuvre individuelle, mais aussi certains aspects de la citation, de la traduction et de la création poétique ?

Finalement, un mot peut cristalliser notre quête, qui retentit sur tous ces champs : *transferts*. Car il nous semble que la poésie d'Ana Cristina Cesar, à l'échelle nationale, reconfigure les chemins empruntés avant elle par l'histoire littéraire brésilienne, profondément marquée par ces enjeux de *transferts culturels*. Par ailleurs, elle redimensionne la « nature » *transférentielle* de la citation ou de la traduction, en en faisant non plus une fonction, mais une force.

⁷¹ Carioca d'origine. L'expression brésilienne équivaut en elle-même à une formule d'adoubement, c'est pourquoi nous avons tenu à la citer dans l'original.

⁷² Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : éd. du Seuil, coll. « Points », 1982, p. 13.

Rencontres et confrontations, accidentelles et organisées, de textes, de subjectivités, de mondes linguistiques et culturels, bien sûr, mais aussi puissance inhérente de l'écriture. C'est en quoi, nous voudrions le montrer, ces « collages » sont plus que des jeux d'hybridations ou d'amalgames, autre chose qu'une *anthropophagie* ou une *transcréation* : ils sont l'un des ressorts de cette poésie. Et peut-être de la poésie.

I.

Genèses, héritages

Entre les années cinquante, celles de l'enfance d'Ana Cristina Cesar, et les années soixante-dix, au moment où s'affirme son œuvre poétique, la situation du poète, au Brésil, a radicalement changé, de même que celle du pays. Le « modernisme », apparu dans les années vingt, vit ses dernières métamorphoses. À peine proclamée, la « génération de 45 » fait douter de son homogénéité et de son existence. Les dernières avant-gardes, surgies euphoriquement dans ses ombres et décombres, doivent revoir à la baisse leurs ambitions révolutionnaires. Dans le même temps, le pays du futur en train de devenir présent, celui de Brasilia et d'un tiers-monde en plein essor, la nation qui se développe, s'industrialise, ce Brésil d'*Orfeu Negro*, de *L'Homme de Rio*, de la bossa nova et d'Oscar Niemeyer, voit sa vie démocratique muselée par la première des nouvelles dictatures latino-américaines issues de coups d'État militaires.

On pourrait difficilement comprendre les enjeux de la « poésie marginale », le contexte de l'œuvre d'Ana Cristina Cesar, sans en remonter les genèses. Mais cette nécessaire ouverture historiographique ne pourra pas davantage se contenter d'énumérer une suite de strates, de « périodes », concaténées les unes aux autres dans une belle et magique série de causes et d'effets. Il faudra essayer, par-delà l'indispensable rappel de quelques faits, de cerner plus profondément les questions que s'est posées chaque génération et les choix opérés par chacune pour y répondre.

A. Lorsque l'enfant paraît...

Famille du Livre

Ana Cristina Cruz Cesar est née le 2 juin 1952, parmi les livres. Son père, Waldo Aranha Lenz Cesar, est engagé dans les structures protestantes brésiliennes, provenant de la tradition européenne et pas encore dominées par les mouvements pentecôtistes. Membre de l'Église presbytérienne, il vient d'une culture progressiste, moralement libérale et politiquement socialiste. Après le Coup d'État du 31 mars 1964, il perd la direction de la Confédération Évangélique du Brésil. Représentant dans son pays de la revue hispano-américaine *Cristianismo y Sociedad*, il est amené à faire dans ces années-là plusieurs voyages en Amérique latine. Au cours de la décennie suivante, il devient directeur de la revue *Paz e terra* et, en compagnie de quelques autres personnalités marquantes de ce christianisme de gauche, crée en 1970 l'Institut supérieur d'études de la religion, l'ISER. Il fonde par ailleurs le CENPLA (Centro de Estudos, Pesquisa e Planejamento), une organisation non gouvernementale de recherches et de planification chargée d'évaluer des projets sociaux concernant le Brésil et l'Amérique latine, ainsi que de développer des programmes d'assistance. C'est une de ces évaluations, remarquée par la F.A.O. (Food and Agriculture Organization), qui lui vaut de devenir le représentant pour l'Amérique latine de cette branche de l'Organisation des Nations Unies.

Plus sédentaire — et pour cause : elle devra élever, outre Ana Cristina, un cadet, Flávio, et le benjamin Felipe —, Maria Luiza Cesar est elle aussi une enfant des milieux protestants. Toutefois, nourries de la tradition méthodiste, ses origines familiales se caractérisent par un ancrage plus conservateur, sinon

rétrograde. Ana Cristina Cesar baigne et grandit dans ces cercles mi-religieux, mi-politiques. Elle effectue la première partie de sa scolarité au lycée méthodiste Bennett, jusqu'en 1964, avant d'en être retirée sous la pression locale des manifestations de droite triomphantes dans un Brésil en ébullition. Parallèlement, elle fréquente les institutions et les mouvements de jeunesse protestants : brièvement l'église méthodiste du quartier du Catete, plus longuement l'église presbytérienne d'Ipanema où elle dirige le mensuel ronéoté *Comunidade*. C'est grâce à l'International Christian Youth Exchange qu'elle réalise le premier de ses deux séjours en Angleterre, en 1969-1970, à l'âge de 17 ans⁷³.

Famille des livres

Waldo Cesar n'est pas qu'un père voyageur. C'est aussi l'homme à qui il arrive de présider des lectures bibliques autour du petit orgue installé dans l'appartement de Copacabana. Professeur de lettres, la mère offre de son côté volontiers des livres à sa fille, comme ces traductions de Mark Twain retrouvées dans sa bibliothèque⁷⁴. Avant qu'elle n'en reçoive à son tour d'Ana Cristina. Exerçant au « Bennett », justement, où elle est connue comme Dona Mariazinha, Maria Luiza a été l'étudiante du grand poète Manuel Bandeira, du temps de sa formation à la Faculté Nationale de Philosophie. C'était avant que l'établissement ne se transforme en Université Fédérale de Rio de Janeiro, avant que la ville ne devienne une capitale déchue. Se valant des liens d'estime et de

⁷³ Cf. Ítalo Moriconi, *Ana Cristina César : o sangue de uma poeta*, op. cit., notamment pp. 79 et ss. Ainsi que la chronologie qui figure dans *Inéditos e dispersos*, op. cit., pp. 204-206.

⁷⁴ Mark Twain, *As aventuras de Huck*, trad. Alfredo Ferreira, Rio de Janeiro : Casa ed. Vecchi, offert en 1961, avec une dédicace ; et *As aventuras de Tom Sawyer*, trad. Alfredo Ferreira, Rio de Janeiro : Casa ed. Vecchi, 1960.

reconnaissance qu'elle avait conservés à l'égard de son ancien professeur, elle lui fit parvenir, des années plus tard, un conte écrit par sa fillette, dont il était personnage. Bandeira répondit en adressant à Ana Cristina deux de ses poèmes recopiés de sa main : « Debussy » et « Irene no céu ». La page, datée du 29 mai 1963, figure dans le cahier iconographique central de *Inéditos e dispersos*⁷⁵.

Nous ne nous attarderons pas sur la vocation précoce d'Ana Cristina Cesar pour l'écriture, volontiers soulignée par les parents, en particulier sa mère, sinon pour noter que lire et écrire semble avoir été pour elle, dès le plus jeune âge, une réalité quotidienne et un destin, un héritage et une mission. Fatalité dont l'ont peut-être investie les rêves frustrés de ses aînés, mais aussi aspiration à imiter les gestes des parents, désir de les séduire par une sorte d'effet de miroir... ? On remarquera en revanche qu'à ce manuscrit de Manuel Bandeira répond le poème que Carlos Drummond de Andrade, autre grande figure du modernisme poétique brésilien, écrira une vingtaine d'années plus tard, « en pensant à Ana Cristina » disparue. « Ausência » [Absence], qui ouvre le cahier iconographique d'*Inéditos e dispersos*, parle d'une intériorisation du sentiment de l'absence et la distingue du manque en ce qu'elle se convertit en présence, une compagne intime que l'on ne peut plus nous enlever. Le poème, qui n'a donc rien d'explicitement personnel ou circonstanciel, comporte néanmoins, après la signature du poète, les mots suivants : « Com o pensamento / em Ana Cristina⁷⁶ ».

De sorte que voilà une œuvre encadrée, de son berceau à son cercueil, par deux figures tutélaires, à la fois contemporaines et d'un autre temps, celui du mouvement moderniste auquel elles se rattachent. Deux écrivains majeurs et

⁷⁵ *Inéditos e dispersos*, op. cit., p. IV, entre les pages 146 et 147.

⁷⁶ « Avec la pensée / tournée vers Ana Cristina », *idem*, p. I.

dont la poésie fut, en outre, très fréquentée par la lectrice Ana Cristina Cesar. Il y a là plus qu'une coïncidence, assez de concordance en tout cas pour justifier que nous revenions un moment sur ce que fut le modernisme, et sur ce qu'il pouvait encore représenter dans les années soixante-dix.

B. Les héritages

1. Enfin le modernisme vint...

Refondations

Pour l'historiographie, l'événement fondateur du modernisme brésilien fut la scandaleuse Semaine d'art moderne, tenue à São Paulo du 11 au 18 février 1922. Non par hasard, cent ans après la proclamation de l'Indépendance par le fils de Dom João VI, Dom Pedro I. Tourné en partie vers une redéfinition de l'identité nationale, le mouvement prôna une rupture avec les conventions académiques, les modèles « coloniaux » et l'ancienne métropole portugaise. Mais cette rupture alla de pair avec une revitalisation pas toujours assumée de l'indianisme romantique. Modernisme dit aussi modernité, modernisation, c'est-à-dire l'actualisation du pays et de son inscription dans le monde : « démocratisation » du langage, introduction dans l'écrit du style mêlé, de la langue orale et populaire, adoption du vers libre, conscience d'un sujet clivé... Paradoxes : la modernité s'exprime par la voie mytho-poétique, fait un détour par les sources archaïques et primitives, récupère un patrimoine, le restaure ou l'*invente* ; l'affirmation identitaire prend les traits d'une avant-garde lorgnant de façon plus ou moins avouée vers les « révolutions » européennes ou leurs

marches, elle cherche un visage neuf au pays en adaptant de nouveaux modèles littéraires extra-nationaux venus des régions « centrales⁷⁷ ».

Première illustration de cette ligne de tension porteuse de divisions à venir, dans une phase préliminaire de l'éclosion du modernisme, Oswald de Andrade (1890-1954) fait paraître dans l'édition du 27 mai 1921 du *Jornal do Comércio*, avec le sens de l'éclat et de la provocation qu'on lui connaît, un article symptomatiquement intitulé « O Meu Poeta Futurista » [Mon Poète Futuriste], accompagné de la transcription d'un poème de l'auteur promu, Mário de Andrade (1893-1945). Celui-ci refuse publiquement la filiation marinettienne :

Je ne suis pas futuriste (de Marinetti). Je l'ai dit et je le répète. J'ai des points de contact avec le futurisme. Oswald de Andrade, en m'appelant futuriste, s'est trompé⁷⁸.

Oswald de Andrade persiste en exaltant les valeurs du mouvement « italien », dont « son poète » serait selon lui *nolens volens* un défenseur. Les détracteurs du mouvement moderniste ne désigneront plus ses membres que par cette épithète devenue sarcastique : « futuristes », et voilà réunies pour le meilleur et pour le pire, dans une polémique suivie de plusieurs autres avant le divorce définitif, en 1928, les deux figures de proue, à São Paulo, du mouvement.

Oswald de Andrade se rend en Europe à diverses reprises, prononce le 11 septembre 1923 une conférence à la Sorbonne, sur le thème : « L'effort

⁷⁷ Sans entrer dans une discussion sur les concepts polémiques de « centres » et de « périphéries » littéraires, nous nous contentons d'évoquer ici un rapport perçu alors comme tel par les acteurs brésiliens eux-mêmes. On pourra se reporter, pour prolonger la réflexion, au livre de Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris : Seuil, 1999, en particulier le chapitre consacré aux « petites littératures » (pp. 241-280) et les pages portant sur le roman de Mário de Andrade, « *Macounãima*, l'anti-Camões » (pp. 387-402).

⁷⁸ « Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontas de contatos com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. », Mário de Andrade, « Prefácio interantíssimo », [Préface intéressantissime] in Paulicéia desvairada, 1921. In Mário de Andrade, *Poesias completas*, vol. I, São Paulo : Livraria Martins, 1980, p. 16.

intellectuel du Brésil contemporain ». En compagnie de sa femme d'alors, l'artiste Tarsila do Amaral, il rencontre Blaise Cendrars, Pablo Picasso, Erik Satie, Jean Cocteau, Fernand Léger, Jules Supervielle, Jules Romains, Paul Morand, Constantin Brancusi..., tout en retournant les armes de l'Ancien Monde contre celui-ci. La quête de reconnaissance suppose une certaine allégeance, la stratégie de renversement l'abolit. Emblématique de cette oscillation, « To be or not to be » devient sous sa plume, en 1928, « Tupi or not tupi ». C'est cette même ligne de conduite que l'on retrouve dans ses deux manifestes, celui du « Pau Brasil » [Bois Brésil], de 1924, et celui de l'« Anthropophagie », en 1928. L'Europe a pillé les matières premières brésiliennes, en particulier le bois de braise ; qu'elle importe maintenant sa poésie manufacturée ! Les artistes européens cherchent de nouvelles sources d'inspiration, de nouvelles vérités dans les arts primitifs, africains, océaniques... ; qu'à cela ne tienne, le Brésilien baigne, lui, dans un primitivisme spontané et saura réaffirmer sa nature d'anthropophage (culturel) ! Par la suite, Oswald de Andrade cherchera la vérité révolutionnaire dans un engagement à l'occasion plus politique, au Parti Communiste Brésilien, dans l'orthodoxie stalinienne, ou dans sa version trotskyste.

Mário de Andrade, au contraire, n'a quasiment jamais quitté son pays. Il travaille à la constitution, à la révélation de la brésilianité, à travers son roman *Macunaíma*⁷⁹ (1928) et son « héros sans aucun caractère », mais aussi et surtout par son intense effort de valorisation du passé et du folklore nationaux. Cela passe par une présence très active dans la presse et une correspondance considérable avec ses contemporains, disséminant l'esprit moderniste,

⁷⁹ Mário de Andrade, *Macounaíma le héros sans aucun caractère*, trad. Jacques Thiériot, éd. dirigée par Pierre Rivas, Paris : Stock – Unesco – Allca XX, 1996.

encourageant les groupes qui se mettent en place dans les autres provinces du pays, orientant, approuvant, critiquant les écrits de ses amis les plus proches, du *mineiro*⁸⁰ à résidence carioca, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), au *recifense*⁸¹ lui aussi happé par Rio de Janeiro, Manuel Bandeira (1886-1968). Cela passe encore par une œuvre institutionnelle de longue haleine, qui le mène en 1935 à la direction du Département de la Culture de la Municipalité de São Paulo, et à la création, en 1937, du Service du Patrimoine Historique et Artistique National (SPHAN), rattaché au Ministère de l'Éducation et chargé de la conservation du patrimoine culturel brésilien, sans parler des nombreuses missions d'ethnomusicologie qu'il a animées ou impulsées, exploitant là sa formation de musicologue.

Polarités

Nous ne saurions réduire la foisonnante richesse du modernisme brésilien à ces deux figures, même si elles apparaissent centrales dans les premières années du mouvement. Nous avons bien conscience que sa diversité régionale — son expression *mineira* par exemple, incarnée entre autres par Carlos Drummond de Andrade ou Murilo Mendes, la contribution « carioco- pernamboucaine » de Manuel Bandeira, par ailleurs très proche ami et confident de Mário de Andrade... —, ses bifurcations idéologiques dont le spectre s'est progressivement élargi des communismes aux radicalismes d'extrême-droite et aux fascismes païens, prétendument « nietzschéens » mais de fait tentés par l'expérience mussolinienne, du socialisme démocratique au spiritualisme catholique, que toutes ces nuances et bien d'autres ont fait du

⁸⁰ Originaire de l'État du Minas Gerais.

modernisme un mouvement de grande ampleur et importance, touchant de surcroît toutes les expressions artistiques. Mais pour ce rapide tableau introductif, nous voudrions insister, à travers ces deux personnalités si différentes et néanmoins complémentaires, un Mário de Andrade attiré par les forces centripètes du folklore et un Oswald de Andrade aux déplacements plus centrifuges, sur une des tensions fécondes et fondatrices de la situation d'une littérature nationale en mal de fondation. Finalement, toute invention identitaire n'est-elle pas prise entre les deux **mâchoires** de cette tenaille : concilier le sentiment de son génie intérieur avec le souci d'une reconnaissance extérieure ?

Je ne peux être ce que j'ai l'intime conviction d'être que si l'autre m'identifie à son tour comme tel. De l'alternative, le XIX^e siècle brésilien avait sans doute, plus que les modernistes, privilégié le second terme : la quête d'une légitimation inspirée de l'extérieur. Mais on aurait tort de penser qu'il faille — ni même que l'on puisse — choisir entre l'un de ces deux pôles. Nous ne sommes pas face à un dilemme mais un paradoxe, qui ne demande pas à être résolu parce qu'il est constitutif, structurant. On le retrouve, autrement formulé, sous la plume d'Antonio Candido :

S'il était possible d'établir une loi d'évolution de notre vie spirituelle, nous pourrions peut-être dire qu'elle est toute entière régie par la dialectique du « localisme » et du cosmopolitisme, qui se manifeste sous les traits les plus variés **possibles**. Tantôt l'affirmation préméditée et parfois violente du nationalisme littéraire, qui peut aller jusqu'à prétendre créer une langue nouvelle ; tantôt l'acceptation du conformisme, l'imitation consciente des modèles européens. Cela s'exprime sur le plan des programmes, car au niveau des profondeurs psychologiques, qui régissent de manière plus efficace la production des œuvres, nous observons presque toujours un

⁸¹ Originaire de la ville de Recife, dans l'État nordestin du Pernambouc.

spectre plus limité d'oscillation, déterminant un écart plus étroit entre les deux extrêmes. Et par-delà l'intention affichée, l'œuvre débouche sur un compromis plus ou moins heureux entre expression et canons universels. Ce que nous avons accompli de plus parfait en matière d'œuvre et de personnalité littéraire (un Gonçalves Dias, un Machado de Assis, un Joaquim Nabuco, un Mário de Andrade), représente les moments d'équilibre idéal entre les deux tendances⁸².

Si, sur ce chemin de crêtes bordé de deux précipices, l'entreprise de fondation littéraire décidait de procéder à un choix exclusif, elle s'exposerait à verser soit dans l'autisme, soit dans l'aliénation. Il lui reste toutefois la latitude d'une pondération, d'un accent mis sur la singularisation ou sur l'imitation.

Cette dilacération entre conscience de soi et regard de l'autre est déjà celle du romantisme brésilien, au sein de la mission dont ses acteurs se sont investis : la formulation d'une identité nationale, voire celle de sa variante, la citoyenneté, quand la lutte pour l'abolition de l'esclavage entre en scène. En ce sens, les romantiques brésiliens n'ont que peu à voir, dans le fond, avec leurs « modèles » européens. Ils ne se débattent pas directement avec la digestion de la Révolution française ou l'émergence de la subjectivité formulée par la philosophie allemande : ils ont leurs problématiques propres. Aussi quand, en 1873, on demande à Machado de Assis de dresser le panorama de la production littéraire brésilienne, à un moment où l'expression romantique a déjà considérablement perdu de sa vitalité, le jeune et déjà très sagace écrivain ne

⁸² « Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa ; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. Isto se dá no plano dos programas, porque no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação, definindo afastamento mais reduzido entre os dois extremos. E para além da intenção ostensiva, a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal. O que temos realizado de mais perfeito como obra e como personalidade literária (Um Gonçalves Dias, um Machado de Assis, um Joaquim Nabuco, um Mário de Andrade), representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências. »,

manque pas de souligner, dans un texte demeuré célèbre, la centralité, encore et toujours, de l'« Instinct de nationalité⁸³ » :

Quiconque examine la littérature brésilienne actuelle peut lui reconnaître d'emblée, comme principal caractère, certain instinct de nationalité. Poésie, roman, toutes les formes littéraires d'expression de la pensée cherchent à se revêtir des couleurs du pays, et l'on ne peut nier que cette préoccupation soit signe de vitalité et laisse bien augurer de l'avenir. Les traditions de Gonçalves Dias, Pôrto Alegre et Magalhães sont ainsi perpétuées par la génération d'aujourd'hui, et le seront par celle qui demain s'éveillera, tout comme ceux-là ont perpétué José Basílio da Gama et Santa Rita Durão. Inutile de dire l'avantage d'un tel accord. En se tournant vers la vie brésilienne et la nature américaine, les prosateurs et les poètes trouveront des terres fertiles à l'imagination et donneront une physionomie propre à la pensée nationale. Cette autre indépendance n'a pas de Sept Septembre ni de Champ d'Ipiranga ; elle ne se fera pas en un jour, mais posément, afin qu'elle soit plus durable, et ne sera pas l'œuvre d'une génération, ni de deux : nombreux sont ceux qui y travailleront avant qu'elle ne soit achevée⁸⁴.

Forts de ce constat que l'indépendance culturelle (« *cette autre indépendance* » dont parle Machado de Assis) est plus longue à inscrire dans les faits et les esprits que la sécession politique, convaincus que le processus de décolonisation n'avait pas été mené à terme, que la différenciation identitaire n'avait été effectuée qu'en trompe-l'œil sous un empire issu de la dynastie de Bragança, et que les arts s'enlisaient dans des esthétiques du passé, les modernistes avaient donc repris le flambeau national du siècle précédent.

Antonio Candido, *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*, São Paulo : Companhia editora nacional, 1967, pp. 129-130.

⁸³ Il s'agit du titre de son essai, « Instinto de nacionalidade », dont on trouvera la version française, due à Florent Kohler, et notre commentaire, in Michel Riaudel et Pierre Rivas (dir.), « La littérature brésilienne », *Europe*, n° 919-920, Paris, novembre 2005, pp. 13-27.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 13-14. L'expression « champ d'Ipiranga » renvoie à un épisode marquant de la proclamation d'indépendance. Après que son père, le roi portugais, a été rappelé à Lisbonne en 1821, le prince héritier, futur dom Pedro I et premier empereur du Brésil, lance le célèbre « Cri d'Ipiranga » le 7 septembre 1822 : « L'Indépendance ou la mort ! ». L'iconographie le représente

Puis les ardeurs retombèrent, les âmes s'assagirent, la jeunesse passa. Au cours de la décennie suivante, celle des années trente, la plupart de ces écrivains renoncèrent aux éclats iconoclastes des premiers temps, pour mieux traduire le projet moderniste dans la réalité du pays. Jouant le jeu de la cooptation sélective des intellectuels, mise en œuvre par la première ère Vargas⁸⁵, ils furent pour beaucoup accueillis et intégrés par les institutions culturelles d'alors. Dans le même temps, des poussées régionales entreprirent avec succès de rééquilibrer la dynamique interne de cette vie culturelle, aimantée par la concurrence entre Rio de Janeiro et l'émergente São Paulo : on assista à l'éclosion du roman social nordestin, autour de Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Raquel de Queiroz...

2. Révisions : l'après-1945

Avec la fin de la seconde Guerre Mondiale, dans laquelle avait fini par entrer le Brésil au côté des alliés, la normalisation culturelle prit un nouveau visage : les poètes de « 45 ». Peut-être fallait-il alors se rassurer, après bien des périodes de trouble et d'agitation, en revenant à de supposés cadres intemporels de l'écriture poétique ? Écoutons par exemple la lecture qu'en fait *a posteriori* le poète Augusto de Campos :

La génération dite "de 45" des poètes brésiliens de l'après-guerre consista principalement en une réaction aux tendances les plus radicales de la

rétrospectivement l'épée à la main, prêt à franchir l'Ipiranga coulant à São Paulo, comme César le Rubicon. C'est l'acte de naissance de la nation brésilienne.

⁸⁵ Getúlio Vargas a été le président de la République brésilienne de 1930 à 1945. Arrivé au pouvoir par un Coup d'État, il en a été chassé à la fin de la guerre, mais il reviendra à la présidence, cette fois démocratiquement élu, en 1950. Au cœur d'une tourmente politique et de scandales, il se suicidera avant la fin de son mandat, en 1954.

poésie moderniste, exprimées avec le plus de conséquence dans le poème-minute, le poème-[blague], le poème anti-vers d'Oswald de Andrade (1890-1954), créateur des mouvements "Pau Brasil" et "Antropofagia", alors encore vivant et agissant. Sous prétexte d'une excessive liberté et de manque de rigueur, il s'opérait un retour aux tournures classiques et aux formes fixes pré-modernistes⁸⁶.

Reconstruction

La génération de 45, la *réaction* de 45, est toutefois une construction « après coup », qui autorise bien des hésitations sur ses contours, sinon sa réalité. On doit son invention notamment au critique catholique Alceu Amoroso Lima (signant aussi parfois d'un pseudonyme, Tristão de Athayde), qui écrivait dès le mois de juillet 1947 dans sa rubrique hebdomadaire :

[...] le néomodernisme émerge en douceur. On n'y relève pas encore de grandes personnalités, intentionnellement lancées à la tête de leurs troupes, comme, en 1920, un Mário de Andrade, un Manuel Bandeira, un Graça Aranha, conscients d'entreprendre une insurrection et de réveiller un géant endormi, comme, de fait, cela se produisit. À partir de 1945, la chose arrive tout doucement sans grands chefs, sans manifestes, sans cris de combat, sans le « sus » aux infidèles, sans le caractère de croisade qui, il y a trente-cinq ans, signifiait bruyamment l'essor des nouveaux barbares de São Paulo et de Rio, avec des revues qui invoquaient l'« anthropophage », pour effrayer le peuple paisible des aires parnassiennes et symbolistes⁸⁷.

⁸⁶ Augusto de Campos, « Pound made (New) in Brazil », trad. Maryse Planès, in : *Cahiers de l'Herne*, n° 6, Paris : éd. de l'Herne-Fayard, 1997, pp. 275-276.

⁸⁷ « [...] o neomodernismo vem surgindo de mansinho. Nele não se notam, ainda, grandes personalidades, intencionalmente lançadas à frente de suas tropas, como, em 1920, um Mário de Andrade, um Manuel Bandeira, um Graça Aranha, conscientes de empreenderem uma insurreição e de despertarem um gigante adormecido, como, de fato, aconteceu. A partir de 1945, a coisa vem de mansinho sem grandes chefes, sem manifestos, sem gritos de combate, sem o "sus" aos infiéis, sem o caráter de cruzada que, há trinta e cinco anos, ostentava a arrancada dos novos bárbaros de São Paulo e Rio, com revistas que invocavam a "antropofagia", para assustar o povo pacato dos arraiais parnasianos e simbolistas », in : Tristão de Athayde, *Quadro sinótico da literatura brasileira* [Tableau synoptique de la littérature brésilienne], Rio de Janeiro : Agir, 1956, p. 105.

Un de ses participants, Domingos Carvalho da Silva, admet néanmoins volontiers la construction rétrospective : « C'est à partir de 1948 que les poètes néomodernistes acquirent une conscience de génération, qui auparavant n'existait pas⁸⁸ ».

L'étiquette générationnelle, à laquelle on peut reconnaître un fond de commodité et de pertinence, charrie d'autres ambiguïtés non moins embarrassantes quand, flanquée du qualificatif de « néomodernisme », elle hésite entre un rapport de continuité ou de rupture avec les turbulences antérieures. Il est vrai que la rupture consiste maintenant en son refus, au profit de la notion plus pacifique de transition ; elle cultive le fondu enchaîné, n'est jamais mieux réalisée que dans l'estompe et la sourdine qui proclament, plus efficacement que des manifestes enflammés, le renoncement aux provocations bruyantes des aînés. Derrière cette bannière se rangent des poètes qui prônent et pratiquent un retour à la rime et une métrique conventionnelle et, pour beaucoup, aspirent à une sorte de restauration lyrique, sublime, individualiste et idéalisante, cause d'un nouveau « marasme discursivo-sentimental⁸⁹ » de la poésie brésilienne selon leurs détracteurs.

L'année 1945, c'était, il est vrai, également celle de la disparition de Mário de Andrade. Un phare s'éteignait, sans que s'arrête pour autant de circuler la flotte moderniste, ou que s'inventent soudainement d'autres formes de cabotage. Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade..., pour ne citer qu'eux, n'en continuèrent pas moins d'écrire, avec ou sans avatar à la clé. Tandis que des poètes qu'on s'est depuis habitué à ranger

⁸⁸ « Foi a partir de 1948 que os poetas neomodernistas adquiriam uma consciência de geração, que antes não existia. », cité par Guilhermino César, « A poesia brasileira de 22 até hoje » [La poésie brésilienne de 22 à nos jours], in : *O Livro do Seminário. Bial Nestlé de Literatura brasileira 1982*, São Paulo : L R Editores Ltda, 1983, p. 245.

avec la génération de « 45 », tel Vinícius de Moraes (1913-1980), s'étaient déjà manifestés avant 1945, dans une tonalité qui ne devait plus guère varier.

Le Club de 45

C'était aussi le cas de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), dont les premières expressions publiques remontent au début des années 1940. Toutefois les tentatives d'enrôlement de « la » Génération de 45 se sont, dans son cas, exposées à une prise de distance de l'intéressé, qui allait ressembler de plus en plus à une fin de non-recevoir. On peut, pour s'en assurer, se reporter à l'essai qu'il lui a consacré en 1952, « A Geração de 45⁹⁰ », et à l'article « Esboço de panorama⁹¹ » [Ébauche de panorama], paru l'année suivante : « la poésie a perdu sa capacité à explorer la réalité, à transmettre, à travers le langage affectif, une connaissance de la réalité⁹² ». Ou encore à ce propos, tenu près de trente ans plus tard :

Une génération est une chose réelle, mais ils concevaient la génération presque comme un club ! Ils expulsaient certains noms de cette génération de 45. J'aurais adoré en être expulsé, j'aurais dû l'être⁹³.

Même par les références qu'il se choisit, João Cabral ne se laisse pas facilement enfermer dans une famille poétique. Bien qu'anti-lyrique déclaré, poète de la conscience éveillée, il a certes des liens avec sa génération, où il

⁸⁹ Mario Faustino, « A poesia "concreta" e o momento poético brasileiro », in : *Poesia-Experiência*, São Paulo : Perspectiva, 1977, p. 218.

⁹⁰ In João Cabral de Melo Neto, *Obra Completa*, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 741-752.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 753-756.

⁹² « [...] a poesia perdeu sua capacidade de explorar a realidade, de transmitir, por meio da linguagem afetiva, um conhecimento da realidade », *ibid.*, p. 755.

⁹³ « Geração é uma coisa real, mas eles tinham um sentido de geração quase de clube ! Eles expulsavam uns sujeitos dessa geração de 45. Eu adoraria ser expulso, eu devia ter sido », entretien avec João Cabral de Melo Neto, in *34 Letras*, n° 3, Rio de Janeiro, mars 1989, p. 35.

trouve des affinités esthétiques et des amis. Attentif à la construction d'une forme plus « rigoureuse » que le vers libre, il avoue aussi une dette inattendue envers des poètes comme le catholique conservateur Augusto Frederico Schmidt (mais celui-ci était déjà une lecture de Mário de Andrade)..., ou encore Jorge de Lima. Il rend toutefois dans le même temps un hommage plein de reconnaissance aux modernistes de la première et de la deuxième heures (ceux des années 20, puis des années 30)... :

Je n'aurais pas écrit de poésie, et il n'y aurait pas eu la poésie brésilienne importante qu'il y a, sans le modernisme⁹⁴.

Bien plus tard, il ouvrira son recueil *Agrestes (1981-1985)*, par un poème consacré et dédié à Augusto de Campos⁹⁵, poète de l'avant-garde concrétiste pour lequel il ne cessera de confesser « la plus grande admiration⁹⁶ ».

3. Naissance d'une galaxie : le concrétisme

De toute façon, génération de 45 ou non, elle fut bientôt éclipsée par la tonitruance de nouvelles avant-gardes surgies dans l'enfance d'Ana Cristina Cesar et qui antécèdent immédiatement le contexte de son œuvre. La première à ouvrir le feu fut justement celle de la poésie concrète.

⁹⁴ « Eu não teria escrito poesia, nem teria havido a poesia brasileira importante que existe, se não fosse o modernismo. », in *34 Letras, ibid.*, p. 35

⁹⁵ « A Augusto de Campos », in João Cabral de Melo Neto, *Obra Completa, op. cit.*, pp. 517-518.

⁹⁶ Cf. *34 Letras*, n° 3, *op. cit.*, pp. 19-20.

Crise de signe

Né dans une phase de modernisation et d'industrialisation intensive du pays, le mouvement émerge dans le sillage des métamorphoses des arts plastiques, au carrefour de plusieurs voies. Réagissant à ce qu'ils considèrent comme un recul esthétique, ses inventeurs rompent en 1952 avec le conservatisme du Club de Poésie, où domine ladite génération de 45, et dont ils étaient jusque-là partie prenante. Leur programme vise à mettre la poésie brésilienne au diapason de la nouvelle modernité internationale, voire à ce qu'elle en devienne rien moins que l'éclaireur. Inscrits, à ce titre, dans la même dialectique paradoxale que le modernisme mais selon une version plus radicale, internationaliste (dans les références, la soif de légitimation et de reconnaissance) et ultranationaliste à la fois, ils parlent depuis 1955 au nom des avancées de Mallarmé, de Joyce et de Pound, non encore acceptées à leurs yeux, assimilent l'héritage de la linguistique et du structuralisme, se trouvent des interlocuteurs en musique (Pierre Boulez et, virtuellement, Anton von Webern) ou dans les arts plastiques (Max Bill), domaines auxquels ils venaient d'emprunter la notion de « concret ».

À l'origine de ces divers échanges, la réflexion du trio de Perdizes⁹⁷, composé de Haroldo de Campos (1922-2003), son frère Augusto⁹⁸ (1931-) et de Décio Pignatari (1927-), se concentre sur l'actualisation du langage poétique, nourrie des travaux de Charles Sanders Peirce et de la sémiologie de la communication : après la « crise de vers » mallarméenne, il s'agit de refonder un signe poétique censé s'être épuisé, à travers un nouveau mode d'écriture où

⁹⁷ Du nom du quartier de São Paulo où ils habitaient, et où est installée la Pontifícia Universidade Católica (P.U.C.) de la ville, devenue par la suite le foyer de leur enseignement.

convergeront les expressions verbale, pictographique et musicale. Le poème, qui succèdera ainsi au cycle historique et révolu du « vers (unité rythmico-visuelle)⁹⁹ » et remédiera à l'épuisement de la « discursivité », se caractérisera désormais « par une structuration optico-sonore irréversible et fonctionnelle, et pour ainsi dire, génératrice de l'idée, créant une entité toute-dynamique, verbivocovisuelle¹⁰⁰ ». En termes plus clairs, il se fait objet, à la confluence des arts plastiques, ambiance sonore, explore les trois dimensions de l'espace (et aujourd'hui les ressources du multimédia). Par ailleurs explicitement inspirée par la lecture poundienne des écrits de Fenollosa sur l'idéogramme chinois, sa « méthode de composition [est] fondée sur la juxtaposition directe — analogique et non logico-discursive — d'éléments ». À ceux qui pourraient craindre l'hermétisme de ce nouveau langage, la réponse vient, rassurante : « [...] appel à la communication non-verbale, le poème concret communique sa propre structure¹⁰¹ ».

Plan-pilote

Cette dernière phrase est tirée d'un des textes les plus célèbres parmi les nombreux manifestes du mouvement, le « Plan-pilote pour la poésie concrète ». Publié en 1958 dans le n° 4 de la revue *Noigandres*, la première revue du groupe — qui en fait paraître cinq numéros entre 1952 et 1962 —, il ne se contente pas

⁹⁸ Cf. en France, l'anthologie poétique bilingue : Augusto de Campos, *Anthologie. Despoesia*, trad. Jacques Donguy, Paris : Al Dante, 2002.

⁹⁹ Augusto de Campos, « Poesia concreta », in : *Fórum*, Centro acadêmico 22 de agosto, Faculdade paulista de direito, 1^{ère} année, n° 3, octobre 1955. Repris dans *Noigandres* 2, São Paulo, 1955, puis in : Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Décio Pignatari, *Teoria da poesia concreta. Textos e manifestos (1950-1960)*, São Paulo : Brasiliense, 1987, p. 40.

¹⁰⁰ *Idem.*

d'un dialogue international que ses auteurs veulent de haute volée ; il s'articule très explicitement à l'actualité brésilienne d'alors : la planification d'une nouvelle capitale, dont le chantier a été précédé du « plan-pilote » dessiné par l'urbaniste Lucio Costa. Inventée en 1956 par le président de la République récemment élu Juscelino Kubitschek, sortie du néant en quatre années, Brasilia sera inaugurée en 1960, à la fin de son mandat. L'année 1958, celle de notre texte concret, nous situe donc exactement à mi-parcours.

Pour fonder leur démarche « en interne », dans l'axe synchronique, les concrétistes administrent mimétiquement à la poésie la même cure de modernisation et de recentrement que le pouvoir politique applique au pays. La théorisation file la métaphore industrielle : après la crise du vers artisanal, il convient de passer à la production industrielle du poème, de manufacturer l'expression folklorique primitive — à l'instar des « réductions » sociologiques se réappropriant, en l'adaptant et l'améliorant, le savoir-faire technologique étranger :

Si Guerreiro Ramos a même pu donner un exemple de « réduction technologique » dans l'industrie automobile (camions) brésilienne, « où se vérifient la compréhension et la maîtrise du processus d'élaboration d'un objet permettant une utilisation active et créatrice de l'expérience technique étrangère », nous, qui ne regardons pas le poème en sa matérialité avec quelque type de liturgie extra-humaine que ce fût, nous pourrions dire — et tant pis si le parallélisme camions-poèmes offense la sensibilité des licornes d'un romantisme poétique de type idéaliste (si souvent masqués sous la cape du réalisme le plus terre-à-terre) — que la poésie concrète offre l'exemple d'une « réduction esthétique », dans laquelle la pensée poétique d'auteurs étrangers déterminés (Mallarmé, Apollinaire, Joyce, Cummings, Pound), jamais auparavant mis en relation dans un même contexte et pour des fins définies, a été posée de façon critique en fonction des nécessités

¹⁰¹ Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Décio Pignatari, « Plan-pilote pour la poésie concrète », trad. Michel Riaudel, in : *Modernidade, Art brésilien du 20^e siècle*, Paris : Musée d'Art

créatives d'une poésie brésilienne, déjà pressenties par certains de ces plus inventifs précurseurs (Oswald, Cabral), présentant des formulations aux caractéristiques propres et identifiables au sein du groupe brésilien, face encore à l'évolution parallèle et jusqu'à un certain point commun d'un Eugen Gomringer, et acquiert ainsi cette validité créatrice non seulement dans le champ national, mais comme produit brésilien d'exportation dans le domaine des idées¹⁰².

De même, en matière de la chanson populaire, Augusto de Campos fustige ceux qui veulent revenir à « l'idéologie artistique qui se dispose à promouvoir et exporter, non des produits finis, mais de la matière première, la matière première du primitivisme national¹⁰³ »

Cannibalisme et créationnisme

Sur l'axe généalogique, ils recyclent les manifestes d'Oswald de Andrade. A toutefois disparu, et ce n'est pas qu'une nuance, la forte charge corrosive, l'humour que leur prédécesseur mettait dans ses interventions. L'idée

Moderne de la Ville de Paris-Association française d'action artistique, 1987, p. 425.

¹⁰² « Se Guerreiro Ramos pôde até mesmo dar um exemplo de “redução tecnológica” na indústria automobilística (caminhões) brasileira, “em que se registra a compreensão e o domínio do processo de elaboração de um objeto, que permitem uma utilização ativa e criadora da experiência técnica estrangeira”, nós, que não vemos o poema em sua materialidade com nenhum tipo de liturgia extra-humana, poderemos dizer — por mais que o paralelismo caminhões-poemas melindre a sensibilidade dos licornes de um romantismo poético de tipo idealista (tantas vezes ocultos sob a capa do realismo mais terra-a-terra) — que a poesia concreta oferece o exemplo de uma “redução estética”, em que o pensamento poético de determinados autores estrangeiros (Mallarmé, Apollinaire, Joyce, Cummings, Pound), nunca antes relacionados num mesmo contexto e para propósitos definidos, foi posto criticamente em função das necessidades criativas de uma poesia brasileira, já pressentidas por alguns de seus mais inventivos precursores (Oswald, Cabral), apresentando características próprias e inconfundíveis de formulação no grupo brasileiro, ainda face à evolução paralela e até certo ponto comum de um Eugen Gomringer, e adquirindo assim aquela criadora validade não só em âmbito nacional, mas como produto brasileiro de exportação no campo das idéias. », Haroldo de Campos, « Contexto de uma vanguarda » [Contexte d'une avant-garde], in : *Teoria da poesia concreta, op. cit.*, p. 154. Ce texte, dont une note annonce qu'il fut écrit en juillet 1960, n'a été publié qu'en 1963 (*Jornal de Letras* [Journal de lettres], Rio de Janeiro, février-mars 1963), certains éléments nourrissant aussi l'article d'Haroldo de Campos « A poesia concreta e a realidade nacional » [La poésie concrète et la réalité nationale], in *Tendência*, Belo Horizonte, n° 4, 1962.

¹⁰³ « [...] àquela ideologia artística que se dispõe a promover e exportar, não produtos acabados, mas matéria-prima, a matéria-prima do primitivismo nacional », Augusto de Campos, « Boa

de la poésie « Bois Brésil », empruntée au texte de 1924, légitime un programme de « production » du poème, « objet en soi et pour lui-même ». L'« Anthropophagie » de 1928 justifie, quant à elle, toutes les transpositions et réappropriations possibles. Mais cette ouverture cosmopolite professée, qui se manifeste concrètement par un travail systématique d'exhumations et de traductions de certaines œuvres clés de leur *paideuma*, est en fait animée d'une fibre nationaliste visant à faire de leur Brésil le cœur des révolutions esthétiques passées, présentes et à venir.

Dans cette logique, Haroldo de Campos soutient que la littérature brésilienne n'a jamais connu « d'enfance (*in-fans*, qui ne parle pas). Elle n'a pas eu d'origine "simple". Elle n'a jamais été *in-forme*. Elle est "née" adulte, *formée*, sur le plan des valeurs esthétiques, parlant le code le plus élaboré de son époque¹⁰⁴. » Aux antipodes de l'idée de « formation » d'un art national qui doit s'émanciper progressivement, dans la douleur, de ses modèles exogènes, thèse qu'avait développée Antonio Candido dans *A formação da literatura brasileira*¹⁰⁵ [La Formation de la littérature brésilienne], les théoriciens et poètes concrets cherchent au contraire à démontrer, au fil de leurs monographies et interventions, que la littérature brésilienne a finalement tout pratiqué, si ce n'est tout inventé, comme Monsieur Jourdain la prose, intuitivement, spontanément et sans le savoir. Pour Augusto de Campos, le poète Joaquim de Sousa Andrade (1833-1902), méconnu par son siècle, avait déjà écrit un grand chant contre

palavra sobre a música popular », , in : Augusto de Campos, *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo : Perspectiva, 1968 (1^{ère} éd.), 1986 (2^{ème} éd.), p. 61.

¹⁰⁴ « Nossa literatura [...] não teve *infância* (*in-fans*, o que não fala). Não teve origem "simples". Nunca foi *in-forme*. Já "nasceu" adulta, *formada*, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época. », Haroldo de Campos, *O Sequestro do barroco na formação da literatura brasileira : o caso Gregório de Mattos*, Salvador : Fundação Casa de Jorge Amado, 1989, p. 64.

¹⁰⁵ Antonio Candido, *A formação da literatura brasileira*, São Paulo : Livraria Martins Editora, 1975.

l'Usure, *O Inferno de Wall Street* [L'Enfer de Wall Street¹⁰⁶], plusieurs décennies avant les *Cantos* :

Que Sousândrade se soit révélé, sous plusieurs aspects, un précurseur de Pound lui-même, ne doit étonner personne : il s'agit d'un hasard possible et décelable dans le domaine de la littérature comparée à travers la méthode de recherche archéologico-prospective que Pound recueillit comme modèle pour sa critique idéogrammique [...]¹⁰⁷.

De son côté, sous un titre transparent quant à ses intentions, *Morfologia de Macunaíma*¹⁰⁸, le « Morphologie » détournant la somme de Vladimir Propp sur le conte, Haroldo de Campos laisse entendre que Mário de Andrade avait, dans son roman paru en 1928, compris les principes exposés par le théoricien russe, sans même avoir eu besoin d'en avoir connaissance. La quintessence du propos se retrouve dans la préface qu'Haroldo de Campos donne à la première édition française de *Macounäïma ou le héros sans aucun caractère* :

Apportant la preuve d'une semblable "imagination structurale" [celle dont fait preuve Vladimir Propp], le *Macounäïma* de Mario de Andrade, publié la même année 1928, fait en quelque sorte le parcours inverse. Il ne s'achemine pas vers l'analyse du "corpus" fabuleux qui conduirait à l'identification d'une infrastructure ou protofable. Comme il s'agit d'une œuvre d'art et non d'une enquête scientifique sur le folklore, il va vers la constitution d'une archifable "omnibus". Mario de Andrade a réussi intuitivement à distinguer ce qu'il y avait d'*invariant* dans la structure du conte folklorique pour justement, à des fins artistiques, pouvoir jouer de façon créative avec les éléments *variables* sur le schéma de base [...]. Mario de Andrade a su tirer le meilleur parti romanesque de cette "loi de transférabilité" que Propp la même année 1928 avait réussi à postuler (sans que le folkloriste de Leningrad et le poète rhapsode de la "Paulicée déboussolée" aient jamais eu le moindre contact ou même la moindre

¹⁰⁶ Le long poème ne constitue en fait qu'une partie de *O Guesa errante*, treize chants dont la parution s'échelonne de 1866 à 1884, à São Luís, New York et Londres, selon les résidences du poète.

¹⁰⁷ Augusto de Campos, « Pound made (New) in Brazil », *op. cit.*, p. 281.

nouvelle l'un de l'autre)¹⁰⁹.

Se dégage finalement de ces théories la notion d'un temps antilinéaire (à l'instar de ce qui advient sur le plan du langage), discontinu, procédant par bonds, par rencontres et coïncidences magiques. Mais cette conception va curieusement de pair avec une forme de créationnisme, c'est-à-dire une façon de créer *ex nihilo*, relevant elle d'un insécable espace-temps, créationnisme bien illustré par un titre comme la somme poétique de Haroldo de Campos, *Galáxias*¹¹⁰ [Galaxies]. Au fil des cinquante textes composés et mûris sur une période de treize années, jusqu'à leur publication intégrale en 1984, s'y déploie un ambitieux parcours « épico-épiphannique ». Le vers, qui veut s'inscrire dans une veine « baroque » — en réalité plus volontiers néobaroque, dans l'esprit de Lezama Lima ou de Severo Sarduy —, y est volontiers kaléidoscopique, dans la mesure où chaque partie du monde s'y emboîte et s'y rejoint.

4. Constellations : le néoconcrétisme

Il y avait là assurément une façon d'écrire l'histoire contre l'histoire dont ne pouvaient se contenter ceux qui se valaient de phénoménologie et d'une philosophie moderne du temps. De plus, s'ils suscitent intérêts et adhésions à la faveur du renouvellement des références et de l'audace péremptoire dont ils font preuve, le ton définitif des manifestes, en phase avec une pratique

¹⁰⁸ Haroldo de Campos, *Morfologia de Macunaíma*, São Paulo, Perspectiva, 1973.

¹⁰⁹ Mário de Andrade, *Macounaíma*, trad. Jacques Thiériot, Paris : Flammarion, 1979, pp. 15-16.

¹¹⁰ Cf. sa version française : Haroldo de Campos, *Galaxies*, trad. Inês Oseki-Dépré & Haroldo de Campos, La Souterraine : La Main Courante, 1998.

concrétiste polémique et arrogante, en irrite plus d'un. C'est que la radicalité du discours n'exclut pas d'opportunes stratégies d'exclusions et d'alliances.

Une première scission avec quelques cariocas intervient dès 1957, débouchant deux ans plus tard sur la création du mouvement néoconcret. Par la suite, le rapprochement avec les écrivains du Minas Gerais réunis autour de la revue *Tendência*, entre 1961 et 1963, ne va pas sans provoquer de sérieuses dissensions à Belo Horizonte, après l'excommunication des dissidents Mário Chamie et Cassiano Ricardo qui fondent au cours de cette même période une nouvelle avant-garde identifiée à la revue *Poesia-Práxis*. En 1967, une nouvelle radicalité tente de se faire une place au soleil, à coups d'actions spectaculaires et de déclarations fracassantes : le groupe *Poema Processo* [Poème processus], conduit par Wladimir Dias Pino. Mais entre-temps, depuis 1965, le trio des Campos-Pignatari a amorcé un nouveau virage vers le pop art et ses dérivés, qui aboutit en deux ans à sceller un pacte tacite avec les tropicalistes bahianais¹¹¹...

Avant d'aller plus loin dans cette aventure qui fournit l'arrière-plan de l'enfance et de l'adolescence d'Ana Cristina Cesar, et sans chercher à retracer le panorama complet de ces ultimes avant-gardes, nous nous concentrerons essentiellement sur le premier de ces épisodes, dont les points de clivage vont constituer l'un des fonds de référence immédiat de la « poésie marginale » des années soixante-dix.

¹¹¹ Cf. sur ce point, entre autres, Silvano Santiago, « Paulistas e mineiros », in : *Vale quanto pesa (Ensaio sobre questões político-culturais)* [Le poids des choses (Essais sur les questions politico-culturelles)], Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982, p. 191.

Le retour du sujet

Le poète Ferreira Gullar (1930-), déjà l'auteur d'un recueil remarqué, *A luta corporal*¹¹² [La lutte corporelle], quand il s'était rapproché du groupe à partir de 1954-1955, rejette finalement sa conception du poème comme bien de consommation : « Ils cherchaient à créer une méthode de production de la poésie comme on fabrique des chaussures, des automobiles », déclarait-il rétrospectivement, en 1984¹¹³. Le propos fait bien sûr écho, notamment, à la comparaison développée par Haroldo de Campos dans son article « Contexto de uma vanguarda », cité plus haut.

En compagnie de Reinaldo Jardim, Ferreira Gullar fait scission en 1957 et fonde à Rio de Janeiro le groupe « néoconcret » auquel sont aussi associés les arts plastiques, notamment sous les noms de Lygia Clark, Lygia Pape, Amilcar de Castro et Franz Weissmann. Sans signer directement le manifeste¹¹⁴ paru en mars 1959, Hélio Oiticica s'y rallie implicitement et adhère à la « théorie du non objet¹¹⁵ », que rédige Ferreira Gullar en guise de contribution à la seconde Exposition néoconcrète, présentée à Rio de Janeiro du 21 novembre au 20 décembre 1960.

¹¹² Le recueil poétique paraît en 1954. On en trouvera des extraits dans l'anthologie bilingue : Ferreira Gullar, *Dans la nuit véloce. Dentro da noite veloz*, trad. par Luzilá Gonçalves et Didier Lamaison, Paris : Eulina Carvalho, 2003. Est aussi disponible en français *Poema Sujo*, un long poème écrit en exil et publié en 1975 : Ferreira Gullar, *Le Poème sale*, trad. Jean-Michel Baudet, Paris : Le Temps des Cerises, 2005.

¹¹³ Entretien paru dans la revue *Braise*, n° 1, Paris, janvier-mars 1985, p. 51.

¹¹⁴ « Manifesto neoconcreto », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, supplément dominical, 21-22 mars 1959. Traduit par Michel Riaudel, in : *Modernidade, Art brésilien du 20^e siècle, op. cit.*, pp. 118-121.

¹¹⁵ Ferreira Gullar, « Teoria do não objeto », in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 novembre-20 décembre 1960, repris in Aracy A. Amaral (dir.), *Projeto construtivo na arte : 1950-1962*, Rio de Janeiro : Museu de Arte Moderna, Snao Paulo : Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 85-94. On en trouvera une version réduite et traduite, in : *Modernidade, Art brésilien du 20^e siècle, op. cit.*, pp. 421-424.

S'il fallait résumer l'esprit du mouvement, qui se défend de former un groupe précis, s'il fallait le définir ne serait-ce que par ses refus, nous dirions que nous passons avec lui d'une conception objectale de la poésie à une exploration du rapport entre le sujet et l'objet poético-artistique. Les références à Maurice Merleau-Ponty et à Suzanne Langer réintroduisent, de fait, les dimensions expressive et perceptive de la création et de la réception artistique, ce que traduisent par exemple la série des « *bichos* » [bêtes] ou celle des « *parangolés* » [mot inventé par Oiticica] : à chaque fois, le spectateur est amené à participer à l'œuvre et à investir l'espace de son propre corps, qu'il joue avec les sculptures métalliques articulées de Lygia Clark, assemblages métalliques aspirant à intégrer le règne animal, ou qu'il revête les capes d'Hélio Oiticica.

Auteur d'un livre de référence sur le mouvement, Ronaldo Brito en résume ainsi les principales orientations :

Ce fut sans doute autour du langage (visuel et littéraire) que s'établirent les points centraux de la polémique concrétisme-néoconcrétisme. [...] On passa de la sémiotique saxonne (Peirce) et de la théorie de l'information (Norbert Wiener) à une philosophie plus spéculative [...].

Il y a dans le concrétisme une critique similaire [à celle qu'adresse Merleau-Ponty au réalisme et au causalisme de la psychologie behavioriste et à la théorie de la Gestalt] à l'encontre de la pensée mécaniciste en art et même un intérêt pour les procédés « ouverts » de la science contemporaine (qu'on se rapporte aux spéculations autour des géométries non euclidiennes et, plus précisément, à l'attrait que l'anneau de Möbius exerçait sur Lygia Clark et Lygia Pape, par exemple). [...]

Avec Merleau-Ponty, pour Gullar le principal théoricien de ses manœuvres anticoncrètes, venait non seulement la phénoménologie, mais aussi un certain existentialisme. Tandis que l'*épistémè* concrète incluait l'homme surtout en tant qu'agent social et économique, en dépit de l'autonomie de la culture invoquée, le néoconcrétisme revenait à la situation de l'homme en tant qu'être-au-monde et voulait penser l'art dans ce contexte : il s'agissait de le penser en tant que totalité. C'était le retour des intentions expressives au centre du travail artistique. Était rétablie la notion

traditionnelle de la subjectivité contre le privilège de l'objectivité concrète¹¹⁶.

Confirmant de façon anticipée la justesse de ces propos, les tenants du poème conçu comme « une structure mathématique, planifiée avant le mot¹¹⁷ » dénoncèrent là une attitude « subjective et intuitive¹¹⁸ ». Sous-tendue par une compréhension néoconcrète du temps plus héraclitienne qu'éléate, la ligne de démarcation entre les deux courants devait bientôt également dériver vers le champ politique.

Du sujet phénoménologique à l'artiste citoyen

Le début des années soixante fut marqué au Brésil, aujourd'hui encore un des pays les plus inégalitaires au monde, par la montée en puissance des mouvements sociaux. Sous la présidence de João Goulart, qui remplace le démissionnaire Jânio Quadros en 1961, la gauche exerce une pression croissante en faveur de la revalorisation d'un pouvoir d'achat rongé par l'inflation et de la redistribution des richesses, dont l'une des pierres de touche devait être la

¹¹⁶ « Foi sem dúvida em torno da linguagem (visual e literária) que se estabeleceram os pontos centrais da polêmica concretismo-neoconcretismo. [...] Passou-se da semiótica saxônica (Peirce) e da teoria da informação (Norbert Wiener) para uma filosofia mais especulativa [...]».

» Há no concretismo uma crítica semelhante ao pensamento mecanicista em arte e mesmo uma preocupação com os procedimentos “abertos” da ciência contemporânea (vejam-se as especulações em torno das geometrias não euclidianas e, mais precisamente, a atração que a cinta de Möebius exercia sobre Lygia Clark e Lygia Pape, por exemplo). [...]

» Com Merleau-Ponty, para Gullar o principal teórico de suas manobras anticoncretas, vinha não apenas a fenomenologia, mas até um certo existencialismo. Enquanto a *episteme* concreta incluía o homem sobretudo como agente social e econômico, apesar da propalada autonomia da cultura, o neoconcretismo repunha a colocação do homem como ser no mundo e pretendia pensar a arte nesse contexto: tratava-se de pensá-lo enquanto totalidade. Era o retorno das intenções expressivas ao centro do trabalho da arte. Resgatava-se a noção tradicional da subjetividade contra o privilégio da objetividade concreta. », Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, São Paulo : Cosac & Naify edições, 1999, pp. 55-58 (1^{ère} éd. : Rio de Janeiro : Funarte, 1985).

¹¹⁷ Haroldo de Campos, « Da fenomenologia da composição à matemática da composição », in : *Teoria da Poesia concreta*, op. cit., p. 96. Le texte a paru initialement en 1957.

réforme agraire. Dans un contexte de Guerre froide, de polarisation Est-Ouest, de décolonisation et de révolution cubaine, elle lutte aussi pour une indépendance plus marquée à l'égard des États-Unis, autrement dit un renforcement du contrôle de l'État sur la vie économique et la nationalisation de secteurs stratégiques. Grèves et manifestations agitent le pays, à la ville comme aux champs. Bon nombre d'intellectuels, des dramaturges, des cinéastes, des compositeurs, des poètes, décident de mettre leur art au service d'une pédagogie des masses, d'une idéologie de l'émancipation et du développement. En témoignent, par exemple, la création et les activités du Centre Populaire de Culture (CPC) au sein de l'Union Nationale des Étudiants (UNE), à partir de 1961.

L'adhésion à cet élan populiste de Ferreira Gullar découle d'une certaine manière de ses prises de positions antérieures, prônant une meilleure intégration de l'homme au monde. Le sentiment de mener une réflexion néoconcrétiste à huis clos, au sein d'une poignée d'artistes, débouchant sur une expression de plus en plus hermétique, l'amène à se rapprocher du Parti Communiste Brésilien, auquel il adhère en 1964. À cette époque, son langage artistique se simplifie, pour s'inspirer par exemple des formes de la poésie de « cordel », survivance d'une littérature populaire de colportage.

Les concrétistes, soucieux de ne pas se laisser déborder sur leur flanc gauche, répondent par un déplacement des mots d'ordre révolutionnaires vers le champ esthétique, une esthétisation de la politique en somme, sans, ce faisant, s'épargner les épithètes d'idéaliste et de formaliste que leur adresseront leurs détracteurs. En 1961, ils ajoutent dans cet esprit un post-scriptum au

¹¹⁸ Voir le bref historique retracé par Jacques Donguy dans les *Cahiers du Refuge*, n° 98, Marseille : Centre international de poésie *Marseille*, août 2001, p. 13.

« Plan pilote pour la poésie concrète » : « “sans forme révolutionnaire il n’y a pas d’art révolutionnaire” (Maïakovski)¹¹⁹ ». Profession de foi poétique prise à la revue *Tendência* de Belo Horizonte qui l’avait faite sienne dès 1957, la citation du poète russe devient d’une opportune ambivalence politique en un moment où la gauche brésilienne a le vent en poupe. Un an plus tard, ils publient des poèmes sur le thème de Cuba, d’une intrépidité politique limitée quand on sait que les autorités brésiennes entretiennent, depuis 1960, de bonnes relations avec Fidel Castro : « Stèle pour vivre n° 3 - Estela cubana », de Décio Pignatari, « Cubagramma » d’Augusto de Campos. Enfin, pour ne pas être en reste avec l’idéal d’engagement qui fleurit un peu partout, Décio Pignatari parle dans le n° 2 de leur nouvelle revue, *Invenção* [Invention] (qui connaîtra à son tour cinq livraisons), « pulo da onça » de [bond du jaguar] ou de « salto participante » [saut participatif], à propos de la recherche d’une « poésie formelle et de contenu révolutionnaire¹²⁰ ».

Par-delà les divergences politiques, on pourrait s’étonner d’une curieuse coïncidence idéologique inscrite dans la représentation du poète, selon laquelle l’infrastructure économique demeure la référence et le cœur de toute chose : d’un côté, le discours marxisant s’emploie à faire de lui un ouvrier, de l’autre les images economicistes du poème s’accommodent de la langue de « marché ». Quoi qu’il en soit, l’affrontement politique fut si virulent qu’il a laissé des traces et couve encore aujourd’hui, à l’heure où la plupart de ses acteurs sont encore vivants.

¹¹⁹ « “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (maiacóvski). », in : *Teoria da Poesia concreta, op. cit.*, p. 158.

¹²⁰ « [...] intentando uma poesia formal e conteudisticamente revolucionária », in : *A Literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho (dir.), vol. 6, Rio de Janeiro : José Olympio, 1986, p. 250.

Conflits de familles

La querelle alla aussi se nicher dans d'autres détails, qui ont à voir avec l'historiographie littéraire. Chacun se mit à revendiquer l'héritage oswaldien, en en retenant tout ce qui était susceptible d'indiquer une continuité entre son œuvre personnelle et la nature ou les écrits du moderniste : qui le caractère programmatique, qui l'engagement communiste. Chacun se prévalant après coup de liens personnels avec l'aîné. Ainsi Ferreira Gullar déclarait-il le 9 septembre 1985, lors d'un débat organisé par le Collège Freudien de Rio de Janeiro : « J'ai été l'ami d'Oswald de Andrade. Je ne le crie pas sur tous les toits, mais je peux dire qu'en 1953, quand j'ai fêté mes 23 ans [Ferreira Gullar est né le 10 septembre 1930], j'ai reçu comme cadeau, dans un petit appartement où j'habitais, à Glória [quartier de Rio de Janeiro], la visite d'Oswald de Andrade¹²¹. » L'écrivain moderniste, introduit par un ami commun, Oliveira Bastos, avait eu connaissance du recueil *A luta corporal* dans une version encore inédite et venait de la sorte « saluer le jeune poète » : « Alors est née une courte amitié, car il allait mourir en 1954¹²². »

La version qu'Augusto de Campos fournit en 1978, dans un texte dont il dit qu'il fut écrit en 1966, est autre. Il cite un article de presse d'Oswald de Andrade, daté du 28 août 1953 et rédigé après une visite que lui auraient rendue quelques jours auparavant les futurs concrétistes (Augusto de Campos et Décio Pignatari) : « Il y a une génération de tout nouveaux au Brésil [...]. Oliveira Bastos s'annonce comme critique. Un critique enfin ! Il y a le poète

¹²¹ « Eu fui amigo de Oswald de Andrade. Não faço alarde disso, mas posso dizer que, em 1953, ao completar 23 anos, recebi como presente, num pequeno apartamento onde morava, ali na Glória, a visita de Oswald de Andrade. », Ferreira Gullar, « O que é o Brasil ? » [Qu'est-ce que le Brésil ?], in Ferreira Gullar, *Indagações de hoje* [Questionnements d'aujourd'hui], Rio de Janeiro : José Olympio, 1989, p. 118.

Carlos de Oliveira qui me parle de **Luci** Teixeira et du poète Goulart [en fait Ferreira Gullar]. Et Flávio de Aquino. Il y a ici même à São Paulo des jeunes qui expérimentent : Décio Pignatari, Augusto et Haroldo de Campos, Ruy Nogueira, Paulo Cesar da Silva et d'autres¹²³. » Affirmations à nouveau incompatibles avec celles de Gullar, en 1985 :

FERREIRA GULLAR — [...] Au cours du passage de 53 à 54, j'étais chez lui [Oswald de Andrade] à São Paulo. Les frères Campos, qui habitaient à São Paulo, ne connaissaient pas Oswald de Andrade.

ANTONIO SERGIO MENDONÇA — Ils l'ont connu par l'intermédiaire d'Oliveira Bastos.

FERREIRA GULLAR — L'œuvre d'Oswald, ils l'ont connu grâce à moi. Je raconte les choses comme elles se sont passées. Pendant le carnaval de 1955, Augusto de Campos prend contact avec moi [...]. Il a cité Mário de Andrade. Je lui ai dit qu'il manquait le plus important qui était Oswald de Andrade. « Non, Oswald de Andrade était un anarchiste », m'a dit Augusto de Campos, à Spaghettilândia, tandis que le carnaval s'était attablé dans les parages de Cinelândia. Alors je lui ai dit : « Qu'il soit anarchiste ou non, peu m'importe. Ce que je sais, c'est que dans les recherches pour un nouveau langage, je crois qu'Oswald est celui qui nous intéresse, en tout cas pour moi. Je crois que tu ferais bien d'aller lire Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande* [roman expérimental de 1933], *Pau Brasil*¹²⁴. »

¹²² « Aí nasceu uma curta amizade, pois ele morreria em 1954. », *ibid.*, pp. 118-119.

¹²³ « Há uma geração de novíssimos no Brasil [...]. Oliveira Bastos anuncia-se um crítico. Um crítico enfim ! Há o poeta Carlos de Oliveira que me fala de Luci Teixeira e no poeta Goulart. E Flávio de Aquino. Há aqui mesmo em São Paulo, meninos que pesquisam — Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Ruy Nogueira, Paulo Cesar da Silva e outros. », Oswald de Andrade, dans sa rubrique « Telefonema » [Coup de fil], in *Correio da Manhã*, São Paulo, 28 août 1953, cité par Augusto de Campos, « Poesia concreta : memória e desmemória », [Poésie concrète : mémoire et démémoire], in : Augusto de Campos, *Poesia antipoesia antropofagia* [Poésie antipoesie anthropofagie], São Paulo : Cortez & Moraes, 1978, pp. 55-69.

¹²⁴ « FERREIRA GULLAR — [...] Na passagem do ano, de 53 para 54, eu estava na casa dele em São Paulo. Os irmãos Campos, que moravam em São Paulo, não conheciam Oswald de Andrade. ANTÔNIO SÉRGIO MENDONÇA — Conheceram através de Oliveira Bastos. FERREIRA GULLAR — A obra de Oswald eles conheceram através de mim. Estou contando a história como foi. No carnaval de 1955, o Augusto de Campos me procura [...]. Citou Mário de Andrade. Falei que estava faltando o mais importante que era Oswald de Andrade. "Não, o Oswald de Andrade era um anarquista", me disse Augusto de Campos, na Spaghettilândia, enquanto o carnaval

Ces clivages secondaires, qu'il ne nous appartient ni ne nous importe de trancher, montrent en tout cas combien est privilégié l'auteur polymorphe du modernisme de São Paulo, sur tout autre, y compris Mário de Andrade. La querelle en relaie d'autres encore, comme la traditionnelle rivalité entre l'« hédoniste » Rio de Janeiro, ancienne capitale impériale en phase de destitution, et la « laborieuse » São Paulo, fer de lance économique et cœur industriel de la nation. De cette concurrence découlent bien des nuances dans le rapport à la notion de modernité, auxquelles se surajoutent des différences en matière de cultures littéraires. Tandis que les concrétistes usent et abusent de leurs lectures de Joyce, Cummings, et surtout Pound¹²⁵, non sans un certain terrorisme intellectuel, Ferreira Gullar avoue la prédominance d'une culture française dans sa formation :

Augusto [de Campos] m'a dit : "Nous ne nous comprenons pas parce que ta formation est plus française, et la nôtre est davantage de littérature anglaise". Et comment a surgi Mallarmé dans cette histoire ? [...] je pensais que le problème fondamental portait sur la syntaxe et non la graphie des mots. Et je citais, alors, *Un Coup de dés*, de Mallarmé, pour étayer ma thèse. Alors ils ont couru lire *Un coup de dés* qui s'est mis à faire partie de leur liste de précurseurs. Mais je lisais Mallarmé depuis plusieurs années, parce que ma formation est de fait de littérature française¹²⁶.

Les disputes de fond se ramifient parfois dans des vétilles, comme cette revendication de l'antériorité de la lecture de Mallarmé, révélatrice néanmoins

comia em volta ali na Cinelândia. Aí eu disse : "Se ele era anarquista ou não, isso pouco me importa. O que sei é que dentro da pesquisa de uma linguagem nova, acho que Oswald é o que nos interessa, pelo menos a mim. Acho bom você procurar ler Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande, Pau Brasil*." », in Ferreira Gullar, *Indagações de hoje, op. cit.*, p. 119.

¹²⁵ Voir plus loin.

¹²⁶ « O Augusto me disse : "Nós não nos entendemos porque a tua formação é mais francesa, e a nossa é mais de literatura inglesa". E como surgiu Mallarmé nessa história ? [...] acreditava que o problema fundamental era da sintaxe e não da grafia das palavras. E citava, então, *Un coup de dés*, de Mallarmé, para fundamentar a minha tese. Aí eles foram correndo ler *Un coup de dés* que passou a integrar a sua lista de precursores. Mas eu já lia Mallarmé há muitos anos, porque a

des références vers lesquelles chacun va spontanément ou qu'il s'autorise. Tout cet ensemble de dissensions définit, au bout du compte, deux conceptions apparemment irréconciliables de l'œuvre artistique, qui allaient à nouveau s'affronter, sous d'autres formes, après le putsch des généraux.

5. La comète tropicaliste

Chape de plomb

Le Coup d'État du 31 mars 1964, le Coup d'État dans le Coup d'État que constitua l'Acte institutionnel n° 5 — le funestement célèbre AI 5 décrété le 13 décembre 1968, ouvrant la porte aux usages les plus arbitraires et répressifs possibles de l'appareil d'État —, mirent un double coup d'arrêt brutal à la vie démocratique, en dispersant, arrêtant ou tuant la partie la plus engagée de l'opposition, et en instaurant une sévère censure. En 1964, Ferreira Gullar présidait le Centre Populaire de Culture, où il militait depuis trois ans. Du jour au lendemain s'effondrèrent les rêves de communion entre l'intelligentsia et le peuple.

Mais ces revers, qui ont empêché pour de longues années la maturation des débats en cours, ont aussi contribué à masquer l'existence des révisions internes propres au processus de clarification de ce nationalisme populaire. Les risques d'appauvrissement esthétique, la conscience d'une démarche parfois paternaliste, décalée de son propos et donc pas toujours efficace, les ambiguïtés

minha formação é de literatura francesa mesmo. », in : « O que é o Brasil ? », *Indagações de hoje*, op. cit., p. 121.

des objectifs visés avaient pourtant commencé à nourrir une réflexion critique, elle aussi brusquement interrompue et mutilée.

Le recours des plus radicaux à la lutte clandestine armée, après l'illusion de quelques succès, déboucha sur un renforcement plus ou moins légal de l'appareil répressif qui ne laissait d'autre issue à ceux-là que la prison, la mort ou l'exil. Dans ce contexte d'effacement physique de l'opposition et de désinformation grandit la jeunesse des années soixante-dix, avec sa frange d'ingénus, mal informée, dépolitisée, ses secteurs désabusés, dissuadés de tout engagement extrême, ou seulement désemparés, en mal de canaux pour exprimer leur contestation, une jeunesse que le sociologue Luciano Martins désigna comme la « génération de l'A.I. n° 5¹²⁷ ». Le marasme semblait devoir s'installer durablement, quand surgit malgré tout une nouvelle expression artistique qui allait relancer le débat esthétique.

Les « Tropicália »

Le tropicalisme fut comme une nouvelle tête sortant de façon très inattendue, dans les années 1960, de l'hydre culturelle brésilienne. Le terme vient d'une exposition-installation d'Hélio Oiticica au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, en avril 1967, intitulée *Tropicália*¹²⁸. Non sans signification pour l'interprétation rétrospective du mouvement, se tient la même année, à São Paulo, la neuvième Biennale internationale d'art contemporain, à laquelle

¹²⁷ Cf. sur ces aspects de la répression et de la censure, Silvano Santiago, « Repressão e censura no campo das artes na década de 70 », in : *Vale quanto pesa, op. cit.*, pp. 47-55 : et Luciano Martins, « A geração A.I. n° 5 », in : *Ensaio de Opinião*, n° 9, 1979.

¹²⁸ Cf. Hélio Oiticica, « Schéma général de la Nouvelle Objectivité », texte accompagnant l'exposition, et « Tropicália », un commentaire rétrospectif sur ses intentions, daté du 4 mars 1968, publié dans *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 janvier 1984, et traduit en français dans *Hélio Oiticica*, catalogue de l'exposition, Paris : éd. du Jeu de Paume : Réunion des musées nationaux, 1992, respectivement, pp. 110-119 et pp. 124-126.

participent, à côté d'une rétrospective Edward Hopper, les grands noms du pop art étasunien : Rauschenberg, Lichtenstein, Rosequist, Warhol, Jasper Johns, Oldenburg... Dans le même temps, les jeunes artistes brésiliens de la « Nouvelle objectivité » (Nova objetividade) sont eux aussi exposés au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro : Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Roberto Magalhães.

Le tropicalisme va toutefois très vite s'étendre aux autres domaines artistiques, avec même un plus grand retentissement. Au théâtre, toujours en 1967, José Celso Martinez Corrêa transpose à la brésilienne les leçons du Living Theater, de Grotowski ou d'Arrabal, en créant à São Paulo, dans son Teatro Oficina [Théâtre Atelier], *O Rei da vela* [Le Roi de la Bougie], une pièce d'Oswald de Andrade parue en 1937. Mais c'est la chanson qui donne le plus de relief à cette éclosion. Le 21 octobre 1967, à São Paulo, le troisième Festival de MPB (sigle de l'expression « Música Popular Brasileira », désignant la traditionnelle chanson populaire brésilienne) de TV Record est le cadre d'une petite révolution, avec la présentation d'*Alegria, alegria* de Caetano Veloso, et de *Domingo no parque*, de Gilberto Gil. Ces deux titres, qui se classent respectivement aux quatrième et deuxième places d'un concours particulièrement polémique, bouleversent le paysage sonore : « [...] triomphant du désagrément avec lequel un public plein de préjugés avait reçu le groupe accompagnateur des Beat Boys, [Caetano Veloso] finit par s'exclamer, les bras ouverts au parterre conquis : "Pourquoi pas ?"¹²⁹ ». Le « Pourquoi pas ? » en question, refrain et conclusion d'une chanson plaidant pour des comportements plus libres, « sans mouchoir ni papiers d'identité », prenait sur scène, dans le

¹²⁹ « [...] triunfando sobre o desagrado com que um público preconcebido recebera o conjunto acompanhante dos Beat Boys, terminou, ao final, por exclamar, braços abertos à platéia

contexte de ce festival, l'allure d'un défi et d'appel à la tolérance en faveur d'un nouveau style musical.

L'année suivante, le 33 tours *Tropicália ou Panis e circensis*¹³⁰, sur la pochette duquel pose le groupe des « Novos Baianos » [Jeunes ou Nouveaux Bahianais], Caetano, Gil, mais aussi José Carlos Capinan, Tom Zé ou encore, venu du Piauí, Torquato Neto, consacre l'appellation tropicaliste, tout en éclipsant les théories de la première heure cogitées dans le champ des arts plastiques. Avant de revenir sur ce qui faisait l'originalité des conceptions « tropicalistes » d'Hélio Oiticica, on peut déjà souligner son amertume devant le succès médiatique d'un mouvement qui lui échappe : « [...] l'appellation *Tropicália* [...] est de moi (je dois dire que c'est moi qui ai créé ce terme, bien avant que d'autres s'en soient emparés, et que le tropicalisme devienne une mode) ». Plus avant dans l'article, l'artiste tempête :

[...] que voit-on maintenant ? Des bourgeois, de faux intellectuels, des crétins de tout bord, en train de prêcher le tropicalisme et *Tropicália* (c'est devenu une mode !) — en train, en un mot, de transformer en produit de consommation quelque chose dont ils ne savent même pas exactement ce que c'est¹³¹.

Il ne semble pas, néanmoins, qu'il y eut vraiment à l'origine de plan concerté de la part des chanteurs pour s'approprier l'appellation « tropicalisme », ni même la volonté de proposer une nouvelle bannière à la jeunesse. C'est du moins le sens du témoignage de Gilberto Gil : « Le travail que nous avons fait, Caetano et moi, a surgi davantage d'une quête enthousiaste autour de la discussion du nouveau que vraiment comme mouvement

conquistada : "Por que não ?" », cité par Augusto de Campos, « A explosão de *Alegria, alegria* », in : *Balanço da bossa e outras bossas*, op. cit., p. 153.

¹³⁰ Phonogram.

¹³¹ Hélio Oiticica, « *Tropicália* », in *Hélio Oiticica*, op. cit., p. 125.

organisé¹³². » D'ailleurs, l'effervescence tropicaliste dura peu, au point que certains comme Fred Góes préfèrent parler de « moment tropicaliste¹³³ ». À son tour, Augusto de Campos entérine la brièveté du mouvement en écrivant dans les années 1970 : « Le Tropicalisme peut être mort, et Caetano et Gil ont été les premiers à anticiper sa mort au cours d'une émission de télévision à la fin de l'année 1968¹³⁴. »

« *Geléia Geral*¹³⁵ »

Quant au sens de cette irruption, il est possible d'en identifier quelques lignes fortes par-delà les disparités entre chacun des projets. À l'instar du concrétisme, le tropicalisme n'hésite pas à aller chercher ses références aux États-Unis ou en Angleterre, à travers l'électrification des instruments, la décontraction et l'impertinence des compositions, ses tenues et jeux de scènes. Chez les Beatles ou dans la pop music, il puise ce qu'il y a de plus moderne, de plus avancé « industriellement », sans l'anglophobie ambiante ni les préjugés nationalistes qui vont souvent de pair : « Je me refuse, déclare Caetano Veloso, à folkloriser mon sous-développement pour compenser les difficultés

¹³² « O trabalho que fizemos, eu e Caetano, surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado. », in : « Conversa com Gilberto Gil », un entretien du chanteur avec Augusto de Campos et Torquato Neto, in : *Balanço da bossa e outras bossas, op. cit.*, p. 193.

¹³³ Cf. Fred Góes, « Música popular e manifestos ou Badulaques, balangandãs e parangolés : um Brasil Tropical », in : *Tempo brasileiro*, n° 127, « Poéticas e manifestos que abalaram o mundo », Rio de Janeiro, octobre-décembre 1996, p. 169.

¹³⁴ « O Tropicalismo pode ter morrido, e Caetano e Gil forma os primeiros a antecipar a sua morte num programa de televisão em fins de 1968. », in *Balanço da bossa...*, *op. cit.*, pp. 334-335.

¹³⁵ Titre de la rubrique du poète Torquato Neto, devenu aussi celui d'une chanson qu'il cosigne avec Gilberto Gil (in : Torquato Neto, *Os últimos dias de Paupéria (do lado de dentro)*, Ana Maria S. de Araújo Duarte et Waly Salomão (dir.), São Paulo : Max Limonad, 1982, 2^e édition, pp. 419-420). Signifie littéralement : « Confiture Générale », c'est-à-dire un « méli-mélo » dont on ne sait décider s'il est fourre-tout nivelant, paralysant, ou fécond et joyeux chaos.

techniques¹³⁶ ». Mais d'emblée aussi, ces « Bahianais » cherchent à fondre ce pôle avec des traditions culturelles parfois taxées d'aliénées, ce que Caetano Veloso a appelé l'élément « cafona » de la culture brésilienne, le « mauvais goût » populaire : « La "tropicália" cultive aussi le mauvais goût, puisque le bon goût emprisonne beaucoup, qu'il ôte la créativité¹³⁷. »

Ce mélange ne produit pas à proprement parler du *kitsch*. Il recherche la juxtaposition provocante, le collage intempestif entre l'archaïque et le moderne, le cosmopolite et le régional, le rural et l'urbain. Sur le mode de l'énumération, de l'asyndète, du fragment, les images allégorisées, celle de l'Indien descendant de son étoile en couleurs :

Um índio descerá de uma estrela colorida brilhante
de uma estrela que virá numa velocidade estonteante
e pousará no coração do hemisfério sul
na América num claro instante
depois de exterminada a última nação indígena
E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida
mais avançado que a mais avançada
das mais avançadas das tecnologias
Virá impávido que nem Muhamed Ali
virá que eu vi
apaixonadamente como Peri
virá que eu vi
tranqüilo e infalível como Bruce Lee
virá que eu vi
o axé do afoxé, Filhos de Gandhi
virá¹³⁸

¹³⁶ « Nego-me, afirma Caetano a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas », propos cité par Augusto de Campos, « Viva a bahia-ia-ia ! », in *Balança da bossa...*, op. cit., p. 159.

¹³⁷ « A tropicália também cultiva o mau gosto, já que o bom gosto aprisiona muito, tolhe a criatividade. », Fred Góes, *ibid.*, p. 179.

¹³⁸ « Un Indien descendra d'une étoile brillante et colorée
d'une étoile qui arrivera à une vitesse étourdissante
et se posera au cœur de l'hémisphère sud

ou celle du monument fait de papier crépon et argenté comme un char de carnaval, tel qu'il apparaît dans le chant de ralliement du mouvement, « Tropicália », tous ces rapprochements inopinés tirent leur force de l'apparence chaotique d'associations effectuées sans qu'un sens de lecture ne leur soit imposé. :

Sobre a cabeça os aviões,
sob os meus pés os caminhos
Aponta contra os chapadões
meu nariz
Eu organizo o movimento,
eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
no Planalto Central do país
Viva a bossa-sa-sa,
viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
O monumento é de papel crepom e prata,
os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás de verde mata
o luar do sertão
O monumento não tem porta,
a entrada de uma rua antiga, estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
estende a mão

dans l'Amérique en un instant lumineux
après qu'eut été exterminée la dernière nation indienne/ Et l'esprit des oiseaux des
sources d'eau limpide
plus avancé que la plus avancée
des plus avancées des technologies
viendra impavide tel Mohammed Ali
viendra comme je l'ai vu
passionnément comme Péri [Indien romantique créé par José de Alencar]
viendra comme je l'ai vu
tranquille et infallible comme Bruce Lee
viendra comme je l'ai vu
l'aché [terme du candomblé invoquant la force, l'énergie] de l'afoché [percussion
d'origine africaine], Enfants de Gandhi [groupe afro-brésilien de Salvador, défilant
habillé de blanc pendant le carnaval]
viendra »

Première strophe de *Um índio* [Un indien] (Polygram). Bien qu'enregistrée en 1976, dans la phase post-tropicaliste des « Doces bárbaros » [Doux barbares], la chanson prolonge encore, de façon peut-être moins intempestive, l'esprit soufflant sur les compositions de la fin des années soixante.

Viva a mata-ta-ta,
viva a mulata-ta-ta-ta-ta

[...]

No pulso esquerdo bang-bang,
em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração balança a um samba de tamborim
Emite acordes dissonantes
pelos cinco mil alto-falantes
Senhora e senhores ele põe os olhos grandes
sobre mim

Viva Iracema-ma-ma,
viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

Domingo é o fino da bossa,
segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
porém
O monumento é bem moderno,
não disse nada do modelo do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno
meu bem

Viva a banda-da-da,
Carmem Miranda-da-da-da-da¹³⁹

139

« Au-dessus de ma tête les avions,
sous mes pieds les camions
pointe contre les hauts plateaux
mon nez
J'organise le mouvement,
j'oriente le carnaval
J'inaugure le monument
sur le Plateau Central du pays [où a été bâtie Brasília]
Vive la bossa [bossa nova, mais aussi le swing],
vive la paillotte

Le monument est en papier crépon et argenté,
les yeux verts de la mulâtresse
La chevelure cache derrière une verte forêt
le clair de lune du sertão
Le monument n'a pas de porte,
l'entrée d'une vieille rue, étroite et tortueuse
Et à genoux un enfant souriant, laid et mort
tend la main
Vive la forêt,
vive la mulâtresse

[...] Revolver au poing gauche,

Faut-il y entendre de l'ironie, de la parodie, du sarcasme, une critique ? Ou n'y voir qu'un constat d'impasse ludique, désabusé et impuissant, une carte postale en fin de compte amusante et attachante par ses couleurs contrastées, un jeu kaléidoscopiquement conformiste ? Ces paroles insolites soulignent-elles le retard d'un pays qui se pique pourtant d'avoir déjà un pied dans la contemporanéité ou contribuent-elles à accélérer sa modernisation ?

Il est en réalité peu probable que ses partisans aient eu envie d'opter pour tel ou tel parti. Il y a plutôt chez eux le désir de réconcilier des visages du pays qui s'ignorent ou se méprisent, de questionner l'échelle des valeurs de la nation brésilienne, sans ostracisme. La transformation qu'ils prônent vise plus à abattre des murs qu'à en édifier, moins un bouleversement révolutionnaire qu'une sorte de syncrétisme, ce qui ne pouvait que déplaire aux tenants du changement programmé, planifié. C'est dans cet esprit que le musicologue José Miguel Wisnik interprète le tropicalisme des chanteurs comme : « un

dans ses veines coule bien peu de sang
Mais son cœur se déhanche sur une samba de tambourin
Il émet des accords dissonnants/ à travers cinq mille haut-parleurs
Mesdames et Messieurs il pose ses grands yeux
sur moi
Vive Iracema [Indienne romantique de José de Alencar],
vive Ipanema [quartier de Rio de Janeiro immortalisé par la bossa nova de Vinícius de Moraes et Antônio Carlos Jobim, *Garota de Ipanema* [La fille d'Ipanema]]

Dimanche c'est la crème de la bossa [allusion à une célèbre émission de variétés des années soixante],
lundi il est au fond du trou
mardi il va au champ
mais
Le monument est bien moderne,
je n'ai rien dit du modèle de ma veste
Que tout le reste aille en enfer
mon amour
Vive la fanfare
Carmem Miranda [chanteuse d'origine portugaise, parfois coiffée d'une sorte de corbeille de fruits, devenue à l'étranger, et aux États-Unis en particulier, dans les années quarante, l'icône d'un Brésil tropical, de pacotilles, enjoué et pittoresque] »

Tropicália, Caetano Veloso. Cette traduction, comme la précédente, ne vise qu'à rendre compte d'un sens littéral minimum, sans souci d'adaptation pour le chant. Pour une analyse de la chanson, y compris dans sa dimension musicale, voir Celso Favaretto, *Tropicália, alegoria, alegria*, São Paulo : Ateliê editorial, 2000 (1^{ère} éd. 1979), en particulier pp. 63-78.

mouvement de maximalisation de la simultanéité brisant les frontières des genres, du son et du bruit, dans un pli de l'histoire où des pointes de la modernisation et du jeu politique se combinent avec la désagrégation radicalisante du populisme au Brésil¹⁴⁰. » La réception du mouvement est donc divisée, d'autant que ce tropicalisme transgresse un autre tabou en tirant sans complexe parti des grands médias, de la télévision, des firmes de disque. La collusion de la révolution artistique et du commercial, du savant et du populaire, du festif et du raffinement, trouble le jeu moderniste attaché à l'autonomie de la sphère esthétique.

L'autre fait troublant tient au fait que le groupe semble faire bouger les lignes structurant le débat culturel national. Hélio Oiticica, proche du néoconcrétisme à son origine, très lié notamment à Lygia Clark, et qu'on avait vu furieux de s'être fait déposséder du label tropicaliste en 1967, donne des signes d'apaisement quand, deux ans plus tard, il utilise des chansons de Gilberto Gil et Caetano Veloso pour son installation à la galerie londonienne de Whitechapel¹⁴¹. Par la suite, Haroldo de Campos ira à la rencontre de l'artiste, qui s'est installé à New York, deuxième Avenue, à la fin de l'année 1970. Hélio Oiticica se fend alors de citations et d'hommages aux concrétistes :

[...] Je pense (et je lui rends hommage) que
AUGUSTO DE CAMPOS et
son POETAMENOS ainsi que
les mots aux lettres colorées
ont une qualité filmique
qui fait du fond blanc

¹⁴⁰ « [...] um movimento de maximalização da simultaneidade rompendo as fronteiras dos gêneros, do som e do ruído, numa dobra da história em que pontas da modernização e do travamento político se combinam com a desagregação radicalizante do populismo no Brasil », José Miguel Wisnik, « Letras, músicas e acordes cifrados », in : *Songbook : Caetano Veloso*, vol. 2, Almir Chediak (org.), Rio de Janeiro : Lumiar, sans date.

¹⁴¹ Cf. son texte paru dans *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, 6 août 1970, republié dans *Hélio Oiticica, op. cit.*, p. 136.

un espace filmique : CAMPOS/MALÉVITCH
ont été les précurseurs du vide dans l'idée de nudité :
prophètes :
anges de l'époque du BLANC SUR BLANC¹⁴² [...]

ou encore :

[...] HAROLDO DE CAMPOS

ASSOMO DO ASSOMBRO

AUGUSTO DE CAMPOS

WOODSTOCKHAUSEN

HAROLDO..... a intégré dans la poésie brésilienne, à travers les mots-
frères, tous les moments culminants..... nos moments culminants..... les
apothéoses...

ROCK/SAMBA/BODY-DANCE/COKE.....¹⁴³ [...]

Haroldo de Campos le paiera en retour d'un hommage posthume (quelque peu narcissique), au cours d'un entretien accordé à Lenora de Barros¹⁴⁴.

Tropicalliance

Mais déjà d'autres ponts avaient été jetés entre le concrétisme et le tropicalisme, entre ce qui se proclamait comme avant-garde littéraire et une expression culturelle regardée comme mineure mais de forte audience. Chacun apportait à l'autre ce qui lui faisait défaut : la légitimité intellectuelle pour les chanteurs, la reconnaissance publique et un surcroît d'audience pour les poètes. À ce qui peut paraître à certains un mariage des plus surprenants, Augusto de Campos a donné le nom de « tropicaliança » : « [...] si aujourd'hui il semble y avoir une "tropicalliance" avec les concrets, ce qui existe n'est le fruit d'aucun

¹⁴² *Ibid.*, p. 168.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 182-184. Voir encore, par exemple, *ibid.*, p. 154 et 179.

¹⁴⁴ Cf. *Hélio Oiticica*, *ibid.*, pp. 217-221.

contrat ni d'aucune convention, mais simplement d'une naturelle communauté d'intérêts, car ils pratiquent dans le vaste champ de la consommation une lutte analogue à celle menée par les concrets, dans le domaine plus restreint de producteurs, en faveur d'un art brésilien d'invention¹⁴⁵ ». Le terme d'« invention » ne doit pas être, ici, pris à la légère, mais interprété en référence à l'échelle de valeurs établie par Ezra Pound, qui plaçait au sommet de tout art les inventeurs, suivis des maîtres, puis de ceux qui diluent les conquêtes des inventeurs, les traducteurs, etc. Souvent rapprochés du troubadour Arnaut Daniel par Augusto de Campos¹⁴⁶, Caetano et Gil ainsi que João Gilberto sont bel et bien à ses yeux des « inventeurs », là où Chico Buarque, par exemple, n'est qu'un « maître¹⁴⁷ » et les partenaires Roberto et Erasmo Carlos de bons « traducteurs¹⁴⁸ ».

Cette « tropicaliance » ne s'exprime pas seulement dans les articles qu'Augusto de Campos consacre aux Bahianais, en particulier Caetano Veloso. Elle passe par la participation de certains musiciens de l'avant-garde contemporaine, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Sandino Hoahagen, Damiano Cozzella¹⁴⁹, aux arrangements de la *Tropicália*. Caetano, de son côté, ne cessera d'adapter, tout au long de sa carrière, des textes du concretiste.

¹⁴⁵ « [...] se hoje parece haver uma “tropicaliança” com os concretos, o que existe não é fruto de nenhum contrato ou convenção, mas simplesmente de uma natural comunidade de interesses, pois eles estão praticando no largo campo do consumo uma luta análoga à que travam os concretos, na faixa mais restrita dos produtores, em prol de uma arte brasileira de invenção. », *Balanço da bossa...*, *ibid.*, p. 290.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 292.

¹⁴⁷ *ibid.*, pp. 159-160.

¹⁴⁸ *ibid.*, 56.

¹⁴⁹ Cf. *Balanço da bossa...*, *ibid.*, p. 162, et aussi pp. 195-197, ou encore p. 262.

La publication de *Navilouca*¹⁵⁰ [mot-valise évoquant la nef des fous], en 1974, est plus significative encore pour préfigurer la réalité de nos années soixante-dix, puisque s’y concrétise la jonction entre le groupe de São Paulo représenté par Augusto de Campos, des protagonistes du tropicalisme comme Caetano Veloso, mais aussi des poètes plus ou moins « marginaux » comme Waly Sailormoon (Waly Salomão) et Chacal. Augusto de Campos y signe un sonnet stratégique, « Soneterapia » [jeu de mots sur « soneto », sonnet et « sono », sommeil], dans lequel il définit son cercle de référence : réhabilitation de deux poètes de Bahia, Gregório de Matos¹⁵¹ (1623 ?-1696) et Pedro Kilkerry¹⁵² (1885-1917), Sousândrade, défense d’Oswald de Andrade ; contre Carlos Drummond de Andrade et João Cabral de Melo Neto (auquel il est reproché d’être entré à l’Académie), contre Mário de Andrade et João da Cruz e Sousa, poète symboliste (1861-1898) accusé d’aliénation culturelle, puisque noir de peau mais d’âme et d’esthétique blanches. Glauco Mattoso, dans sa brève synthèse sur « Ce qu’est la poésie marginale », *O que é poesia marginal*, définit la publication expérimentale, un grand format à la maquette elle aussi « révolutionnaire », comme une « synthèse post-tropicaliste de poésie verbale et visuelle¹⁵³ ».

Vieux projet du poète Torquato Neto qu’avait fini par concrétiser Waly Salomão, *Navilouca* est l’expression d’un réseau de compagnonnage assez fidèle, plus ou moins épigonal. Attentive au neuf, à la pénétration de la musique pop

¹⁵⁰ Waly Salomão (dir.), *Navilouca*, Rio de Janeiro, 1974.

¹⁵¹ Ici comme pièce maîtresse de la manifestation d’une sensibilité néo-baroque, à rapprocher de noms comme José Lezama Lima e Severo Sarduy.

¹⁵² Poète d’origine irlandaise par son père. Ayant mené une vie bohème, il est mort de la tuberculose. Ses poèmes ne paraissent que dans des anthologies, et se situent dans une veine proche de Tristan Corbière dont il a traduit « Le Crapaud ».

¹⁵³ « [...] no Rio, *Navilouca*, síntese pós-tropicalista de poesia verbal e visual », Glauco Mattoso, *O que é poesia marginal*, São Paulo : Brasiliense, 1981, p. 25.

au Brésil, la rubrique de Torquato Neto, « Geléia Geral », qui paraît d'août 1971 à mars 1972 dans le quotidien carioca *Última Hora*, se faisait parfois l'écho des activités concrétistes. Avant lui, Luiz Carlos Maciel avait déjà créé dans un esprit sensiblement proche la chronique « Underground », au sein du journal d'opposition satirique *O Pasquim*. C'est là qu'en février 1970 Hélio Oiticica « tropicalise » le terme « underground » en le traduisant : « subterrânia¹⁵⁴ » [*souterranie]. Et c'est dans cet univers concrète-tropicaliste, que Waly Salomão, poète et parolier, publie dans la page de Torquato Neto sa « Lettre sur un jeune poète¹⁵⁵ », le 8 janvier 1972, saluant de façon complice et enthousiaste *Muito prazer*, le recueil de Chacal que certains considèrent comme le premier des textes de la poésie marginale.

*

* *

Bien que la jonction soit désormais établie avec l'époque de la poésie d'Ana Cristina Cesar, nous n'en avons pas encore tout à fait fini avec cette histoire littéraire, dont il nous faudra montrer en quoi elle résonne et se prolonge au sein de la génération des années soixante-dix. Mais le décor de notre scène est planté, dans l'esprit comme dans les faits. Il convient maintenant de décrire l'émergence de la poésie marginale elle-même.

¹⁵⁴ Cf. Torquato Neto, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁵ « Cha-cal/ Carta sobre um jovem poeta », in : *Os últimos dias de Paupéria*, *op. cit.*, pp. 231-232.

C. La nébuleuse marginale

Rien de plus simple en apparence, rien de plus compliqué dans les faits. En dépit d'une bibliographie déjà non négligeable, le mouvement culturel intitulé au Brésil « poésie marginale » demeure mal circonscrit. Et comme souvent, la difficulté majeure ne concerne pas tant le centre de son existence, guère contestée, que ses limites, le moment précis de son émergence ou de son reflux. C'est pourtant le tracé de ces frontières topographiques et historiographiques que nous voudrions dans un premier temps chercher à identifier, moins pour définir des repères stables et rassurants que pour ce que l'effort peut apporter d'éclairages et susciter de questionnements.

Compte tenu de l'étendue géographique du moment marginal, touchant le pays tout entier¹⁵⁶, étant donné aussi la difficulté de saisir dans le détail l'ensemble de ses expressions par nature éphémères et aujourd'hui en partie détruites ou dispersées, nous nous restreindrons au cas carioca, qui nous intéresse directement pour être celui dans lequel a évolué Ana Cristina Cesar. Notre intention n'est nullement de réduire le phénomène à une capitale, mais on admettra que Rio de Janeiro n'en fut pas non plus des villes les moins représentatives. C'est donc dans son cadre carioca que nous tenterons de discerner le moment d'une éclosion possible, non à proprement parler celui de la poésie marginale, mais plutôt celui de sa prise de conscience.

¹⁵⁶ Dans *O que é poesia marginal* (op. cit.), Glauco Mattoso montre, au cours d'un rapide tour d'horizon panoramique, la diversité des États brésiliens touchés par la production marginale. Voir en particulier pp. 23-29. Il n'est d'ailleurs sans doute pas insignifiant de constater que ce grand-angle ait été celui choisi par un acteur pauliste.

1. Topographies

Un mouvement se définit entre autres par l'émergence de lieux privilégiés où s'effectuent rencontres et activités. L'invention d'espaces communs apparaît d'autant plus nécessaire à la poésie marginale qu'elle ne se fédère ni grâce à des personnalités phares reconnues comme telles, à la façon d'un Victor Hugo pour le romantisme français ou d'un André Breton pour le surréalisme, ni en un centre structuré à l'instar du groupe de Perdizes pour le concrétisme brésilien, ni autour d'un manifeste unifiant ou distinguant un courant contre un autre. Elle repose en revanche, à Rio de Janeiro notamment, sur une multitude de réseaux de sociabilités et de convivialités s'inventant des foyers de rencontre multiples.

Cercles universitaires

Brassant deux ou trois strates générationnelles, les acteurs « marginaux » venaient souvent de l'université. Dès 1970, au sein de l'École de Communication de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (U.F.R.J.), où enseigna Heloísa Buarque de Hollanda, un noyau s'était formé autour des étudiants Charles Peixoto, Guilherme Mandaro et Chacal¹⁵⁷. À la jonction de la plage de Botafogo et de la pointe de l'Urca, ou dans ses annexes disséminées dans la ville, celle qui héritait du prestigieux passé de l'Université du Brésil constitua sur ce terrain un pôle très actif, bien qu'exposée en tant qu'institution publique aux interventions du régime militaire qui renvoyait arbitrairement,

¹⁵⁷ Cf. Chacal, *Posto 9 : um pedaço de mau caminho*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, Prefeitura, 1998, p. 21.

sous forme de licenciements ou de mises à la retraite d'office, les professeurs jugés subversifs.

En revanche, le statut privé de l'Université catholique, la Pontifícia Universidade Católica (P.U.C.) installée dans le quartier de Gávea, en fit un lieu plus protégé. C'est là, par exemple, que se tint, du 9 au 19 octobre 1973, « Exproesia I », une exposition de poèmes organisée par le Département d'Arts et Lettres, à l'initiative de son directeur Affonso Romano de Sant'Anna, poète lui-même. Dans la diversité quelque peu chaotique des expériences passées et en cours, la manifestation visait, sans parti pris — c'est-à-dire donc de manière non moins désordonnée —, à rendre compte à la fois des leçons des avant-gardes des deux décennies précédentes et des productions poétiques contemporaines, expressions tant sonores ou visuelles qu'écrites. À la P.U.C. de Rio de Janeiro, aux côtés de Luiz Costa Lima, qui avait publié en 1972 sa thèse de troisième cycle, *Estruturalismo e teoria da literatura* [Structuralisme et théorie littéraire], de Vilma Arêas¹⁵⁸ ou d'Antônio Carlos de Brito (plus connu comme Cacaso, pseudonyme par lequel il sera désormais souvent désigné), certains jeunes enseignants comme Clara Alvim¹⁵⁹ ou Silviano Santiago¹⁶⁰ revenaient de séjours en Europe, où ils s'étaient frottés à la nouvelle critique *largo sensu*. Les uns et les autres s'employèrent à instiller, dans une didactique passablement

¹⁵⁸ Enseignant la littérature portugaise, Vilma Arêas a, dans les années soixante-dix, publié un premier recueil de proses : *Partidas*, Rio de Janeiro : Francisco Alves Editora, 1976.

¹⁵⁹ Parente du cinéaste Joaquim Pedro de Andrade et épouse du poète Francisco Alvim, Clara Alvim fut de ceux qui perdirent leur emploi à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro par sanction idéologique. Quand elle revint au Brésil en 1972, elle décrocha néanmoins un contrat à la P.U.C. de Rio de Janeiro, avant de suivre son mari diplomate à Brasília, en 1976.

¹⁶⁰ Né à Formiga (Minas Gerais) en 1936, licencié ès-Lettres de l'Université Fédérale du Minas Gerais à Belo Horizonte, Silviano Santiago a soutenu une thèse sur *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide, à la Sorbonne, en 1968. Il a par la suite voyagé et enseigné au Nouveau Mexique (États-Unis), a obtenu le « tenure » de la State University of New York at Buffalo, a enseigné au Canada, avant d'entrer à la P.U.C. de Rio de Janeiro. Après *Salto* (São Sebastião do Paraíso, 1970) pour partie dédié à Haroldo de Campos et salué par Affonso Ávila, il a publié en 1978 un second recueil de poèmes, *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.

convenue, les leçons fraîchement acquises de l'école structuraliste, de Roman Jakobson à Jacques Derrida, en passant par Roland Barthes, Algirdas-Julien Greimas, Tzvetan Todorov, Michel Foucault ou encore Gilles Deleuze.

Parmi leur public figuraient Ana Cristina Cesar, Eudoro Augusto, Geraldo Eduardo Carneiro, João Moura, Luis Olavo Fontes, qui allaient être d'importants acteurs de la poésie marginale... Professeurs et étudiants partageaient souvent une même vocation pour l'écriture et la littérature, de sorte que la frontière entre eux, moins rigide au Brésil qu'en France, en était d'autant plus distendue. Des échanges se tissaient autour de leurs poèmes, des discussions s'engageaient sur la création, le rôle de l'écrivain, se nouaient des liens de complicité ou d'amitié. Une des preuves nous en est fournie par le recueil de lettres écrites par Ana Cristina Cesar dans les années 1970-1980, *Correspondência incompleta*. Trois des quatre destinataires sont des relations nées à la P.U.C. ; la quatrième, Heloísa Buarque de Hollanda, l'organisatrice du volume, enseignait à l'U.F.R.J., comme nous l'avons vu, et dirigea, en 1977-1978, le master qu'Ana Cristina Cesar réalisa sur le cinéma documentaire et la littérature¹⁶¹. Pour les autres, deux étaient professeurs de l'université catholique : Cecilia Londres, qui y enseignait la Théorie de la Littérature et Clara Alvim, déjà citée, qui fut d'ailleurs celle qui présenta son élève à Heloísa Buarque de Hollanda. La première fit d'elle son assistante [monitora] à partir de 1974. La dernière correspondante, Ana Candida Perez, étudiante et collègue d'Ana Cristina Cesar — elle avait connue en 1973 au cours que donnait Milton José Pinto sur le théâtre de Nelson Rodrigues —, bénéficia parallèlement de la même promotion. En dehors de l'Université, quelques-uns avaient l'habitude

¹⁶¹ Heloísa Buarque de Hollanda joua même un rôle décisif pour la publication de ce travail : Ana Cristina Cesar, *Literatura não é documento*, Rio de Janeiro : Funarte, 1980.

de se retrouver, selon les affinités, en quelques domiciles privilégiés : qui chez Virgínia Sabino, la fille de l'écrivain et chroniqueur Fernando Sabino, là où finit le quartier de Leblon ; qui chez Cacaso, sur l'avenue Atlântica de Copacabana ; qui rue Faro, chez Heloísa Buarque de Hollanda, non loin du paisible Jardin Botanique...

Sorties

L'espace de la poésie marginale est aussi fait des rendez-vous à la fois récurrents et transitoires destinés à « promouvoir » les fascicules édités. Une myriade d'artistes, de plasticiens, de musiciens, d'écrivains, s'y retrouvait à la tombée de la nuit pour la sortie d'une ou plusieurs publications concomitantes, souvent accompagnée de lectures de poèmes, de débats, d'improvisations, de happenings. Chacal résume rétrospectivement cette période :

La poésie était alors le fer de lance du mouvement souterrain. Sans les concessions à l'industrie culturelle auxquelles la chanson et le cinéma étaient tenus, les lignes mal tracées s'écoulaient sur la feuille de main en main, de bouche en bouche, de plage en plage. Une poétique sale, jaseuse, mal dite, s'exprimait dans les soirées explosives de la Librairie Muro, au Parc Lage et au Musée d'art moderne¹⁶².

Le Parc Lage, une ancienne résidence privée fort luxueuse installée au cœur d'un vaste jardin, avait été transformé en école d'arts visuels. Il avait encore pour lui d'avoir prêté ses décors au Cinema Novo, de *Terra em transa* de Glauber Rocha aux scènes finales de l'adaptation de *Macunaíma* par Joaquim

¹⁶² « A poesia era então a ponta-de-lança do movimento subterrâneo. Sem os compromissos com a indústria cultural que a música e o cinema atravessavam, as mal traçadas linhas escorriam pelo papel de mão em mão, de boca em boca, de praia em praia. Uma poética suja, boquirrota, mal falada, era expressa em lançamentos explosivos na Livraria Muro, no Parque Lage e no Museu de Arte Moderna. », Chacal, *op. cit.*, p. 31.

Pedro de Andrade. Les salles et les allées en plein air du Musée d'art moderne accueillirent elles aussi, au milieu des années soixante-dix, les auteurs des derniers recueils poétiques parus et leurs invités. Quelques librairies, Cobra Norato, Folhetim, Leonardo da Vinci..., jouèrent également ce rôle tout en assurant, parce que librairies, une continuité à une diffusion plus qu'aléatoire. Certaines hébergeaient plus volontiers tel ou tel groupe en fonction des sympathies du moment, comme la librairie Muro investie un temps par les poètes de « Nuvem Cigana » [Nuage gitan].

Ces remarques mettent en évidence deux aspects de ce renouveau littéraire. Le premier tient à son caractère « alternatif », touchant à la structure éditoriale elle-même sur laquelle nous reviendrons. Ainsi, du seul point de vue de la distribution du livre, les infrastructures brésiliennes étaient (et sont encore) très insuffisantes : il existait dans tout le Brésil, dans les années quatre-vingts, moins de librairies au sens strict (environ quatre cent cinquante) que dans la seule capitale argentine, Buenos Aires, où l'on en dénombrait plus de cinq cents. Devant un système relativement fermé, on s'autoproduit, imprimant avec les moyens du bord, recourant à telle connaissance, détournant les outils de reproduction de son centre universitaire, la ronéo notamment — ce qui explique qu'on ait aussi désigné le mouvement de « génération du "mimeógrafo"¹⁶³ ». L'entraide est de règle, d'un groupe à l'autre, d'une ville à

Sur le rôle du Musée d'art moderne et du Parc Lage, cf. aussi la chronique de Torquato Neto du 17 septembre 1971, qui en signifie déjà l'importance (in : *Os últimos dias de Paupéria*, op. cit., p. 66).

¹⁶³ Cf. par exemple Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de época : poesia marginal anos 70* [Portrait d'époque : poésie marginale — années 70], Rio de Janeiro : Mec-Funarte, 1981, p. 41 ou Antônio Carlos de Brito, « Tudo da minha terra : bate-papo sobre poesia marginal », in : *Almanaque*, n° 6, São Paulo : Brasiliense, 1978, repris in : Antônio Carlos Ferreira de Brito, *Não quero prosa*, Vilma Arêas (dir.), Rio de Janeiro : Editora da Ufrj, Campinas : Editora da Unicamp, 1997, p. 19. Cet article de Cacaso est né de son intervention dans le cadre du débat sur la littérature marginale, tenu en juin 1975 au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro.

l'autre, d'un État à l'autre, comme le montre la circulation des imprimés de Brasília à Rio, de São Paulo à Belo Horizonte ou à Salvador.

La citation de Chacal met en avant, d'autre part, l'informalité du mouvement, dont les autres points de rencontre doivent être cherchés du côté des cafés, des espaces privés, des plages, voire des groupes carnavalesques¹⁶⁴. Il est significatif que ce même poète ait regroupé les évocations de cette époque sous le simple titre de *Posto 9*, l'un des repères jalonnant le littoral atlantique de la zone sud carioca s'étendant de Copacabana à Leblon. Le « Poste 9 », concrétisé comme tous les autres par une petite bâtisse de plage où fonctionnaient quelques services de premiers secours, était devenu le point de ralliement de cette bohème après la destruction du « Pier », une digue provisoirement édiflée au début des années soixante-dix pour les surfeurs, à l'entrée est du quartier d'Ipanema, mais qui était devenue un point de concentration des fumeurs de marijuana : « En 74, se souvient Chacal, ils ont démonté le Pier et la fine équipe, telle une dune, s'est déplacée le long de la plage vers la rue Montenegro. Elle a traversé la rue et planté son drapeau en face de l'Hotel Sol Ipanema¹⁶⁵ », là où se retrouvaient, quelques années auparavant, les figures paternelles des poètes précurseurs Francisco Alvim et Carlos Felipe Saldanha¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Chacal parle du « bloco [regroupement d'individus défilant ensemble, sous un même intitulé, pendant le carnaval] Charme da simpatia », qui partait de la Praça da Paz, suivait la rue Maria Quitéria et défilait sur l'avenue Vieira Souto, artère de front de mer très richement habitée, jusqu'à l'hôtel Sol d'Ipanema, « où il déposait ses reliques entre le sable et la mer. [...] Le "Charme" [sous la baguette de Pedro Cascardo et de Dionísio Oliveira] était le bras ailé de Nuvem Cigana, groupe excessif qui élargit la voix de la poésie dans les années 70. » (« onde depositava seus restos entre a areia e o mar. [...] O Charme era o braço alado da Nuvem Cigana, grupo abusado que amplificou a voz da poesia nos anos 70. », Chacal, *op. cit.*, pp. 30-31).

¹⁶⁵ « Em 74, desmontaram o Pier e a galera, como uma duna, caminhou pela praia na direção da Montenegro. Atravessou a rua e hasteou sua bandeira em frente ao Hotel Sol Ipanema. » Chacal, *ibid.*, p. 29.

¹⁶⁶ Cf. Chacal, *ibid.*, p. 32.

Pour cette nébuleuse à « 99 % artiste¹⁶⁷ », les années allant de 1975 à 1980 virent le règne du Sol Ipanema, mais aussi de la paillote du « Russe » et de la rue Montenegro¹⁶⁸, rebaptisée Vinícius de Moraes en 1980 puisque la petite histoire raconte que c'est de l'un de ses bars que le célèbre poète et parolier a remarqué la « garota de Ipanema » chantant depuis dans nos oreilles sur la mélodie d'Antonio Carlos Jobim. En cette ère de chaos politique entretenu au nom de l'Ordre et du Progrès, de retour à l'ordre moral, Ipanema restait

le refuge et l'exutoire de la bourgeoisie intellectuelle et bohème. [...] Les habitués du Poste 9 [étaient] des psychanalystes en vue, des cinéastes comme Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Júlio Bressane ou Carlos Diegues, des acteurs et des musiciens comme Caetano Veloso, Gal Costa, Ney Matogrosso, les Novos Baianos, Norma Benguell, Regina Casé... Le Poste 9 lan[çait] les modes audacieuses, comme le *topless*, ou la *tanga*¹⁶⁹.

Collections

Cette structure informelle n'exclut toutefois pas l'émergence de polarités, sous la forme de groupes identifiés le plus souvent par une sorte de sceau éditorial. La collection « Frenesi » [Frénésie], en publiant en octobre 1974 Francisco Alvim (*Passatempo* [Passe-temps]), Roberto Schwarz (*Corações veteranos* [Cœurs vétérans]), Antônio Carlos de Brito (*Grupo escolar* [Groupe scolaire]), Geraldo Eduardo Carneiro (*Na busca do sete-estrela* [En quête des

¹⁶⁷ Chacal, *ibid.*, p. 30.

¹⁶⁸ Cf. Chacal, *ibid.*, p. 46.

¹⁶⁹ Armelle Enders, *Histoire de Rio de Janeiro*, Paris : Fayard, 2000, p. 309. Renvoyons aussi à la source brésilienne : Scarlet Moon de Chevalier, *Aréias escaldantes. Inventário de uma praia*, Rio de Janeiro : Rocco, 1999, pp. 18, 31-32 et 59. La « tanga » désigne un maillot de bain des plus économes en matière textile.

étoiles filantes¹⁷⁰]), les textes de João Carlos Pádua et les photographies de Bitá (*Motor* [Moteur]), rassemble des noms dont certains témoignent d'une exigence intellectuelle, d'une conscience critique peut-être plus grande que d'autres. Carlos Alberto Messeder Pereira, qui consacre à « Frenesi » près d'une cinquantaine de pages dans sa précieuse enquête ethnographique sur la poésie marginale, lui attribue un caractère « "plus organisé", "plus institutionnalisé" », au regard de la production anarchique et ludique qui la précède¹⁷¹. La collection a en outre la particularité de réunir deux générations, les tout jeunes auteurs et ceux qui, comme Roberto Schwarz, Cacaso ou Francisco Alvim, ont déjà un livre à leur actif, paru au cours de la décennie précédente : respectivement les essais de *A sereia e o desconfiado*¹⁷² [La Sirène et le Méfiant], et les recueils de poésie *A palavra cerzida*¹⁷³ [La parole ciselée] et *Sol de cegos*¹⁷⁴ [Soleil d'aveugles]. Deux étudiants y côtoyaient ainsi leur professeur de théorie littéraire, licencié en philosophie, un enseignant de l'Université de São Paulo, licencié en sciences sociales et titulaire d'un master en littérature comparée obtenu aux États-Unis, mais qui avait dû s'exiler à Paris, et un diplomate. Les cinq «ancements » furent organisés à la librairie Cobra Norato, et la collection n'eut pas de suite.

Moins unifié et plus circonstanciel en un sens, mais aussi un peu plus durable, le label « Vida de Artista » [Vie d'artiste] — dont la légèreté se matérialisait par un ballon dirigeable suspendu dans les airs, légèrement incliné — fut à l'origine étroitement associé à la communauté fréquentant les week-ends de la maison de campagne de Luis Olavo Fontes, à partir des années 1974-

¹⁷⁰ « Sete Estrela » désigne une constellation. L'expression, elle, parle d'une chose d'accès difficile, sinon accessible. Notre traduction, non littérale, cherche à s'approcher de l'image.

¹⁷¹ Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de época, op. cit.*, pp. 137-182, et en particulier p. 138.

¹⁷² Roberto Schwarz, *A sereia e o desconfiado*, Rio de Janeiro : editora Civilização Brasileira, 1965.

¹⁷³ Antônio Carlos de Brito, *A palavra cerzida*, Rio de Janeiro : José Álvaro ed., 1967.

1975¹⁷⁵. L'isolement et la convivialité qui y régnaient étaient propices aux rencontres et aux échanges de vue et d'expérience entre jeunes artistes de tous horizons et de toutes expressions. Alors plus ou moins compagne de « Lui », Ana Cristina Cesar y était une sorte d'égérie, sans que, pour autant, jamais elle ne publie dans la collection. Les livres en sont techniquement moins soignés. La « marque » consiste en un simple tampon confectionné par Cacaso et appliqué aléatoirement sur les exemplaires, au hasard des rencontres et des agréments tacites. Elle se révèle de ce fait plus perméable, transcende les cercles, réunit aussi bien le Cacaso de « Frenesi » que Chacal, du groupe « Nuvem Cigana ».

Pour sa part, justement, ce « Nuage gitan » semble le plus structuré de ces « labels » éditoriaux¹⁷⁶. Son nom vient d'une chanson écrite par Lô Borges et Ronaldo Bastos, interprétée par Milton Nascimento sur le célèbre *Clube da esquina* [Club du coin de la rue] (1972), autre album référence de l'époque, d'une fraîcheur et d'une créativité toutes juvéniles. Ce même Ronaldo Bastos avait constitué, toujours sous ce nom, une société à vocation culturelle mais sans projet défini, sur le modèle de l'« Apple » des Beatles. Autour d'une poignée de personnes fréquentant la « Maison de Silvestre », dans le quartier bohème de Santa Teresa, « Nuvem cigana » se mit à réunir chaque semaine, de manière informelle, des poètes, musiciens, dessinateurs, architectes... De ces discussions à bâtons rompus surgit l'idée de mettre l'équipement graphique rudimentaire de la firme au service de la poésie. Charles y publia *Crema de lua* [Crème de

¹⁷⁴ Francisco Alvim, *Sol de cegos*, Rio de Janeiro : Gráfica olímpica ed., 1968.

¹⁷⁵ Cf. *Retrato de época, op. cit.*, pp. 282-313. L'amphitryon est d'ailleurs le premier à s'y éditer : Luis Olavo Fontes, *Prato feito*, Rio de Janeiro : coll. « Vida de Artista », 1974. Puis viennent en 1975 : Chacal, *América* ; Luis Olavo Fontes et Antonio Carlos de Brito, *Segunda Classe* ; Eudoro Augusto, *A Vida alheia* ; Antonio Carlos de Brito, *Beijo na boca* (publié en octobre 1975). Auxquels il faut ajouter, en octobre 1976, *Papéis de viagem*, de Luis Olavo Fontes, et, sans date : Carlos Saldanha, *Aqueles papéis*.

¹⁷⁶ Sur cette collection, voir *Retrato de época, op. cit.*, pp. 230-282.

lune] en 1975, un recueil suivi de plusieurs autres¹⁷⁷, puisque la collection devait perdurer jusqu'à la fin des années soixante-dix. S'y ajoutait une production d'affiches, de calendriers... La forte personnalité de Chacal tourna aussi « Nuvem cigana » vers l'« événement » : la soirée, le spectacle plus ou moins improvisé comme celui d'une parole qui advient en une sorte de féconde immédiateté, avec un sens du rythme, de la synthèse, de la formule, particulièrement adapté à la performance ou à la chanson. La sortie de *Quampérios* donna ainsi lieu, en 1977, à des festivités dont Cacaso rend compte en ces termes :

Le Parc Lage a vécu une nuit de fête, avec son préau intérieur bondé de gens, une scène en bois à moitié improvisée et une sonorisation, des projections de diapositives, une dramatisation fantaisiste, des intermèdes musicaux, mais surtout les poètes disant leurs poèmes et ceux d'autres auteurs, le poète récitant, ce qui constitue un curieux moyen terme entre la littérature et la musique populaire, le poète devenant une synthèse entre l'homme de lettres et le chanteur, entre l'acteur et lui-même¹⁷⁸.

On comprend mieux ainsi les mentions d'« Hendrix, Joplin, Jim Morrison, Brian Jones » dans l'introduction que Chacal rédige pour l'édition commémorative de son premier recueil poétique, *Muito prazer*¹⁷⁹. Dans une fine analyse d'un recueil

¹⁷⁷ On note, en 1975 encore, *Vau e talwegue* [Val et thalweg] de Ronaldo Santos. Puis, en 1976, Charles à nouveau, avec *Perpétuo Socorro* [Perpétuel secours] ; Guilherme Mandaro, *Hotel de Deus* [Hôtel de Dieu] ; et un recueil collectif : *Almanaque biotônico vitalidade n° 1*, suivi l'année suivante du n° 2. En avril 1977, Chacal y publie *Quampérios*. La collection, forte de son succès, accueille deux volumes parus en 1975 sous d'autres auspices : *O rapto da vida* [Le rapt de la vie] de Bernardo Vilhena et *América* de Chacal (édité initialement par « Vida de artista »). Enfin, en octobre 1979, paraissent *Coração de cavalo* [Cœur de cheval] de Charles, *14 bis* de Ronaldo Santos et *Atualidades atlânticas* [Actualités atlantiques] de Bernardo Vilhena.

¹⁷⁸ « O Parque Lage viveu uma noite de festa, com o saguão interno apinhado de gente, um palco de madeira meio improvisado com aparelhagem de som, projeções de slides, dramatização a fantasia, momentos musicais, mas sobretudo os poetas dizendo os seus poemas e os de outros autores, o poeta recitando, o que constitui um curioso meio-termo entre a literatura e a música popular, o poeta sendo uma síntese entre literato e cantor, entre ator e ele mesmo. », Antônio Carlos de Brito, « Tudo da minha terra... », in : *Não quero prosa, op. cit.*, p. 40, note 10.

¹⁷⁹ Chacal, *Muito Prazer*, Rio de Janeiro : Livraria Sette Letras, 1997, p. 9 (préface de la réédition commémorant les vingt cinq ans d'existence de l'œuvre).

de Charles¹⁸⁰, Antônio Carlos de Brito tempère toutefois cette sorte de retour à la spontanéité romantique, à la liberté individuelle de l'instinct créateur, en parlant d'un romantisme auto-ironique, qui ne croit pas en lui-même : « une façon *pop* de déflorer la vision romantique¹⁸¹ ».

À son second retour d'Angleterre, en 1981, Ana Cristina Cesar réanimera de façon encore plus éphémère ce type d'alliance. C'est elle qui choisit le nom de la « collection » dans laquelle s'inscrit *Luvvas de pelica*, associé dans sa sortie, en mai, à huit autres recueils¹⁸². « Capricho », avec son éclair pour logo, joue, non sans quelque intention parodique, sur un double sens du mot : celui de foucade, le caprice (féminin), d'une part, et de l'autre, l'attention, le soin matériel apporté à une production artisanale. Malgré l'absence d'unité de format ou de style entre ces recueils, conçus indépendamment les uns des autres, la réunion est stratégiquement efficace, puisqu'elle ouvre aux poètes concernés un espace dans la grande presse. Cacaso la signale dans l'hebdomadaire grand public *Veja* : « Présentant une meilleure finition que la majorité des éditions de littérature marginale, la "Collection Capricho", baptisée à partir de cette caractéristique¹⁸³... » L'aventure sera toutefois elle aussi sans lendemain.

¹⁸⁰ Antônio Carlos de Brito, « Um grande livrinho », in : *Opinião*, n° 133, Rio de Janeiro, 23 mai 1975. Repris dans *Não quero prosa, op. cit.*, p. 216-223.

¹⁸¹ « Uma espécie de desvirginamento *pop* da visão romântica. », *ibid.*, p. 216.

¹⁸² Les sept poètes édités avec Ana Cristina Cesar sont : Ledusha (*Risco no disco* [Rayure sur le disque]), Francisco Alvim (*Festa* [Fête] et *Lago, montanha* [Lac, montagne]), Eudoro Augusto (*Cabeças. 88 poemas* [Têtes. 88 poèmes]), Luis Olavo Fontes (*Último tapa* [Dernière main ou Dernière gifle]), Afonso Henriques Neto (*Ossos do paraíso* [Os du paradis]), Pedro Lage (*De mão em mão* [De main en main]) et Carlos Saldanha (*Almanach sportivo – As primeiras olympiadas sociais* [Almanach sportif — Les premières Olympiades sociales]).

¹⁸³ « Apresentando um melhor acabamento que a maioria das edições de literatura marginal, a "Coleção Capricho", batizada a partir dessa característica... », Antônio Carlos de Brito, *Veja*, São Paulo : ed. Abril, 20 mai 1981.

Revues et périodiques

Passer de ces groupements éditoriaux¹⁸⁴ à l'examen de la liste des collaborateurs des revues : *Ajuste de Contas*, *Anima*¹⁸⁵, *Desafio*, *José*, *Malasartes*¹⁸⁶..., mènerait au même constat de porosité, de précarité, d'instabilité, en dépit de quelques récurrences comme la confluence entre les membres du groupe « Folha de Rosto » et les auteurs de la revue *Gandaia*¹⁸⁷, animée notamment par des gens de la Faculté de Lettres de l'U.F.R.J. On dira avec raison que le transitoire est le lot de toute revue littéraire. Mais l'expérience de ces périodiques est néanmoins particulièrement révélatrice de l'esprit de cette poésie dans la mesure où le mouvement, se définissant notamment par la souplesse de sa logistique éditoriale, se prêtait à l'apparition de fugaces revues, bulletins, fascicules dont le caractère périssable et plus ou moins souterrain ne facilite pas le recensement. De surcroît, les frontières sont là encore très problématiques entre une revue que l'on pourrait qualifier de « marginale » et les autres.

Ainsi une publication tardive comme *Belo Belo*, simple cahier de feuilles polycopiées, pliées en deux et agrafées, semble encore marquée en 1986 par un certain savoir-faire « marginal », malgré une conception somme toute peu contestatrice de la littérature et du poème. Son équipe a d'ailleurs absorbé

¹⁸⁴ À la liste de ces groupes ébauchée plus haut, on peut ajouter encore, à Rio de Janeiro, « Folha de Rosto », qui publie par exemple *Konfa & marafona II (Urbanóide)* de Adauto de Souza Santos, *Konfa & marafona : carta à família* de Claudius Hermann Portugal, en 1975, et du même C. H. Portugal, *Em mãos* [En mains], l'année suivante (cf. *Retrato de época, op. cit.*, pp. 313-333) ; et la collection « Garra Suburbana » qui édite Éle Semog, semble-t-il en 1978...

¹⁸⁵ En avril-mai 1976, un numéro paraît avec un poème de Guilherme Mandaro, et un autre de Roberto Schwarz (« Almoço no estrangeiro »).

¹⁸⁶ Son premier numéro (second semestre 1975) inclut un article écrit conjointement par Eudoro Augusto et Bernardo Vilhena.

quelques animateurs d'une publication défunte de grand intérêt : *José – Literatura, Crítica & Arte*¹⁸⁸, qui avait fait paraître dix numéros, de juillet 1976 à juillet 1978, dans un espace littéraire intermédiaire entre les conceptions classiques et les interrogations du moment. Les critiques d'Otto Maria Carpeaux, de Luiz Costa Lima, de Vilma Arêas ou de Benedito Nunes, les contributions des concrétistes, les présentations de Wallace Stevens ou de Lewis Carroll, la publication d'échantillons de la correspondance — alors encore inédite — entre Mário de Andrade et Carlos Drummond de Andrade, y côtoyaient quelques textes de création ou un débat sur l'actualité de la poésie animé par Ana Cristina Cesar¹⁸⁹, Geraldo Eduardo Carneiro, Eudoro Augusto et Heloísa Buarque de Hollanda — de manière générale assez active dans la publication. Le titre du « mensuel » en résumait, à lui seul, assez bien l'état d'esprit : un prénom populaire évoquant une figure ordinaire, si répandu qu'il en devient presque anonyme, une formule comme « Martin » ou « le Pauvre inconnu », sans même une sépulture contrairement au « Soldat » ; et le clin d'œil à un célèbre poème de Carlos Drummond de Andrade et à son recueil éponyme¹⁹⁰. Parrainage moderniste, suggérant donc aussi, par le propos du poème, que devant les impasses de la vie avait sonné l'heure de choix cruciaux.

À l'inverse, on trouve dans les années 1970 des périodiques, journaux hebdomadaires, revues au sens classique du terme, ouverts aux auteurs

¹⁸⁷ *Ajuste de contas*, *Desafio* et *Gandaia* organisent ensemble une manifestation en août 1978 (cf. Carlos Alberto Messeder Pereira, *op. cit.*, p. 25. La revue *Gandaia* a paru au moins jusqu'au n° 4, daté du 18 juillet 1978.

¹⁸⁸ Rio de Janeiro : Editora Fontana. Le premier numéro date de juillet 1976, le dixième et dernier de juillet 1978.

¹⁸⁹ « Debate : Poesia hoje » [Débat : poésie aujourd'hui], in *José*, n° 2, Rio de Janeiro, août 1976, pp. 3-9. En outre, Ana Cristina Cesar publie également, dans *José*, quelques poèmes : « Nada, esta espuma », « Enciclopédia », « Casablanca », in *José*, n° 4, Rio de Janeiro, octobre 1976 ; « Na outra noite no meio-fio », in *José*, n° 8, Rio de Janeiro, mai 1977.

¹⁹⁰ Cf. Carlos Drummond de Andrade, *Poesia completa & Prosa*, Rio de Janeiro : ed. Nova Aguilar, 1979, respectivement p. 152 et pp. 141-155.

« marginaux » sans partager pleinement leur esprit, la facture ou la vocation de leur œuvre, sans même s'afficher comme spécifiquement littéraire. C'est le cas de publications plus politiques comme *Argumento*¹⁹¹, *Movimento*¹⁹², *Encontros com a civilização brasileira...* Dans l'une d'elles, l'hebdomadaire *Opinião*, Ana Cristina Cesar publie pas moins de neuf articles, de novembre 1975 à mars 1977¹⁹³. Et six, à partir de mai 1981, dans le magazine mensuel associé à *Brasiliense* et consacré à l'actualité éditoriale, *Leia Livros*.

La presse à grand tirage n'est pas non plus absente de ce circuit : *Cacaso* devient un temps le collaborateur assidu du supplément dominical du *Jornal do Brasil*, quotidien pour lequel Ana Cristina Cesar a écrit quatre articles, d'octobre 1976 à avril 1983. Après son retour d'Angleterre, à partir de 1981, elle signe aussi un texte dans *Folha de S. Paulo*, cinq articles dans l'hebdomadaire *Veja*, et trois dans *Isto É*. Même l'insolite *Fatos e Fotos*, dont le spectre éditorial est à situer entre notre *Paris Match* et *Gala*, ouvre ses colonnes mondaines à certains épisodes de l'histoire de la poésie marginale !

Parallèlement à cet enchevêtrement de parutions, certaines maisons d'édition traditionnelles emboîtent peu à peu le pas au mouvement : *Almanaque*, défini en sous-titre comme « Cahiers de littérature et d'essais » (*Cadernos de literatura e ensaio*), est créé par la respectueuse *Brasiliense*, fondée quelques décennies plus tôt par la dynastie des Prado, à São Paulo. Là encore, Ana Cristina Cesar y publiera : un commentaire sur deux femmes poètes d'un

¹⁹¹ C'est dans sa troisième livraison de cette revue d'analyse culturelle et politique, édité à Rio de Janeiro par Paz e Terra, que paraît, en janvier 1974, l'article d'Antônio Carlos de Brito et Heloísa Buarque de Hollanda : « Nosso verso de pé quebrado ».

¹⁹² Y paraît par exemple «A poesia malcriada» d'Antônio Carlos de Brito (n° 5, 26 juin 1976).

¹⁹³ Pour le détail, voir notre bibliographie finale.

modernisme tardif, Henriqueta Lisboa et Cecília Meireles : « Literatura e mulher : essa palavra de luxo¹⁹⁴ » [Littérature et femme : cette parole de luxe].

Le temps d'un baiser

L'histoire d'un projet plus spécifique, original et audacieux, comme celui de *O Beijo* [Le Baiser], permet néanmoins de mieux cerner idéologiquement la mouvance marginale¹⁹⁵. En avril 1977, Julio Cesar Montenegro quitte *Opinião*. Alors en pleine crise financière et politique, l'hebdomadaire ouvertement de gauche défiait depuis plusieurs années la répression et la censure avec les difficultés qu'on imagine. Responsable des pages culturelles, Julio Cesar Montenegro avait fait appel depuis 1975 à de nombreux collaborateurs venus de la P.U.C. : Cacaso, Silviano Santiago, Luiz Costa Lima, Geraldo Eduardo Carneiro, Luiz Eduardo Soares, Ana Cristina Cesar... Lecteurs de Foucault, Deleuze, Guattari, Lacan, tenants d'une ligne critique contestant les conceptions conservatrices de la gauche traditionnelle, « engagée » et populiste, ces plumes ne craignaient pas la polémique avec la direction du journal, dont l'un des épisodes célèbres fut déclenché par de sévères critiques à l'encontre de la comédie musicale de Chico Buarque, *Gota d'água* [Goutte d'eau¹⁹⁶]. La rupture d'avril 1977 débouche en juin sur des discussions hebdomadaires réunissant, rue Conselheiro Josino, au centre de la ville, Julio Cesar Montenegro, assisté de

¹⁹⁴ *Almanaque*, n° 10, São Paulo : Brasiliense, Cadernos de literatura e ensaio, 1979. Article repris dans *Escritos no Rio, op. cit.*, pp. 135-147. Dans ce même dixième livraison, figure aussi « Com a boca na botija » d'Antônio Carlos de Brito, qui avait précédemment republié « Tudo da minha terra — bate-papo sobre poesia marginal » (n° 6, 1978).

¹⁹⁵ Voir, sur cet épisode, Ítalo Moriconi, *Ana Cristina Cesar, o sangue de uma poeta*, Rio de Janeiro : Relume-Dumará : Prefeitura, 1996, p. 41 et ss.

¹⁹⁶ Comme il l'avait fait pour d'autres œuvres, le chanteur y transposait un mythe célèbre, en l'occurrence celui de Médée : Chico Buarque et Paulo Pontes, *Gota d'água*, Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1982.

son proche collaborateur Genilson Cezar, et la quarantaine d'associés¹⁹⁷ choisis pour créer un nouveau journal : *O Beijo*. La sensibilité marginale domine, chez les apprentis journalistes comme chez les jeunes artistes, dont Waltércio Caldas Jr., ou les futurs universitaires qui, tel Ítalo Moriconi, caressent aussi la muse poétique. Plus chevronnés, Cacaso, Luiz Costa Costa Lima et Silviano Santiago suivent le projet avec distance et bienveillance. Dans un stimulant mais éprouvant exercice de la démocratie directe pour toutes les décisions éditoriales et commerciales, le périodique voit enfin le jour en novembre 1977.

Développant une analyse critique du journalisme culturel pratiqué jusque-là, les débats portent sur le contenu, mais aussi sur le rapport entre langage visuel, mise en page et textes. L'importance de l'espace blanc — une question qui n'est pas étrangère à la poésie —, la tension nécessaire entre articles et graphisme suscitent des innovations dont sauront profiter par la suite les suppléments culturels de la grande presse : « Folhetim », « Letras », « Mais »... La synthèse programmatique présentée par Ana Cristina Cesar au cours de cette phase préparatoire insiste sur quelques points éclairant indirectement l'esprit « marginal » : désacralisation des personnes et des thèmes à la mode, adoption d'un ton libéré des inhibitions et des refoulements de la gauche conventionnelle, mise en lumière des contradictions, décentralisation, conscience critique du langage et de la syntaxe du journal, mise en cause de la notion de compétence et de spécialisation, articulation des questions politiques et de la vie quotidienne...

¹⁹⁷ Parmi eux, Ana Cristina Cesar, Ronaldo Brito, Caio Túlio Costa, Gilberto Vasconcelos, Marcos Augusto Gonçalves, Matinas Suzuki Jr, Paulo Venâncio Filho, Ricardo Arnt, José Castelo, Wilson Coutinho, Rodrigo Naves, Carlos Henrique Escobar ; des artistes, dont Waltércio Caldas Jr. et Tania Kacelnik ; ou de futurs universitaires, Ítalo Moriconi, Katia Muricy, Roberto Ventura, Mauro Costa, Henrique Antoum. Cf. Ítalo Moriconi, *ibid.*

Si la vie de *Beijo* fut limitée à sept numéros et quelques mois, jusqu'en juin 1978, le journal constitua l'un des foyers féconds de bien des remises en cause. En 1977, l'expérience douloureuse, violente, voire castratrice, du militantisme de gauche, dans la lutte armée ou dans les organisations traditionnelles souvent condamnées à une clandestinité au moins partielle, avait amené à de sévères révisions, tout comme les discours appelaient chez certains une réflexion neuve sur la mise en place d'une politique du langage qui fût anti-autoritaire. Bien que très engagée dans les préliminaires, Ana Cristina Cesar se retira officiellement du projet peu avant sa première concrétisation. La séparation n'était sans doute pas due à des désaccords sur la ligne éditoriale ou les objectifs poursuivis, mais à un esprit foncièrement indépendant qui recherchait constamment le dialogue et fuyait l'action collective. Le premier numéro accueillit donc son unique collaboration, un article dénonçant l'utilisation du thème de l'auteur maudit à des fins de promotion : « Malditos, marginais, hereges¹⁹⁸ » [Maudits, marginaux, hérétiques]. Il y avait donc à ses yeux matière à défendre une certaine conception, intègre, de la « marginalité ».

2. Frontières chronologiques

Sans lieux attitrés, dispersée dans la ville et ses foyers d'expression culturelle, la poésie marginale eut-elle des contours temporels précis ? Pas davantage, assurément, mais l'effort pour en fixer les termes devrait néanmoins lui aussi permettre d'en ébaucher quelques contours, même vagues. La genèse

¹⁹⁸ *Beijo*, n° 1, Rio de Janeiro, novembre 1977. Article repris dans *Escritos no Rio*, São Paulo : Brasiliense, 1993, pp. 109-119.

interroge les filiations, dit les affinités et aussi, éventuellement, les clivages. Poser la question « quand ? » revient à interroger le « comment ? » et le « pourquoi ? ». Identifier sa naissance, et éventuellement sa disparition, c'est aider à en préciser l'essence, la portée, la signification. Pour cela, nous tenterons, à partir d'un moment d'affirmation claire de son existence, d'en remonter et descendre progressivement le cours — d'arriver, en somme, aux rebords de la marge en commençant par son milieu.

Hier, 26 poètes

La première des dates envisageables n'est-elle pas la sortie de l'anthologie *26 poetas hoje*¹⁹⁹ [26 poètes aujourd'hui], le 15 juin 1976 ? Le recueil rassemble, comme son titre l'indique, vingt-six poètes sélectionnés par Heloísa Buarque de Hollanda, assistée dans son choix par Francisco Alvim et Antônio Carlos de Brito : Ana Cristina Cesar, Leila Miccolis, Vera Pedrosa, Zulmira Ribeiro Tavares, Flávio Aguiar, Francisco Alvim, Cacaso, José Carlos Capinan, Charles, Chacal, Roberto Piva, Waly Sailormoon, Carlos Saldanha, Antonio Carlos Secchin, Torquato Neto.

Le livre avait alors suscité intérêt, passions et polémiques, disant son importance. Il reste aujourd'hui une référence, au point que son organisatrice, Heloísa Buarque de Hollanda, a estimé sa réédition opportune. Mais la référence ne va pas de soi. Son éclectisme menace de diluer le propos en accueillant des poètes que la préface écarte explicitement de la poésie marginale : Antonio Carlos Secchin, José Carlos Capinan, Zulmira Ribeiro

¹⁹⁹ Heloísa Buarque de Hollanda (dir.), *26 poetas hoje*, Rio de Janeiro : Labor, 1976. Nous nous référerons cependant à la seconde édition : Heloísa Buarque de Hollanda (dir.), *26 poetas hoje*, Rio de Janeiro : Aeroplano editora, 1998, à laquelle vient s'ajouter une postface de son organisatrice.

Tavares, Waly Sailormoon (c'est-à-dire Salomão) et Torquato Neto, disparu quatre ans plus tôt²⁰⁰.

La préface s'emploie néanmoins à caractériser l'unité du choix :

Curieusement, aujourd'hui, l'article du jour est la poésie. Dans les bars à la mode, à la porte des théâtres, dans les signatures, de petits livres circulent et s'épuisent rapidement. Certains sont ronéotés, d'autres, en offset, présentent un travail graphique maîtrisé et différent de ce qu'on voit dans le design industriel des maisons d'édition commerciales. [...] Devant le blocage systématique des maisons d'édition, un circuit parallèle de production et de distribution indépendant se met en place et conquiert un public jeune qui ne ressemble pas à l'ancien lecteur de poésie²⁰¹.

La poésie est, dit-elle, descendue de son piédestal ; elle renoue avec l'alacrité et l'insolence du modernisme brésilien de 1922, mêle dans son style une diction familière et un sentiment dramatique du monde, tout en lui instillant la restitution d'un quotidien absurde, l'expérience directe de la vie dans sa saisie la plus triviale possible. Toutefois la cohérence « programmatique » est passablement affaiblie par la prudence du titre qui se contente d'annoncer une addition d'individus, « vingt-six poètes » juxtaposés en quelque sorte.

On peut mettre ce flou au crédit de la poésie marginale, l'attribuer à sa vertu même, informelle et libertaire. Mais une autre chose la « dénature » plus gravement : la forme matérielle du produit. Voilà en effet cette littérature, définie comme alternative aux scléroses éditoriales, soutenue et caractérisée par une production et une diffusion autonomes, qui se retrouve finalement promue

²⁰⁰ Torquato Neto s'est suicidé en novembre 1972.

²⁰¹ « Curiosamente, hoje, o artigo do dia é poesia. Nos bares da moda, nas portas de teatro, nos lançamentos, livrinhos circulam e se esgotam com rapidez. Alguns são mimeografados, outros, em *offset*, mostram um trabalho gráfico sabido e diferenciado do que se vê no *design* industrializado das editoras comerciais. [...] Frente ao bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um

dans un livre conventionnel, sous un sceau certes débutant au Brésil mais représentant une grande maison d'édition espagnole, Labor. En soufflant l'idée de cette anthologie à Heloísa Buarque de Hollanda, chargée d'ouvrir à Rio de Janeiro une succursale brésilienne de l'entreprise, les responsables espagnols peuvent espérer séduire les jeunes de la classe moyenne et en retirer une image valorisante.

La « poésie marginale » n'est pas trahie : chacun y trouve son compte, éditeurs comme poètes, tous consentants²⁰². Mais un signe est lancé que nous entrons avec cette anthologie dans une nouvelle phase de son histoire, celle d'une reconnaissance — d'ailleurs déjà amorcée — qui va s'accélérer avec la reprise de textes « marginaux » par le système éditorial classique, dès le début des années quatre-vingts. C'est ainsi que, dans cette décennie, la maison Brasiliense inaugure avec succès plusieurs collections : « Cantadas literárias », « Circo de letras » ou « Espaço brasileiro ». Y seront édités ou réédités par exemple, pour ne parler que de poésie, Ana Cristina Cesar (*A teus pés*, 1982), Chacal (*Comício de tudo*), Ledusha (*Finesse e fissura*), Waly Salomão (*Gigolô de bibelôs*, 1983), Cacaso (*Beijo na boca e outros poemas*, 1985), Paulo Leminski (*Distraídos venceremos*, 1987 et le posthume *La vie en close*, 1991) et sa compagne Alice Ruiz (*Versos*, 1988). Dans la collection de poésie « Claro Enigma », qui voit le jour à la fin des années quatre-vingts, Francisco Alvim rassemble sa poésie

público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia.», Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje*, op. cit., p. 9.

²⁰² Au moins sur le moment. Chacal, dix ans plus tard, tient des propos d'une rare violence à l'occasion d'un témoignage recueilli par le *Jornal do Brasil* : « *26 Poetas hoje* est un caca qui pue. Il a pris le train en marche de la légitimation [...]. Le livre est une grande tromperie ; il n'a aucune importance dans la littérature [...] Heloísa a fait le livre pour prouver la thèse qu'elle voulait [...]. C'est avec tristesse que je me souviens de ce livre » (« *26 Poetas hoje* é um cocô cheiroso. Pegou o bonde atrasado da legitimação [...]. O livro é um grande engodo ; não tem importância nenhuma na literatura [...]. A Heloísa fez o livro para provar a tese que ela queria [...]. É com tristeza que recordo esse livro », cité par Cacaso, « Você sabe com quem está falando ? (As polêmicas em polêmica) » [Savez-vous à qui vous parlez ? (Les polémiques en polémique)], in

des années 1968-1988²⁰³. Et quelque temps plus tard, c'est au tour de Carlos Saldanha de voir deux de ses recueils repris, sous son pseudonyme de Zuca Sardan, par les éditions de l'Université de Campinas²⁰⁴.

1981, le début de la fin

Glauco Mattoso date lui aussi de 1981 la consécration « marginale », année de la publication de la thèse de l'anthropologue Carlos Alberto Messeder Pereira : dans *Retrato de época : poesia marginal anos 70*²⁰⁵, fort utile document déjà mentionné, il avait recueilli à chaud les témoignages des « marginaux ». Le poète pauliste note également²⁰⁶ que c'est en 1981 qu'est écrit le samba-enredo [composition sur laquelle défile un groupe, un « bloco », ou une école de samba, lors du carnaval] de Pedro Braga, *À margem da leitura* [En marge de la lecture]. À vrai dire, la chanson est composée pour le « bloco » Charme da simpatia [Charme de la Sympathie], que nous avons vu proche du groupe « Nuvem cigana » et donc animé par la même jeunesse turbulente à laquelle la chanson rend hommage. En 1981 toujours, le feuilleton de TV-Globo *O amor é nosso* [L'amour est à nous ou C'est notre amour] cite des poèmes « marginaux » d'Ulisses Tavares.

Par la suite les éditions commémoratives prolongeront cette fonction légitimante, en lui ajoutant un rôle de classement des valeurs qui distinguent les

Revista do Brasil, n° 5, Rio de Janeiro : Governo do Estado do Rio de Janeiro, 1986, p. 98. Repris dans *Cacaso, Não quero prosa, op. cit.*, p. 103.

²⁰³ Francisco Alvim, *Poesias reunidas*, São Paulo : Duas Cidades, collection Claro Enigma, 1988.

²⁰⁴ Zuca Sardan, *Ossos do coração* [Os du cœur], Campinas : editora da Unicamp, coll. « Matéria de poesia » [Matière de poésie], 1993. Et Zuca Sardan, *As de colete* [littéralement : As de gilet, suggérant un personnage ayant caché une carte dans la manche ou la poche de son gilet, autrement un tricheur ou un illusionniste], Campinas : editora da Unicamp, coll. « Matéria de poesia », 1994.

²⁰⁵ Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de época, op. cit.*, 1981.

textes pérennes des autres. Non seulement la réédition de *26 poetas hoje*, mais aussi les reprises effectuées sous la houlette du poète et directeur de revue Carlito Azevedo pour Sette Letras, telle la version commémorant le quart de siècle de *Muito prazer*, de Chacal²⁰⁷. De sorte que 1981 semble bien avoir signalé le crépuscule de la « poésie marginale », derniers feux et bouquet final.

La poésie comme refuge

Quant à l'anthologie *26 poetas hoje*, pour fondamentale qu'elle est dans ce parcours, elle est donc davantage l'expression d'une adolescence quasi mature que celui d'une enfance encore fragile. D'ailleurs le bilan dressé dans la préface ne fait que prolonger celui signé deux ans plus tôt par la même Heloísa Buarque de Hollanda et Cacaso, à l'occasion de la manifestation « Expoesia I ». Une exposition de poèmes et diverses tables rondes avaient occupé, du 9 au 19 octobre 1973, le Département d'Arts et Lettres de la P.U.C.

Le long essai que la rencontre inspira à Heloísa Buarque de Hollanda et Cacaso²⁰⁸ en indiqua les ambiguïtés et les frilosités. Les réserves portent notamment sur son absence de point de vue, qui révélait en fait une position assez conservatrice : l'article critique la place trop grande faite aux poètes

²⁰⁶ *Op. cit.*, p. 28.

²⁰⁷ Chacal, *Muito Prazer*, Rio de Janeiro : Livraria Sette Letras, 1997. Grâce aux efforts successifs ou conjoints d'Augusto Massi et de Carlito Azevedo, l'œuvre poétique de Francisco Alvim a été réunie une première fois dans : Francisco Alvim, *Poesias reunidas (1968-1988)*, São Paulo : Duas Cidades, coll. « Claro enigma », 1988, puis dans : Francisco Alvim, *Poemas (1968-2000)*, São Paulo : Cosacnaify, Rio de Janeiro : 7 Letras, coll. « Ás de colete », 2004. Celle de Cacaso, qui avait été d'abord reprise avec quelques inédits dans une anthologie : Cacaso, *Beijo na boca*, São Paulo : Brasiliense, 1985, a été intégralement rassemblée dans : Cacaso, *Lero-Lero (1967-1985)*, São Paulo : Cosacnaify, Rio de Janeiro : 7 Letras, coll. « Ás de colete », 2002 (édition incluant un fac-similé de *Na corda bamba*, dans sa version « marginale » – 1^{ère} éd. : Rio de Janeiro, 1978). Enfin a été également réunie l'œuvre de Chacal : Chacal, *Belvedere (1971-2007)*, São Paulo : Cosacnaify, Rio de Janeiro : 7 Letras, coll. « Ás de colete », 2007 (édition incluant un fac-similé de *Quampérios*, dans sa version « marginale » – 1^{ère} éd. : Rio de Janeiro, 1977).

consacrés, T. S. Eliot, William Carlos Williams, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade..., et discerne une hiérarchie entre les diverses écoles poétiques, disposant une sorte de cordon sanitaire protecteur entre le tout venant et la production des récentes avant-gardes, du concrétisme au mouvement práxis de Mário Chamie. En dépit de la circulation de poèmes inédits, rien de marquant ne pouvait donc hisser la manifestation au rang de « Semaine d'art marginal », et en faire rétrospectivement une borne décisive de l'émergence de quelque mouvement que ce soit.

En revanche l'article paru dans *Argumento* s'accordait lui, à chaud, sur le diagnostic plus général d'une « renaissance » poétique. La formule relayait une chronique amplement citée de Tristão de Athayde, parue dans le grand quotidien *Jornal do Brasil* : « [...] le mouvement de 64 a apporté à la vie nationale un lourd coût social et humain [...]. Mais il est des maux qui se transforment en bien, un domaine au moins en profitant, qui doit sa floraison actuelle aux ides de mars : la renaissance de la poésie²⁰⁹. » La poésie était devenue le refuge d'une jeunesse par ailleurs de plus en plus muselée : « Par la nature même de sa communication, toujours métaphorique et indirecte, la poésie évite encore les fameux démêlés directs et permanents avec la censure²¹⁰ ».

C'est aussi le point de vue que développe huit ans plus tard Glauco Mattoso, mais à propos du mouvement précédent :

S'est élargi ainsi [avec le Tropicalisme] l'intérêt de la population la plus jeune pour la poésie et tout ce qui est susceptible d'être poésie – au moment

²⁰⁸ Heloísa Buarque de Hollanda et Cacaso, « Nosso verso de pé quebrado », in : *Argumento*, n° 3, Rio de Janeiro : Paz e Terra, janvier 1974. Repris in : Antônio Carlos de Brito, *Não quero prosa*, op. cit., pp. 53-65. Sur ce passage, voir en particulier p. 58.

²⁰⁹ « [...] o movimento de 64 trouxe para a vida nacional um pesado custo social e humano [...]. Mas há males que vêm para bem, e pelo menos uma área foi beneficiada e deve sua floração atual aos idos de março: o renascimento da poesia. », cité par Antônio Carlos de Brito et Heloísa Buarque de Hollanda, op. cit., p. 58.

précis où le durcissement du régime postérieur à l'AI-5 détournait vers le domaine artistique toute la contestation politique, dont les canaux de manifestation se fermaient à la jeunesse universitaire²¹¹.

Sur le bout de la langue

Le constat dressé par Heloísa Buarque de Hollanda et Cacaso intégrait aussi, parfois mot pour mot, celui du même Cacaso paru en juillet 1973 dans le n° 34 du journal *Opinião* et où il était question de « la position marginale du poète²¹² » contemporain. Signalant plusieurs publications « sauvages », plusieurs auteurs ou foyers de réalisation aux moyens modestes, au rayonnement étroit, le poète et critique y remarquait qu'était « [...] en train de se créer un circuit semi-marginal de production et de distribution²¹³ ». En somme, en 1973, le thème de la marginalité était déjà dans l'air, appliqué autant aux conditions matérielles d'édition qu'à la situation même du poète.

Plus tôt encore, Silviano Santiago l'avait d'une certaine façon anticipé dans un article daté de 1972, « Os abutres » [Les vautours, aussi au sens figuré de charognards]. Il y faisait état d'une génération « qui se méfie du Mot et de l'ordre imposé²¹⁴ », « [...] créant un espace non bourgeois, non domestique, où

²¹⁰ Tristão de Athayde, *ibid.*

²¹¹ « Ampliou-se assim [com o Tropicalismo] o interesse da faixa mais jovem pela poesia ou por tudo aquilo que pudesse ser poesia – justamente na ocasião em que o endurecimento do regime posterior ao AI-5 desviava para a área artística toda a contestação política, cujos canais de manifestação se fechavam à juventude universitária. », *op. cit.*, p. 20.

²¹² Antônio Carlos de Brito, « Sinal dos tempos e dos espaços » [Signe des temps et des espaces], in : *Não quero prosa, op. cit.*, p. 70.

²¹³ « [...] vai-se criando lentamente um circuito semimarginal de produção e distribuição », *ibid.*, p. 71.

²¹⁴ « Geração portanto que desconfia da Palavra e da ordem imposta », Silviano Santiago, « Os abutres », in : Silviano Santiago, *A literatura nos trópicos : ensaios sobre dependência cultural* [La littérature sous les tropiques : essais sur la dépendance culturelle], São Paulo : Perspectiva - Secretaria da cultura, ciência e tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p. 125.

L'on peut jouir des plaisirs de l'art sans se compromettre avec la rigidité des principes de l'idéologie dominante²¹⁵ ».

Mais l'essai reste symptomatiquement en deçà de l'*appellation contrôlée* « poésie marginale ». Le critique ne mesure encore qu'un retard de la littérature sur un mouvement culturel plus vaste, marqué par la recherche de la jouissance, plus exactement de la « *curtição* », terme de connivence d'une jeunesse qui aspire, dans des manifestations souvent collectives, les concerts, les représentations théâtrales, les grands rassemblements, à « prendre son pied », pour adopter une équivalence sans doute plus proche de l'esprit du mot luso-brésilien.

Si l'univers du langage a tardé à être contaminé, c'est, explique Silviano Santiago, qu'il y a une résistance de cette génération au texte en tant qu'exercice solitaire de lecture, et un discrédit de l'écrit au profit de formes de communication non verbales. Mais l'heure du « pied littéraire » ayant sonné, elle se manifeste par un retour au fragment, à l'extrait, à l'aphorisme, à la discontinuité sémantique et graphique. Dans l'élan d'une dénationalisation ludique du langage, il s'agirait d'obscurcir la forme, de la singulariser jusqu'à la rendre étrange, de freiner la saisie du texte. Peu importe que les développements ultérieurs de la poésie marginale le démentent en partie, ce pronostic vaut malgré tout par sa précocité et ses intuitions.

Le plus remarquable est à lire dans les passages commentant les pères spirituels que se sont choisis les deux auteurs particulièrement étudiés, Waly Sailormoon (alias Salomão) pour *Me segura qu'eu vou dar um troço*²¹⁶, et Gramiro

²¹⁵ « [...] criando um espaço não-burguês, não-caseiro, onde se pode fruir os prazeres da arte, sem se comprometer com a rigidez dos princípios da ideologia dominante », *idem*.

²¹⁶ Rio de Janeiro : José Álvaro editor, collection Na corda bamba, 1972. Cacaso nous apprend quelques mois plus tard que cette collection, dont ce premier volume fut tiré à dix mille

de Matos, pour *Urubu-Rei*²¹⁷. Les jeunes poètes invoquent tour à tour Gregório de Matos, Sousândrade, Qorpo Santo, Oswald de Andrade, une liste assez proche du panthéon défini par Augusto de Campos dans *Navilouca*. Pour ce qui est du poète bahianais du XVIIe siècle, le pseudonyme choisi par Ramiro Matos, dit aussi Ramirão, lui lançait déjà un clin d'œil évident par l'ajout du G initial au prénom et de la particule « de » au nom. Poète cultivant la tradition gongoriste, Gregorio de Matos avait été déporté en Angola en 1694 pour ses mœurs licencieuses et les inimitiés que ses poèmes satiriques avaient suscitées. Ayant obtenu l'autorisation de revenir au Brésil (mais pas à Bahia), il devait mourir à Recife, d'une maladie contractée lors de son exil africain. Ressuscité, comme nous l'avons vu, par les concrétistes, le poète Sousândrade partageait avec le dramaturge Qorpo Santo (1829-1883) le fait d'avoir été découvert ou redécouvert un siècle après sa mort. Les courtes pièces de Qorpo Santo préfiguraient une sorte de théâtre de l'absurde, à propos de thèmes comme les femmes, le sexe, la religion...

Tous, y compris bien sûr Oswald de Andrade, avaient donc quelque chose de sulfureux qui fondait Silviano Santiago à écrire que

[...] l'indice assuré de ce choix tient au fait que l'écrivain a été un marginal de la littérature ; non pas la marginalité d'un Álvares de Azevedo avec ses nuits de taverne et le culte de Satan, mais le marginalisme créatif qui rend difficile l'entrée de l'écrivain dans l'Histoire de la Littérature de la Patrie. Un marginalisme moins thématique, que de langage, de silence, dans la mesure où ces auteurs, à cause du haut degré de créativité qu'ils ont imposé à leurs œuvres, furent obligés de transgresser les codes

exemplaires, diffusés même en kiosque, s'est éteinte avec son premier et cuisant échec, qui entraîna aussi la disparition de la maison d'édition. Cf. « Sinal dos tempos e dos espaços », *op. cit.*, pp. 71-72. Pour simplifier, nous désignerons l'auteur sous son nom plus officiel de Salomão.

²¹⁷ Ed. Gernasa, 1972.

linguistiques les plus impérieux²¹⁸.

Pionniers

En 1972 donc, il n'est encore question que de la marginalité des ancêtres ayant ouvert la voie, pas de celle des disciples. Pourtant, dès le mois de décembre 1971, sur une idée et une faveur de Guilherme Mandaro, les premiers recueils ronéotés à une centaine d'exemplaires avaient vu le jour : *Travessa Bertalha 11*, de Charles²¹⁹, et *Muito prazer, Ricardo*, de Chacal²²⁰. Avec eux, la poésie marginale connaissait sans doute ses premiers balbutiements en attendant de recevoir, un an ou deux plus tard, son nom de baptême. C'est en tout cas la version défendue par Chacal, intéressé au premier chef par cette chronologie établie après coup, version confortée par le choix d'une date anniversaire, 1997, c'est-à-dire un quart de siècle plus tard, pour la réédition de son recueil par la maison d'édition Sette Letras.

De son vrai nom Ricardo de Carvalho Duarte, Chacal avait été encouragé à se contenter de la mention de son prénom sur la couverture du livre. En guise de clin d'œil et de salut familial au lecteur, une virgule confondait le titre, *Muito*

²¹⁸ « [...] o indício certo da escolha tem sido o fato de o escritor ter sido um marginal da literatura ; não a marginalidade de um Álvares de Azevedo com as noites na taverna e o culto a Satã, mas o marginalismo criativo que dificulta a entrada do escritor para a História da Literatura pátria. Marginalismo não tanto temático, mas um marginalismo de linguagem, de silêncio, na medida em que aqueles autores, pelo alto grau de criatividade com que cercaram suas obras, foram obrigados a transgredir os códigos lingüísticos mais contundentes. », Silviano Santiago, *op. cit.*, p. 130. Sur Álvares de Azevedo, voir notre introduction.

²¹⁹ Carlos Ronald de Carvalho, né à Rio de Janeiro en 1948, est devenu dans les années quatre-vingts scénariste de TV Globo. Il signe sa poésie tantôt Charles Peixoto, tantôt du seul prénom.

²²⁰ Nous nous en tenons, rappelons-le, à la situation carioca. Glauco Mattoso, en historien attentif, signale que dès 1967 l'artiste mineiro Xico Chaves ronéote son recueil *Pássaro verde*. Que l'année suivante, Domingos Pellegrini Jr. en fait de même dans le Paraná, pour son premier « folheto », *O marginal e outros poemas*. Qu'en 1970, le Cearense Pedro Lyra introduit au Brésil le « mail-art », tandis qu'à Londrina, Paulo Nassar ronéote ses poèmes *Cantos de eclipse...* Indépendamment du « hors-champ » de notre cadrage territorial, il faut surtout insister sur le fait que ces éditions alternatives ne cimentent pas encore pour autant un mouvement poétique, qui ne peut être pris en considération qu'en accédant à une conscience de soi.

prazer – c'est-à-dire à la fois « Bien du plaisir » et « Enchanté », au sens de la formule de politesse : l'appel hédoniste et la convivialité – et l'auteur. L'ambiguïté qui en découle fait de ce « Ricardo » à la fois un complément du salut, identifiant celui qui parle dans une situation d'interlocution, et une signature neutralisant le contexte de l'énonciation. Le prénom circule de l'apposition à la première personne à une deuxième ou troisième personne, ce qui, dans la perspective « marginale », ne pouvait que servir la réussite du titre²²¹.

Dans un essai daté de 1975²²², Silviano Santiago préféra, lui, élire comme livre fondateur le second recueil de Chacal, *Preço de passagem*, paru en 1972. Imprimé à mille exemplaires, celui-ci se présentait sous la forme de trente et une feuilles non reliées, mal ronéotées, placées dans une enveloppe en papier kraft sur laquelle avait été grossièrement tamponné le titre : allusion au prix du recueil qui équivalait à un simple trajet en bus, avant que ne s'entende l'idée de « passage », transition et mouvement. Par sa référence au « prix d'un ticket », le titre banalisait le livre en le ravalant à un bien des plus triviaux et quotidiens, et semblait signifier que l'achat du recueil défraierait les déplacements du poète. L'objet-livre devenait ironiquement le produit d'échange d'une forme de mendicité.

Qui, de Chacal ou de Waly Salomão, voire de Charles, aura été le *premier* poète « marginal » ? Quel livre constitue, à Rio de Janeiro, le *terminus ab quo* du mouvement ? *Muito prazer*, *Preço de passagem*, ou *Me seguro qu'eu vou dar um troço*, voire *Travessa Bertalha 11* ? La question est vaine si elle vise à fixer un classement, d'autant que la conscience de cette identité marginale, on l'a vu,

²²¹ La réédition a en revanche fait disparaître tout ce jeu de titre et de signature.

n'est venue que plus tard, soufflée par la critique. Le concept de poésie marginale est d'abord une construction de ses lecteurs, une affaire de réception en somme. C'est en quoi, à l'instar des rééditions, les articles et essais critiques ont joué et jouent encore un rôle essentiel dans l'appréciation du mouvement. Si lui s'est achevé, sa lecture ne l'est pas.

Appellation non contrôlée

Au milieu de la décennie, l'étiquette fait encore problème chez les auteurs eux-mêmes, qui sont plusieurs à la récuser. Avec le recul du temps, Heloísa Buarque de Hollanda parle d'un phénomène « qui, à l'époque, avait été baptisé du nom de *poésie marginale*, sous la protestation de certains et les applaudissements d'autres²²³. » En effet, certains la jugent méprisante, d'autres s'en affublent justement pour cette raison, dans une posture provocatrice. Si la question des commencements a un sens, ce devrait donc être davantage pour comprendre et interpréter la phase d'indécision de 1972, que révèle la maturation des appréciations de Silviano Santiago et de Cacaso.

Car de « Os abutres » à « O assassinato de Mallarmé », en passant par « Sinal dos tempos et dos espaços », les trois articles en cause, il y a transformation radicale du point de vue. Dans un cas, la poésie du jour est une sorte de queue de comète du tropicalisme, dans l'autre, elle rompt avec lui comme avec tout ce qui précède et invente quelque chose de nouveau. Dans un cas, un style s'achève, dans l'autre il inaugure.

²²² « O assassinato de Mallarmé », in : *Uma literatura nos trópicos*, op. cit., pp. 179-189, et en particulier p. 180.

²²³ « este fenômeno que, na época, foi batizado com o nome poesia marginal, sob protestos de uns e aplausos de outros. », Heloísa Buarque de Hollanda, postface à la réédition de *26 poetas hoje*, op. cit., p. 257.

Ce changement de perspective de Silviano Santiago ne doit pas nous conduire à critiquer le critique, en l'accusant d'avoir révisé son analyse, renié ses premières affirmations, invalidé un jugement par un autre. En fait, à bien les relire, chacun des textes reste cohérent avec lui-même et par rapport aux autres. De 1972 à 1975, c'est simplement le regard qui se déplace. Le réel, les faits sont ce qu'ils sont, ils ne changent pas. Mais la mise au point, le commentaire mettent eux en lumière des objets différents. En 1972, « Os abutres » s'intéresse à Waly Salomão et Gramiro de Matos ; en juillet 1973, Cacaso place « [...] parmi les noms les plus représentatifs de la poésie nouvelle²²⁴ » Waly Salomão et le Chacal de *Muito Prazer* ; en 1975, Silviano Santiago fait de *Preço da passagem* la marque inaugurale.

Si l'on veut bien ne pas trier dans ces variations byzantines le cliché le plus net, ne pas chercher le photographe le plus juste derrière le *bougé* des images, ne pas substituer un palmarès de l'analyse à un palmarès des poètes précurseurs, si l'on s'emploie seulement à comprendre d'où vient cette impression de flou, on soulèvera alors une question plus intéressante : celle de l'articulation de la poésie marginale avec le mouvement tropicaliste. En serait-elle un aboutissement, auquel l'histoire littéraire serait parvenue dans une sorte de dégradé, d'évolution en douceur, par glissement progressif ? Introduirait-elle au contraire une révolution radicale ? Accomplirait-elle une rupture ? Au-delà de cet enjeu se décide le rapport de la poésie marginale avec les dernières avant-gardes en vue, c'est-à-dire principalement le concrétisme. Et, convenons-en, ce débat mène, certes plus douloureusement que la description ou le récit pacifique des manifestations « marginales », au cœur de notre sujet : l'esprit de

²²⁴ « [...] dentre dos nomes mais representativos da poesia nova », in : « Sinal dos tempos e dos espaços », *op. cit.*, p. 71.

cette poésie, car on y verra les acteurs non plus seulement s'animer, mais se confronter entre eux.

2. Questions de filiation

Tout recommence par des chansons ?

Sur un plateau dévasté, où surnagent les décombres laissés par les années 1960, le signe éclaté du concrétisme, sa brève réarticulation subjective néoconcrète, vite épuisée par la quête d'une efficacité de la parole et l'édification de murs destinés à la canaliser, la « poésie marginale » semble avoir émergé d'abord à son insu. La fausse euphorie de l'intermède tropicaliste avait établi comme un glacis entre son avant et son après, avait jeté des nappes de brumes brouillant, effaçant le suivi des chemins.

Ce que le terrain politique avait rigidifié et exacerbé, les liens interlopes de la poésie et de la chanson paraissaient devoir le détendre et le pacifier. Dans une zone d'indétermination se croisaient désormais quelques poètes paroliers : Torquato Neto²²⁵, Waly Salomão²²⁶, Bráulio Tavares²²⁷, José Carlos Capinan²²⁸,

²²⁵ Ses textes mis en musique sont rassemblés à la fin de *Os últimos dias de Paupéria*, op. cit., pp. 410-437. On compte parmi ses partenaires Caetano Veloso, Gilberto Gil, Êdu Lobo, Jards Macalé et Carlos Pinto.

²²⁶ C'est lui, notamment, qui dirige en 1971 l'exceptionnel show de Gal Costa, *Fa-tal*. *A todo vapor*, ainsi que l'enregistrement public auquel il donne lieu. « Fa-tal » est d'ailleurs le titre d'un poème figurant dans *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Sur le double album, on relève aussi la patte de Waly Salomão dans *Vapor barato*, *Mal secreto* et *Luz do sol*.

²²⁷ En 1977, à Salvador, le poète d'origine paraibane Bráulio Tavares détournait le modèle traditionnel du « cordel » en imprégnant ses vers de l'esprit de la contreculture (*As baladas de Trupizupe...*).

Duda Machado²²⁹, Geraldo Carneiro²³⁰, Bernardo Vilhena²³¹... Cacaso lui-même abandonnera, quelques années plus tard, son poste de professeur d'université pour gagner sa vie dans la chanson, espérant ainsi acquérir une plus grande autonomie de pensée et de création²³². Les milieux musicaux sont sans doute moins solitaires que les micromondes de la poésie ; on y circule, on y transite ; par eux se reconfigurent les relations de camaraderie ou d'amitié, autour d'affinités personnelles et de sensibilités communes.

Toutefois les rapports sont loin d'avoir été toujours sereins entre marginaux et tropicalistes. Sans doute parce que la triangulation « concrétisme-tropicalisme-poésie marginale » était des plus délicates. C'est qu'il n'existe pas, en fait, *une* poésie marginale et qu'il nous faut donc reconsidérer la supposée homogénéité de cette jeunesse des années soixante-dix.

²²⁸ Auteur du recueil poétique *Inquisitorial*, qu'il édita artisanalement en 1966 (Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1995, 2^{de} édition), il a été le parolier de Gilberto Gil, Êdu Lobo, Caetano Veloso... Civilização brasileira a aussi publié en 1995 ses *Confissões de Narciso*, justement préfacées par Gilberto Gil.

²²⁹ Lui aussi originaire de Bahia, comme Capinan, et parolier dilettante, il est l'instigateur de l'unique numéro de la revue *Polem*, éditée à Rio de Janeiro en 1974, et l'auteur des recueils *Zil* (Rio de Janeiro, 1977) et *Crescente : 1977-1990* (São Paulo : Duas Cidades, coll. Claro Enigma, 1990).

²³⁰ A écrit notamment pour Egberto Gismonti.

²³¹ « Bernardo Vilhena, ontem geração mimeógrafo, hoje letrista de rock » [Bernardo Vilhena, hier génération ronéo, aujourd'hui parolier de rock], Flora Süssekind, *Literatura e vida literária : polêmicas, diários e retratos* [Littérature et vie littéraire : polémiques, journaux et portraits], Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1985, p. 89.

²³² Cf. Roberto Schwarz, « Pensando em Cacaso » : « À un certain moment, Cacaso a imaginé que sa vie d'intellectuel et d'artiste serait plus libre en composant des paroles de chanson populaire qu'en donnant des cours à l'université. À l'époque il en est venu à idéaliser beaucoup la liberté d'esprit que réservait le mécanisme de marché. Je pense que dernièrement il était en train de revoir ces convictions. », (« A certa altura, Cacaso imaginou que a sua vida de intelectual e artista seria mais livre compondo letras de música popular do que dando aulas na faculdade. Na época chegou a idealizar bastante a liberdade de espírito proporcionada pelo mecanismo de mercado. Penso que ultimamente andava revendo essas convicções. »), in : Roberto Schwarz, *Seqüências brasileiras : ensaios*, São Paulo : Companhia das Letras, 1999, p. 213. Un choix de textes mis en musique est inclus dans l'anthologie *Beijo na boca e outros poemas*, São Paulo : Brasiliense, 1985, pp. 139-159. Parmi ses compositeurs, on compte Toquinho, Sueli Costa, Êdu Lobo, Francis Hime, Novelli Cláudio Nucci et Nelson Angelo. Un texte a été écrit à quatre mains, avec Antônio Carlos Jobim.

La critique du tropicalisme

Si s'exprimait, de fait, une sympathie largement partagée à l'égard des tropicalistes chez les jeunes poètes marginaux de Rio de Janeiro et d'ailleurs, des voix discordantes se sont aussi fait entendre. Dès 1970, Roberto Schwarz pointait ce qu'il estimait être les ambiguïtés politiques du mouvement. Outre la question du rapport au marché et à la culture massifiée, l'un des points névralgiques tenait schématiquement à la distinction entre réduction allégorique d'une part, reposant sur une indifférenciation carnavalisée de la réalité, et symbolisation de l'autre, seule apte à exprimer une conscience subversive du réel et à réaliser la transfiguration esthétique²³³. Notre synthèse édulcore toutefois la sévérité du propos, qu'il vaut mieux suivre dans l'implicite acide de ses formules méandreuses :

« [...] le Coup d'État se présenta comme un gigantesque retour à ce que la modernisation avait reléguée ; la revanche de la province, des petits propriétaires, des grenouilles de bénitiers, des pudibondes, des licenciés de droit etc. [...] indirectement, le spectacle de l'anachronisme social, de la fantasmagorie quotidienne sur quoi il déboucha, fournit la matière du mouvement tropicaliste —, une variante brésilienne et complexe du *Pop*²³⁴.

[...] l'effet de base du tropicalisme réside [...] dans la soumission d'anachronismes [...], à première vue grotesques, dans un second regard inévitables, à la lumière crue de l'ultra-moderne, le tout résultant en une allégorie du Brésil. On y expose la réserve d'images et d'émotions propres au pays patriarcal, rural et urbain, à la forme ou la technique la plus

²³³ Roberto Schwarz, « Cultura e política, 1964-1969 », in : Roberto Schwarz, *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro : Paz e terra, 1978, pp. 61-92.

Sur l'appréciation politique (et autre) du tropicalisme, voir aussi l'article de Rita Olivieri-Godet, « Le tropicalisme brésilien et ses rapports avec le modernisme et le cinéma nouveau », in : *Quadrant*, n° 17, Montpellier : Centre de recherche en littérature de langue portugaise - Université Paul-Valéry - Montpellier III, 2000, pp. 133-156.

²³⁴ « [...] o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado ; a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei etc. [...] de maneira indireta, o espetáculo de anacronismo

avancée ou à la mode mondiale — musique électronique, montage eisensteinien, couleurs et montage du pop, prose de *Finnegans Wake*, scène à la fois crue et allégorique, agressant physiquement le public. C'est dans cette différence interne qu'est l'éclat singulier, la marque de fabrique de l'image tropicaliste. Le résultat de la combinaison est criard comme un secret de famille mis sur la place publique, comme une trahison de classe. C'est littéralement une absurdité [...]. Il y a bien des ambiguïtés et des tensions dans cette construction. Le véhicule est moderne et le contenu est archaïque, mais le passé est noble et le présent est commercial ; par ailleurs, le passé est inique et le présent est authentique ; etc.²³⁵.

Pour l'image tropicaliste, [...] il est essentiel que la juxtaposition de l'ancien et du nouveau — que ce soit entre contenu et technique, ou à l'intérieur du contenu — compose de l'*absurde*, se présente sous forme d'une aberration, à laquelle renvoient la mélancolie et l'humour de ce style. [...] La coexistence de l'ancien et du nouveau est un fait général (et toujours suggestif) de toutes les sociétés capitalistes et de bien d'autres encore. Cependant, pour les pays colonisés puis sous-développés, elle est centrale et a force d'emblème. Cela parce que ces pays ont été incorporés au marché mondial — au monde moderne — en qualité d'arriérés, économiquement et socialement parlant, de fournisseurs de matière première et de main-d'œuvre bon marché. Leur lien avec le nouveau se fait *par l'intermédiaire de*, structurellement par l'intermédiaire de son retard social, qui y est reproduit au lieu de disparaître²³⁶.

social, de cotidiana fantasmagoria que deu, preparou matéria para o movimento *tropicalista* —, uma variante brasileira e complexa do *Pop* », *O pai de família...*, *op. cit.*, p. 71.

²³⁵ « [...] o efeito básico do tropicalismo está [...] na submissão de anacronismos [...], grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultra-moderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial — música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de *Finnegans Wake*, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a platéia. É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista. O resultado da combinação é estridente como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe. É literalmente um disparate [...]. São muitas as ambigüidades e tensões nesta construção. O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial ; por outro lado, o passado é iníquo e o presente é autêntico ; etc. », *ibid.*, p. 74.

²³⁶ « Para a imagem tropicalista, [...] é essencial que a justaposição de antigo e novo — seja entre conteúdo e técnica, seja no interior do conteúdo — componha um *absurdo*, esteja em forma de aberração, a que se referem a melancolia e o humor deste estilo. [...] A coexistência do antigo e do novo é um fato geral (e sempre suggestivo) de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema. Isto porque estes países foram incorporados ao mercado mundial — ao mundo moderno — na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de

Dans l'esprit du critique, la notion d'allégorie est en fait déjà en elle-même porteuse d'un jugement dépréciatif, à l'opposé de la noblesse du symbole. Là où l'une fait du sur-place, qui équivaut à du conservatisme, l'autre élabore et transforme. L'allégorie est ultra-moderne, mais le symbole est progrès. Roberto Schwarz s'inscrit ici dans une tradition classique allemande, qui condamne par avance l'allégorie et lui préfère le symbole, expression réconciliée du contenu et de la forme, entité unifiée de la représentation et de sa sémantique. Que ce soit chez Duchamp, dans le pop-art ou dans les paroles tropicalistes, l'allégorie passe toujours, selon le critique, à côté de ce qui constitue l'essence du processus esthétique. Comprise comme une sorte de symbole inachevé, elle ne pouvait que s'incliner :

[...] parce que le tropicalisme est allégorique, le manque de spécification [historique] ne lui est pas fatal [...]. Si dans le symbole, schématiquement, forme et contenu sont indissociables, si le symbole est « apparition sensible » et pour ainsi dire naturelle de l'idée, dans l'allégorie la relation entre l'idée et les images qui doivent la susciter est externe et du domaine de la convention. Signifiant une idée abstraite avec laquelle ils n'ont rien à voir, les éléments d'une allégorie ne sont pas transfigurés artistiquement : ils persistent dans leur matérialité documentaire, sont comme des écueils de l'histoire réelle, qui est leur profondeur. [...] D'où le caractère d'inventaire qu'ont les films, les pièces et les chansons tropicalistes [...]. Une fois qu'ils ont produit l'anachronisme — avec son effet convenu, selon lequel : le Brésil, c'est cela — les *ready made* du monde patriarcal et de la consommation imbécile se mettent à signifier par eux-mêmes, dans leur état d'indignité, non esthéticisé, suggérant à l'infini leurs histoires étouffées, leurs échecs, dont nous ne parviendrons pas à prendre connaissance²³⁷.

matéria prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz *através*, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir. » *ibid.*, pp. 76-77.

²³⁷ « [...] porque o tropicalismo é alegórico, a falta de especificação [histórica] não lhe é fatal [...]. Se no símbolo, esquematicamente, forma e conteúdo são indissociáveis, se o símbolo é “aparição sensível” e por assim dizer natural da idéia, na alegoria a relação entre a idéia e as imagens que devem suscitá-la é externa e do domínio da convenção. Significando uma idéia

On pourrait objecter que, connu pour son fécond dialogue avec l'École de Francfort, Roberto Schwarz aurait pu mobiliser la réhabilitation de l'allégorie à laquelle procède Walter Benjamin, notamment dans ses études sur Baudelaire, les avant-gardes modernes et dans le dernier chapitre de *l'Origine du drame baroque allemand*. Le plaidoyer du philosophe pour la vigueur de l'allégorie à l'âge baroque, pour sa vertu fragmentaire, son fondement mélancolique et ses qualités dialectiques, aurait amené à nuancer la réitération des réductions classicisantes opposant l'intériorité des éléments du symbole à la prétendue plate extériorité des termes constitutifs de l'allégorie, ravalée par ses détracteurs à une « technique ludique de figuration imagée²³⁸ ». Au contraire, leur rétorque Walter Benjamin, « [...] l'apothéose baroque est dialectique. Elle s'accomplit dans la transformation des extrêmes. L'intériorité non contradictoire du classicisme ne joue aucun rôle dans ce mouvement dialectique excentrique [...]»²³⁹. Quant à l'allégorie baudelairienne, elle répond, selon lui, « de façon infiniment plus significative, à cette crise de l'art à laquelle vers 1852 la théorie de l'art pour l'art était destinée à faire face²⁴⁰. » Elle y fait feu, plus qu'à l'âge baroque, de son caractère « destructeur²⁴¹ », « porte les traces de la rage intérieure [...] nécessaire pour faire irruption dans ce monde et pour briser et

abstrata com que nada têm a ver, os elementos de uma alegoria não são transfigurados artisticamente : persistem na sua materialidade documental, são como que escolhos da história real, que é a sua profundidade. [...] Daí o caráter de inventário que têm filmes, peças e canções tropicalistas [...]. Produzido o anacronismo — com seu efeito convencionalizado, de que isto seja Brasil — os ready mades do mundo patriarcal e do consumo imbecil põem-se a significar por conta própria, em estado indecoroso, não estetizado, sugerindo infinitamente as suas histórias abafadas, frustradas, que não chegaremos a conhecer. » *ibid.*, p. 78.

²³⁸ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller (et le concours d'André Hirt), Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1985, p. 174.

²³⁹ *Ibid.*, p. 172.

²⁴⁰ Walter Benjamin, « Zentralpark. Fragments sur Baudelaire », in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris : Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1979, p. 214.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 251.

ruiner ses créations harmonieuses²⁴² » : « L'absence d'illusions et le déclin de l'aura sont des phénomènes identiques. Baudelaire met l'artifice de l'allégorie à leur service²⁴³. »

Insistance, persistance

Roberto Schwarz s'est affirmé depuis comme une des figures majeures de la critique brésilienne, connue notamment pour ses études sur l'œuvre de Machado de Assis. Quand il publie ce texte, en 1970, il s'était déjà distingué notamment par *A sereia e o desconfiado*, un recueil d'essais déjà signalé et paru en 1965. Exilé à Paris depuis le début de l'année 1969, alors qu'il enseignait la théorie de la littérature à l'Université de São Paulo, il se consacre à la rédaction de sa thèse de doctorat soutenue à Paris III. C'est à cette période qu'il fait paraître son essai, dans une version française rédigée en 1969-1970, « Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969 », accueillie par *Les Temps modernes*²⁴⁴. Quand il le republie à São Paulo, aux éditions Paz e Terra²⁴⁵, l'auteur le fait précéder d'une note datée de 1978, l'année de son retour au pays : il y prend, sans les expliciter, quelques distances avec les constats et opinions émis huit ans plus tôt. Mais entre temps, sans quitter Paris, en fait sur

²⁴² *Ibid.*, p. 228.

²⁴³ *Ibid.*, p. 227.

²⁴⁴ In : *Les Temps modernes*, n° 288, Paris, 1970.

²⁴⁵ La maison d'éditions Paz e Terra, à laquelle nous avons déjà vu le nom du père d'Ana Cristina Cesar associé, a été fondée en 1965 par Ênio Silveira, alors également directeur de la maison d'édition Civilização Brasileira. L'une comme l'autre constituèrent des foyers de résistance à l'étouffement de la vie intellectuelle. « Paz e Terra », dont le nom fait référence à l'encyclique *Pacem in Terris*, se caractérisa par un œcuménisme démocratique et fédéra un ample spectre allant du catholicisme progressiste aux communistes : Fernando Gasparian, Alceu Amoroso Lima (alias Tristão de Athayde), l'économiste Celso Furtado, le dramaturge Dias Gomes, le journaliste et romancier Érico Veríssimo, le sociologue Fernando Henrique Cardoso (qui allait présider le destin du Brésil de 1990 à 2000)... Elle publia notamment la remarquable revue *Argumento*, dont la parution fut interrompue par la censure au cinquième numéro.

une initiative de Cacaso, il a mis un pied dans l'histoire de la « poésie marginale » en signant un recueil de poèmes, *Corações veteranos*, paru en 1974 sous le sceau de la collection « Frenesi ». Or celle-ci constituait, nous l'avons vu, une sorte de famille soudée par son maître-d'œuvre, Cacaso, grand agitateur de cette nébuleuse marginale. Et ce poète aux interventions critiques et théoriques avait, en 1972, emboîté le pas à l'analyse de Roberto Schwarz, la retranscrivant avec quelques imperceptibles nuances pour la revue des éditions Vozes, une maison d'origine franciscaine²⁴⁶.

Sans doute faut-il ne pas trop appuyer le trait des divisions. Mais force aussi est de constater que les éléments de cette discussion allaient perdurer longtemps. Jusqu'à se déplacer et resurgir quinze ans plus tard dans la polémique autour du poème « Póstudo » d'Augusto de Campos, opposant cette fois directement Roberto Schwarz à Augusto de Campos²⁴⁷. Indice de la prégnance du débat et de la réalité des pôles en présence. Le critique s'y élevait une nouvelle fois contre la conversion *pop* de la culture, le « prêt-à-consommer ». Et ses mises au point les plus récentes, de nouveau sur le tropicalisme, n'indiquent guère l'apaisement ou la révision des points de vue. Voici, par exemple, ce que Roberto Schwarz répondait dernièrement aux journalistes de *Folha de S. Paulo* qui l'interrogeaient sur la formule « snobisme de masse²⁴⁸ » qu'il appliquait au mouvement en 1970 :

²⁴⁶ Antônio Carlos de Brito, « Tropicalismo : sua estética, sua história », in *Revista de cultura Vozes*, Petrópolis, année 66, vol. LXVI, novembre 1972, in : *Não quero prosa, op. cit.*, pp. 139-152). Le texte conforte notre lecture de 1972 comme année charnière : heure du bilan tropicaliste (« Le tropicalisme, en tant que mouvement, est entré dans sa phase de déclin. », *ibid.*, p. 151) dans l'attente d'un autre courant.

²⁴⁷ Cf. *Folha de S. Paulo*, 27 janvier 1985 (le poème d'Augusto de Campos), 31 mars 1985 (le commentaire de Roberto Schwarz) et 7 avril 1985 (la réplique d'Augusto de Campos). On retrouvera les deux premières pièces du dossier dans : Roberto Schwarz, *Que horas são ?*, São Paulo : Companhia das letras, 1989, pp. 57-66.

²⁴⁸ La formule se trouve p. 76 de son essai. Elle vient après des allusions à un certain « opportunisme » et la quête d'une « intégration » dans le système (p. 75), ou l'idée selon

Je n'ai rien contre le snobisme, encore moins contre le snobisme de masse, qui sont des formes d'insatisfaction et d'actualisation. Je n'ai pas davantage condamné l'allégorie tropicaliste du Brésil absurde. Au contraire, j'ai cherché à montrer son fondement historique et sa réussite artistique. Volontairement ou non, elle fixait et montrait l'expérience de la contre-révolution victorieuse, ou de la modernisation conservatrice, qui au lieu de dissoudre le fond archaïque du pays le réitérait en des formes ultra-modernes. Les allégories de l'absurde-Brésil, avec son puits d'ambiguïtés, son va-et-vient entre la critique, le commercialisme et l'adhésion, sont la trouvaille et la contribution du mouvement. Il n'empêche, en esthétique, et pas seulement en esthétique, les réussites ont leur prix, qui est partie prenante du problème. C'est là le champ exploré par la critique dialectique, qui cherche à extraire quelque vérité de l'enchevêtrement artistique. [...]

*Verdade tropical*²⁴⁹ est une œuvre peu commune, qui va rester. Sa qualité est faite, parmi divers mérites, de ses faiblesses. Qui n'a pas d'yeux pour le voir passera à côté de ce qui dérange et du haut degré de contradiction du livre. En cela réside sa principale force, son énergie historique, davantage que ses mérites littéraires évidents. Quelque chose de semblable vaut pour le Tropicalisme lui-même²⁵⁰.

laquelle ces compositions sont « de construction simple, faciles à reconnaître ou à produire. Il s'agit d'un truc de langage [...] à la portée de beaucoup. » (« [...] é de construção simples, fácil de reconhecer ou produzir. Trata-se de um truque de linguagem [...] ao alcance de muitos. », *ibid.*, p. 76).

²⁴⁹ Mélange d'essais et de mémoires, le livre de Caetano Veloso constitue aussi une sorte de récit subjectif et de plaidoyer en faveur de ce que fut le tropicalisme. Il en existe une traduction française : Caetano Veloso, *Rock tropical et révolution*, trad. Yves Coleman et Violante do Canto, Paris : Le Serpent à Plumes, 2003.

²⁵⁰ « Não tenho nada contra o esnobismo, muito menos contra o esnobismo de massa, que são formas de insatisfação e de atualização. Também não censurei a alegoria tropicalista do Brasil absurdo. Pelo contrário, procurei mostrar o seu fundamento histórico e seu acerto artístico. Deliberadamente ou não, ela fixava e fazia considerar a experiência da contra-revolução vitoriosa, ou da modernização conservadora, que em vez de dissolver o fundo arcaico do país o reiterava em meio a formas ultramodernas. As alegorias do absurdo-Brasil, com seu poço de ambigüidades, com seu vaivém entre a crítica, o comercialismo e a adesão, são o achado e a contribuição do movimento. Ainda assim, em estética, e não só nela, os acertos têm seu custo, que é parte do problema. É este o campo explorado pela análise dialética, que procura desentranhar alguma verdade do emaranhado artístico. [...] / *Verdade tropical* é uma obra incomum, que vai ficar. A sua qualidade é feita, entre vários méritos, de suas fraquezas. Quem não tenha olho para estas passará batido pelo incômodo e pelo alto grau de contradição do livro. São eles a sua principal força, a sua energia histórica, maior do que os seus méritos literários óbvios. Algo semelhante vale para o próprio Tropicalismo. », entretien de Marcos Augusto Gonçalves et Rafael Cariello avec Roberto Schwarz, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 août 2007, p. E 9.

Un art empoisonné de lever les « malentendus »... Mais revenons à cette croisée des chemins, où s'interrompt le tropicalisme et où commence la poésie marginale. Transformation ? Continuité ? Rupture ? Les acteurs, nous l'avons vu, peineront à s'accorder sur une réponse.

Oswald de Andrade, élève et maître

Il existe un autre paramètre permettant de mesurer les nuances qui séparent une certaine marginalité carioca de la version concrétisée du tropicalisme : la querelle d'héritiers autour d'Oswald de Andrade. La réédition systématique de son œuvre par *Civilização brasileira*, au cours des années soixante-dix, donna lieu à une sorte de captation que laissent transparaitre aussi bien les préfaces d'Haroldo de Campos²⁵¹ que les utilisations qu'en fait son frère dans *Balanço da bossa*.

Un point de rapprochement entre les deux groupes [les poètes concrets et les chanteurs tropicalistes] est, sans aucun doute, Oswald de Andrade. L'anthropophage indigeste du Modernisme était mort et bâillonné en attendant que les nouvelles générations ne recueillent son legs révolutionnaire. Les poètes concrets ont lutté longtemps seuls en faveur de sa résurrection, à travers manifestes et articles polémiques²⁵².

Cette appropriation doit toutefois convenir que c'est la mise en scène de José Celso et non les textes plus confidentiels d'Haroldo de Campos ou de

²⁵¹ Pour le volume *Poesias reunidas* et celui regroupant *Memórias sentimentais de João Miramar* et *Serafim Ponte Grande*.

²⁵² « Um ponto de aproximação entre os dois grupos é, sem dúvida, Oswald de Andrade. O antropófago indigesto do Modernismo estava morto e amordaçado à espera de que as novas gerações recolhessem o seu legado revolucionário. Os poetas concretos lutaram por muito tempo sozinhos pela sua ressurreição, em manifestos e artigos polémicos. », in : *Balanço da bossa...*, *op. cit.*, p. 286. Cf. aussi la violente charge des pp. 262-263, exacerbant la dispute de la dépouille oswaldienne avec les « staliniens », et le texte « Soneterapia », d'Augusto de Campos, dans *Navilouca*.

Décio Pignatari qui amena Caetano Veloso à l'écrivain moderniste²⁵³. À vrai dire, d'Oswald de Andrade, les concrétistes martèlent, nous l'avons montré, essentiellement deux slogans complémentaires. L'un, extrait du manifeste de la poésie *Pau Brasil* de 1924, défend l'écriture d'une poésie brésilienne d'exportation ; l'autre pris au manifeste anthropophage de 1928, dit qu'il faut dévorer l'autre sans complexe, absorber les cultures étrangères qui tiennent le haut du pavé, pour faire du neuf avec du vieux, du national avec de l'allochtone et ainsi renverser le sens de la circulation des biens culturels. Caetano Veloso lui-même définissait le tropicalisme comme un « néoanthropophagisme²⁵⁴ ». Et quand Gilberto Gil et Torquato Neto citent le moderniste, c'est encore dans son manifeste de 1928 :

a alegria é a prova dos nove
e a tristeza é teu porto seguro²⁵⁵

La lecture d'Oswald de Andrade par les poètes marginaux cariocas est sensiblement différente. La querelle entre « nationalistes » et « universalistes », importation et exportation, folklore et modernité, paraît dépassée. Imprégné de

²⁵³ On peut ajouter au témoignage de Caetano, (cf. *Balanço da bossa...*, *op. cit.*, p. 204) la protestation d'Hélio Oiticica, en mars 1968 : « D'ailleurs, au début du texte sur la « Nouvelle Objectivité » [le texte-manifeste accompagnant l'exposition du Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, en avril 1967], j'évoque Oswald de Andrade et ce qu'il entend par "Anthropophagie" (avant que la référence devienne une mode, ce qui s'est produit après la présentation du *Rei da Vela**), en tant qu'élément important dans cette tentative de caractérisation nationale. », Hélio Oiticica, « Tropicália », in : *Hélio Oiticica, op. cit.*, p. 124.

²⁵⁴ Voir Celso Favaretto, *Tropicália, alegoria, alegria, op. cit.*, p. 55.

²⁵⁵ « [...] la joie est la preuve par neuf
et la tristesse est ton port assuré »

In « Geléia Geral », *Tropicália ou Panem et circensis, op. cit.* Le premier vers cite *ipsis litteris* un « slogan » du Manifeste de l'Anthropologie. Quant à « porto seguro », c'est-à-dire « port tranquille, sûr », il s'agit d'une allusion au lieu où la flotte portugaise conduite par Pedro Álvares Cabral est censée avoir débarqué, en 1500. Rivage d'où naîtra le Brésil, donc espace fondateur de rencontre intercontinentale, de choc interculturel et d'identité nationale, mais aussi, pour toutes ces raisons, point de naufrage mélancolique de la réalité des chanteurs.

contre-culture²⁵⁶, le monde de la jeune classe moyenne n'est plus exactement bipolaire. Quand les poètes « marginaux » de la génération d'Ana Cristina Cesar revendiquent cet héritage moderniste, c'est celui de l'insolence farcesque et anarchisante, du poème-blague, du pied-de-nez irrévérent et subversif, voire de la fausse simplicité et de l'innocence enfantine du *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade* [Premier Cahier de l'Élève de Poésie Oswald de Andrade], paru en 1927. Ils retiennent d'Oswald de Andrade la révolution comportementale : l'insoumission libertaire, l'humour, la simplicité corrosive de la *forme* qui semble ne plus en être une.

Il suffit pour s'en convaincre de se reporter au commentaire que propose Cacaso de *Crema de lua*, en 1975, rapprochant le deuxième recueil de Charles de la « poétique élémentaire oswaldienne [...] où nous renouons, par des coupes sûres et rapides, avec la vision simple et désintellectualisée d'une scène apparemment banale²⁵⁷ ». De même, dans son article « A poesia malcriada » [La poésie mal élevée], Cacaso estime que « pour cette sensibilité actuelle, plus attachée au présent et à l'immédiat, une réceptivité plus grande à la poésie

²⁵⁶ La formule, traduite de l'anglais « *counter-culture* », est attestée autant en France qu'au Brésil : voir, par exemple, Carlos Alberto Messeder Pereira, à propos des années brésiliennes : « Avec chaque fois plus de vigueur, la scène culturelle est occupée par les idées de "contreculture", étiquette qui se met désormais à désigner de façon peu appropriée les divers mouvements de rébellion émanant de secteurs significatifs de la jeunesse des divers pays occidentaux. » (« Cada vez com maior vigor, a cena cultural é tomada pelas idéias da 'contracultura', rótulo com que se passa a designar de modo não muito apropriado os diversos movimentos de rebelião de setores significativos da juventude dos diversos países ocidentais. », in : Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de época, op. cit.*, p. 33). Comme l'indique l'anthropologue brésilien, le concept de contre-culture, même s'il n'est pas dénué d'ambiguïtés, a l'avantage de ses limites : être souple et englobant. Si les manifestations de la contre-culture brésilienne sont décalées de quelques années par rapport à son émergence étasunienne et marquées par un contexte propre, elles recouvrent malgré tout à peu près les mêmes réalités, de la contestation sociale, politique et morale au psychédélisme et aux formes de vie alternatives. Pour une approche plus précise, nous renvoyons à l'article d'Alain Touraine (in : *Encyclopædia Universalis*, vol. 6 du Corpus, pp. 478-480) et au volume dirigé par Christiane Saint-Jean-Paul, in : *La contre-culture. États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris : Autrement, coll. Mémoires, 1997.

²⁵⁷ « poética elementar oswaldiana [...] onde recuperamos, através de cortes seguros e rápidos, a visão simples e desintellectualizada de uma cena aparentemente banal. », Antônio Carlos de Brito, *Não quero prosa, op. cit.*, p. 220.

oswaldienne coule de source » et leur facilite ainsi l'accès à l'acquisition d'une technique...²⁵⁸

Libéraux et libertaires

Ce retour aux origines modernistes, mâtinées de romantisme insoumis et instinctif, à la « révolution antiformaliste » — le concrétisme étant en revanche considéré alors comme un formalisme —, suscite des convergences inespérées entre des esprits plutôt marqués à droite et des personnalités habituellement classées à gauche. Il intéresse aussi bien un vénérable critique catholique plutôt attaché à la versification traditionnelle, comme Tristão de Athayde, qu'un esprit « libéral » comme José Guilherme Merquior.

En 1977, Heloísa Buarque de Hollanda publia un long entretien avec le critique catholique dans la revue *José*²⁵⁹. Mais déjà, auparavant, nous l'avons vu, elle avait, avec Cacaso, invoqué son article du *Jornal do Brasil*, en 1973. Et deux ans plus tard, Cacaso seul se prévalait à nouveau d'une chronique de Tristão de Athayde, « *Pressentimentos* » [Pressentiments], pour promouvoir les poètes marginaux. Celui qui s'était fait le héraut de la *génération* de 45 s'interrogeait sur la réalité d'une *gestation* « marginale » :

La transition, en 45, [...] représent[a] d'une certaine façon, une réaction de discipline intellectuelle contre les excès de libertarisme esthétique. Serions-nous réellement devant une réaction opposée ? On dira que je ne me livre qu'à une extrapolation arbitraire. Je ne le nie pas. Je ne fais que pressentir, sans préjuger. Je pressens avant tout qu'au contraire de ce qui se passa en

²⁵⁸ « para essa sensibilidade de agora, mais apegada ao presente e ao imediato, é natural uma receptividade maior à poesia oswaldiana, que assim lhes facilita uma técnica... », in « A poesia malcriada », *Movimento*, 26 juin 1976 (*Não quero prosa, op. cit.*, pp. 211-212).

²⁵⁹ Alceu Amoroso Lima, « ...a geração de vocês, de repente se encontra diante de um muro... », [... votre génération se trouve soudain devant un mur...], in : *José*, n° 7, Rio de Janeiro, janvier 1977, pp. 34-36.

45, il se produit une *révolution* comme en 1922, et non une *évolution*, comme en 1945²⁶⁰.

Quant à José Guilherme Merquior, Heloísa Buarque de Hollanda s'appuya opportunément sur ses essais dans la préface à *26 poetas hoje*²⁶¹. Il est vrai que l'anthologie avait été précédée d'une livraison de la revue *Tempo brasileiro* consacrée à l'actualité de la poésie brésilienne²⁶², au sommaire de laquelle on retrouvait déjà leurs deux signatures. Le socle commun avec cette lecture plus modérée de la poésie marginale tiendrait donc en un rejet de la poétique concrétiste d'une part, et de celle de João Cabral de l'autre. C'est du moins ainsi que l'œuvre du poète pernamboucain se présente et qu'elle est perçue alors : anti-lyrique, matérialiste. Il serait sans doute temps aujourd'hui de réviser ce préjugé, fondé sur certaines déclarations de João Cabral lui-même mais trop peu attentif à ce que cette poésie porte d'affects personnels et de *caractère*. Il reste qu'il était encore lui aussi enfermé, dans les années soixante-dix, dans la catégorie formaliste, à entendre ici comme un excès d'impersonnalité, de cérébralité, produisant un poème trop froid, trop objectif, dont la distance rationnelle fonctionne comme contre-modèle et repoussoir.

Le critique Luiz Costa Lima, bien qu'éloigné des inclinations de José Guilherme Merquior ou des « marginaux », nous aide malgré tout à comprendre les oppositions :

À l'exception de Drummond, la grande poésie brésilienne de la décennie de 1960 (je me réfère à Cabral et aux concrets) s'est nourrie de la négation du

²⁶⁰ « A transição, em 45, [...] represent[ou] de certo modo, uma reação de disciplina intelectual contra os exageros de libertarismo estético. Será que, realmente, estaremos em face de uma reação oposta? Dir-se-á que estou fazendo apenas uma extrapolação arbitraria. Não nego. Apenas pressinto, sem prejudicar. Pressinto, antes de tudo que, ao contrário do que sucedeu em 45, está havendo uma *revolução* como em 1922, e não uma *evolução*, como em 1945. », Tristão de Athayde, « Pressentimentos », in : *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 avril 1975, p. 6.

²⁶¹ *26 poetas hoje*, op. cit., p. 12.

²⁶² *Tempo brasileiro*, n° 42-43, Rio de Janeiro, juillet-décembre 1975.

quotidien – dans ce qu’il avait de trivial – et du lyrisme – en tant que confessionnalisme. Selon ces paramètres, quotidien et lyrisme étaient des matériaux exclus du discours privilégié de la *construction* [...] Dans la décennie où nous vivons, dans les diverses dictions des poètes qui surgissent (et disparaissent) un soupçon implicite se fait jour, voire une hostilité, face à ces exclusions²⁶³.

Les poètes marginaux s’affirment en effet par leur subjectivité, qu’elle soit ou non problématique. Nous sommes passés, dit Flora Süssekind, de la *construction* à l’*expression*²⁶⁴. Même constat de Silviano Santiago, pour qui « à ce moment-là [en 1972], s’opère une fragmentation définitive dans l’ancien expérimentalisme des années 50 (concret, néoconcret) [...] la syntaxe était de retour dans la composition du vers. Une syntaxe différente de l’hermétisme et du sublime de 45, différent du vers long et épanché des années 30, une syntaxe qui se réalimentait à sa source originale, 22²⁶⁵. » Cette poésie porte la marque de son auteur, du début à la fin de sa chaîne de production. Dans l’écriture, familière, apostrophant simplement le lecteur inconnu, dans le registre relâché proche de la conversation, dans les scories éditoriales, les tâches, la confection artisanale et imparfaite, dans la phase de diffusion, de la main à la main. Le poète est toujours là, corps et esprit. Il enfourche le cheval du sentiment, des

²⁶³ « Com exceção de Drummond, a grande poesia brasileira da década de 1960 (refiro-me a Cabral e aos concretos) alimentou-se da negação do cotidiano — no que ele tinha de trivial — e do lirismo — enquanto confessionnalismo. Dentro desses parâmetros, cotidiano e lirismo eram matérias excluídas do propósito privilegiado da *construção* [...] Na década que vivemos, nas múltiplas dicções dos poetas que surgem (e desaparecem), cria-se uma implícita suspeição, até mesmo hostilidade, ante aquelas exclusões. », Luiz Costa Lima, « A poesia do fal(h)o », in : *José*, n° 10, Rio de Janeiro, juillet 1978, p. 31.

²⁶⁴ Cf. Flora Süssekind, *Literatura e vida literária*, op. cit., p. 69-70.

²⁶⁵ « [...] naquele momento, se opera uma fragmentação definitiva no antigo experimentalismo dos anos 50 (concreto, neoconcreto) [...] a sintaxe estava de volta na composição do verso. Uma sintaxe diferente do hermetismo e do sublime de 45, diferente do verso longo e derramado dos anos 30, uma sintaxe que se realimentava na sua fonte original, 22. », Silviano Santiago, « Entrevista » [Entretien avec Heloísa Buarque de Hollanda, paru en juin 1979], in : *Vale quanto pesa*, op. cit., pp. 199-200.

passions, de la libre imagination, voire des associations surréalistes, contre une écriture également définie comme « anti-discursive ».

Du cosmos au chaos

Pourtant chez Tristão de Athayde et José Guilherme Merquior, des réserves apparaissent vite, comme en témoigne l'ambiguïté de cette remarque :

[...] le vent qui souffle dans ma voile de haute mer me susurre à l'oreille qu'alors que l'avènement de la génération de 45 a été le passage poétique du chaos au cosmos, celui de la génération de 75 sera le passage du cosmos au chaos²⁶⁶.

Outre la fausse symétrie entre deux générations, effet rhétorique sans postérité, c'est la pointe acerbe contenue dans la chute qui frappe.

José Guilherme Merquior n'est guère plus tendre, malgré des propos volontiers encourageants. Insatisfait par l'évolution classicisante du modernisme dont témoignent les œuvres de Carlos Drummond de Andrade et de João Cabral de Melo Neto²⁶⁷, peu convaincu par le retour à la diction noble et à la vocation célébratrice de la « génération de 45 », rétif à l'avant-garde concrétiste, onanisme translinguistique pédant et vain selon ses propres

²⁶⁶ « [...] o vento que sopra em minha vela de alto-mar me sussura aos ouvidos que, assim como o advento da geração de 45 foi a passagem poética do caos ao cosmos, o da geração de 75 vai ser a passagem do cosmos ao caos. », Tristão de Athayde, « Presentimentos », *op. cit.*

²⁶⁷ Voir par exemple José Guilherme Merquior, « Musa morena moça : notas sobre a nova poesia brasileira » [Jeune fille muse basanée : notes sur la nouvelle poésie brésilienne], in : *Tempo brasileiro*, n° 42-43, *op. cit.*, p. 10. Ce numéro, dont le dossier est consacré à la poésie brésilienne du jour précède chronologiquement l'anthologie *26 poetas hoje*. Or si un choix de poèmes sélectionné par Heloísa Buarque de Hollanda y fait déjà figure de ballon d'essai, une place importante est réservée à une poésie plus convenue (cf. par exemple l'article du directeur de la revue, Eduardo Portella, sur l'œuvre de Carlos Nejar, un poète cultivant un certain épico-lyrisme populiste) ou même consacrée, puisque y prennent place en ouverture des inédits de João Cabral.

termes²⁶⁸, hostile à la poésie (mal) engagée des années soixante, il voudrait croire que la poésie marginale répondra à ses vœux : une écriture *mêlée* selon les caractéristiques définies par Eric Auerbach, une veine critique qui réponde au statut d'interprétation autonome du monde énoncé par Goethe deux siècles auparavant, une ligne plus allégorique que mytho-symbolique²⁶⁹ dans la mesure où elle serait identifiée comme plus moderne, une poésie « personnelle²⁷⁰ » enfin.

Dix ans plus tard, à l'exception peut-être des textes de Francisco Alvim (collègue de la diplomatie) et de Cacaso, sinon de Roberto Schwarz – trois noms de Frenesi ! –, la déception est à la hauteur des anciennes espérances :

Au seuil de la décennie passée, le projet marginal me paraissait engagé dans deux propos salutaires : l'un, d'intensifier la tendance désacralisante [...]; l'autre, de décérébraliser le vers (ou la phase post-vers) [...]. Malheureusement, cependant, la décérébralisation s'accompagne, en beaucoup de poèmes marginaux, d'une sensible *désintellectualisation*. Ce qui, naturellement, est une autre affaire, et maintient bien des textes marginaux en un regrettable état de misérabilisme verbal et de pénurie intellectuelle²⁷¹.

Ce bilan négatif était anticipé par les comptes rendus rédigés au fil des parutions des années 1970 par Cacaso, sensible au principal talon d'Achille du

²⁶⁸ Cf. son texte datant de 1968, « Capinan e a nova lírica », in : José Carlos Capinan, *Inquisitorial*, Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1998, 2^e éd., p. 12.

²⁶⁹ La distinction est ici ouvertement benjaminienne. Cf. « Musa morena moça : notas sobre a nova poesia brasileira », *op. cit.*, pp. 9-10.

²⁷⁰ Cf. *ibid.*, p. 24.

²⁷¹ « No limiar da década passada, o projeto marginal me parecia engajado em dois propósitos salutares : um, o de intensificar aquela tendência dessacralizante [...]; outro, o de descerebralizar o verso (ou a fase pós-verso) [...]. Infelizmente, porém, a descerebralização anda acompanhada, em muita poesia marginal, de uma palpável *desintelectualização*. O que, naturalmente, são outros quinhentos, e vem mantendo muitos textos marginais num estado lamentável de miserabilismo verbal e penúria intelectual. », José Guilherme Merquior, « Comportamento da musa : a poesia desde 22 (comentário a uma análise de Guilhermino César) » [Comportement de la muse : la poésie depuis 22 (commentaire d'une analyse de Guilhermino César)], in : José Guilherme Merquior, *O elixir do apocalipso*, Rio de Janeiro : Nova fronteira, 1983, p. 176.

mouvement : son anti-intellectualisme. Après avoir décrit en 1976 cette poésie comme « pas encore mûre littérairement parlant²⁷² », il aggrave le constat cinq ans plus tard : « la génération de poètes marginaux [...] souffre d'inculture et de négligence formelle²⁷³ ». C'était sans doute juger un mouvement selon des critères qui n'étaient pas les siens. Ce qui est faiblesse et insuffisance pour les uns est pour d'autres une originalité revendiquée. Car plus que d'un savoir ou d'un savoir-faire, la poésie marginale naît de l'expérience. Ou mieux, elle *est* expérience.

3. La poésie est là pour être vécue

Le corps engagé

Affective, passionnelle, elle repose sur l'engagement du corps, à tous les niveaux, en tous les instants. Moins qu'une poétique ou qu'une esthétique, elle est une nature, une *physique*. Dans une analyse très précise de l'œuvre de Chacal et de ses camarades, Cacaso résumait d'une formule décisive l'esprit de l'époque :

La vie n'est pas là pour être écrite, mais la poésie, elle, est là pour être vécue²⁷⁴...

²⁷² « Uma literatura [...] literariamente ainda imatura », Antônio Carlos de Brito, « Situação de marginalidade » [Situation de marginalité], entretien initialement paru dans l'hebdomadaire *Movimento* du 12 juillet 1976, in : *Não quero prosa, op. cit.*, p. 14.

²⁷³ « a geração de poetas marginais [...] padece de incultura e desqualificação formal », in : *Não quero prosa, op. cit.*, p. 258

²⁷⁴ Antônio Carlos de Brito, «Tudo da minha terra — bate-papo sobre poesia marginal», *ibid.*, p. 20.

En ce sens, la poésie marginale est bien la fille du tropicalisme, mais moins celui de Gilberto Gil et de Caetano Veloso que celui d'Hélio Oiticica pour qui l'art supposait un engagement, une « participation » totale du créateur et de son public. Entendue habituellement au sens d'engagement politique, la notion d'art participatif (« arte participativa »), concept clé des années soixante théorisé par Ferreira Gullar, est reprise dans une acception très ample par Hélio Oiticica :

Ce sont sans aucun doute les idées et l'œuvre de Ferreira Gullar, dans les domaines poétique et théorique, qui ont le plus, pendant cette période, donné le ton. [...] Ce que Gullar entend par participation est au fond cette nécessité d'une participation totale du poète, de l'artiste, de l'intellectuel en général aux problèmes et aux événements du monde, qu'ils cherchent par leur impact à modifier : le refus, en gros, de se limiter aux problèmes d'ordre esthétique et la nécessité d'aborder ce monde avec une décision et dans une perspective réellement transformatrices, au triple plan éthique, social et politique²⁷⁵.

De la part des chanteurs tropicalistes, il y a certes aussi la volonté d'introduire une révolution comportementale, qui se traduit par exemple dans la tenue vestimentaire ou la coiffure : « [...] nous, les tropicalistes, avons été les pionniers de la chevelure sauvagement longue au Brésil, faisant un pas de plus en relation au modèle Beatles de la Jeune Garde de Roberto Carlos²⁷⁶ ». De sorte que le poète et traducteur José Lino Grünwald forge à propos d'*Alegria, alegria* la notion d'« *escreviver*²⁷⁷ » [*écrivivre]. Néanmoins la réponse de Caetano Veloso à Augusto de Campos, qui lui demandait si le tropicalisme était « un

²⁷⁵ Cf. Hélio Oiticica, « Schéma général de la nouvelle objectivité », *op. cit.*, pp. 116-117.

²⁷⁶ « [...] nós, os tropicalistas, fomos pioneiros do cabelo selvagemente grande no Brasil, um passo adiante do modelo Beatles da Jovem Guarda de Roberto Carlos [...] », Caetano Veloso, *Verdade tropical*, *op. cit.*, p. 381. La Jeune Garde correspond, au Brésil, au moment « yé-yé ».

²⁷⁷ Cf. *Balanço da bossa...*, *op. cit.*, p. 163.

mouvement musical ou un comportement vital », reste en deçà du programme du plasticien :

Les deux. Et plus encore : une mode. Je trouve chouette de prendre ce que, nous, on veut faire comme Tropicalisme. Accepter ce nom et faire un bout de chemin avec lui²⁷⁸.

Les *pénétrables*, les *parangolés* d'Hélio Oiticica, comme plus tard dans une certaine mesure la réalisation d'un recueil de poèmes, mettent en revanche clairement en jeu une « découverte du corps », et visent même à une « reconstitution du corps » grâce à une série d'expériences supra- et infrasensorielles, collectives ou non. À propos des recherches esthétiques de Lygia Clark et d'Hélio Oiticica, le critique d'art Rodrigo Naves souligne la part d'« exploration de l'intimité du monde ou du corps », que le spectateur, arraché à sa situation contemplative, est censé éprouver à son tour :

Unir vie et art signifiait installer une situation excluant toute mention de quoi que ce soit qui se fît en dehors, et pour cela il fallait radicaliser au maximum les expériences génératrices de sensations de totalité, vers un sensorialisme radical. Même si cela signifiait la formation d'intérieurs-limites, capables d'aller jusqu'à abolir l'idée de différenciation²⁷⁹.

²⁷⁸ « Ambos. E mais ainda : uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como Tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele. », in *Balanço da bossa...*, *ibid.*, p. 207.

²⁷⁹ « Nos trabalhos desses dois artistas a tentativa de promover experiências que fossem além de uma relação contemplativa entre observador e obra termina por desembocar numa exploração da intimidade do mundo ou do corpo, em lugar de abrir a forma para a criação de um espaço público, com tudo que ele envolve de exterioridade e estranhamento. Unir vida e arte significava instalar uma situação que excluísse toda e qualquer menção a algo que estivesse do lado de fora, e para tanta era preciso radicalizar ao máximo experiências geradoras de sensações de totalidade, num sensorialismo radical. Mesmo que isso implicasse a formação de interioridades-limite, capazes até de abolir a idéia de diferenciação. », Rodrigo Naves, *A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira*, São Paulo, Ática, 1996, p. 246.

Le sujet collectif

Le tropicalisme et la marginalité sont en ce sens une éthique, ou mieux une « démarche²⁸⁰ ». Les poètes marginaux ne radicalisent pas leurs vues au point d'en arriver comme Hélio Oiticica à une conception fusionnelle qui fait de l'artiste, par ailleurs, un dévorateur permanent et cannibale de lui-même, non plus anthropophage mais autophage²⁸¹ :

[...] ce *Pénétrable* m'a du reste donné la sensation permanente d'être dévoré (j'ai décrit cette sensation dans une lettre à Guy Brett, en juillet 1967) ; c'est, à mon avis, l'œuvre la plus anthropophage de l'art brésilien.

Ils sont loin de cette sorte de quête orphique d'un retour à l'unité originelle, au ventre maternel, de régression ou de remontée vers l'indistinction d'une sorte d'état fœtal. En revanche, ils partagent ses réticences à l'égard de l'intellectualité, étouffoir de la créativité : « L'art n'est plus un instrument de maîtrise intellectuelle [...] il ne restera de l'art passé que ce qui peut être appréhendé comme émotion directe [...]»²⁸². » Jusqu'à penser que la véritable *poïesis*, le « faire de l'œuvre » serait avant tout l'expérience vécue en l'individu lui-même²⁸³.

Penchant ainsi plutôt du côté du transitoire que de l'éternité, aspirant à la dissolution de l'œuvre en tant qu'*aura* instituée, la poésie marginale entraîne comme corollaire inévitable la disparition de l'auteur, accomplissant ainsi la litanie entamée dans les années 1960, de Blanchot à Barthes en passant par

²⁸⁰ Cf. Hélio Oiticica, « Esquema geral da Nova Objetividade », *op. cit.*, p. 113.

²⁸¹ « [...] este *Penetrável* deu-me permanente sensação de estar sendo devorado (descrevi isto numa carta pessoal a Guy Brett, em julho de 1967) ; é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira. », Hélio Oiticica, « Tropicália », *op. cit.*, p. 124.

²⁸² Hélio Oiticica, « Aparecimento do suprasensorial na arte brasileira » [Apparition du suprasensoriel dans l'art brésilien] (texte paru initialement en 1968, dans le bimestriel d'art *GAM*, édité à Rio de Janeiro), *ibid.*, p. 130. Ou encore : « Tropicália », *op. cit.*, p. 125.

Foucault²⁸⁴, au moment même où elle opère un retour de la subjectivité. Le paradoxe central de cette génération n'est donc plus tant celui, constitutif, de la fondation identitaire nationale, mais plutôt celui de la crise du sujet, qui s'exprime à la fois par une surdétermination personnelle de sa poésie, dans le vers comme dans son support matériel, et par la dilution de l'individu dans les signatures multiples, les jeux de masque, les regroupements, voire l'anonymat du corps social.

Toujours au centre de cette quadrature impossible du cercle, Cacaso lui-même, selon le témoignage livré par Roberto Schwarz après sa disparition, concevait la poésie marginale non comme l'œuvre de tel ou tel, mais comme « un vaste poème collectif, dont le sujet serait l'expérience historique de la période de la répression, et dont l'auteur serait la génération de cette décennie, vue dans son ensemble, en laissant de côté l'individualité des artistes²⁸⁵. » Propos auquel fait écho le témoignage d'Heloísa Buarque de Hollanda, rapportant un commentaire de son ami :

Ceci n'est pas un mouvement littéraire. C'est un *grand poème*. C'est comme si nous étions tous en train d'écrire le même poème à mille mains²⁸⁶.

Nombre de fascicules marginaux ont de fait essayé l'écriture à plusieurs²⁸⁷, façon modérée de s'en prendre à la figure sacrée de l'écrivain, pour

²⁸³ Cf. *ibid.*, p. 128.

²⁸⁴ Cf., par exemple, Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in : *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821, et Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in : Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome II (1966-1973), Paris, éd. du Seuil, 1994, pp. 491-495.

²⁸⁵ « [...] um vasto poema coletivo, cuja matéria seria a experiência histórica do período da repressão, e cujo autor seria a geração daquele decênio, vista no conjunto, ficando de lado a individualidade dos artistas », cité par Roberto Schwarz, « Pensando em Cacaso », in : *Seqüências brasileiras : ensaios, op. cit.*, p. 212.

²⁸⁶ « Isso não é um movimento literário. É um *poemão*. É como se todos estivéssemos escrevendo o mesmo poema a 1.000 mãos. », rapporté de Cacaso, in : *26 poetas hoje, op. cit.*, p. 261.

²⁸⁷ Citons par exemple João Carlos Pádua et Bitá, *Motor, op. cit.* ; Luis Olavo Fontes et Antonio Carlos de Brito, *Segunda Classe* [Deuxième classe], Rio de Janeiro : Vida de artista, 1975 ;

ravaler sa parole à la langue quotidienne qui circule sans droit d'auteur. Ana Cristina Cesar, on le verra, fut elle aussi tentée à sa façon par l'expérience, sans jamais pour autant passer à l'acte. « La parole est notre visage²⁸⁸ », proclamait pour sa part l'exergue du recueil collectif *Folha de Rosto* [Page de garde, mais littéralement, aussi : Feuille de visage] paru en 1976, autant dans un souci de pourfendre la sacralité de la littérature, de déboulonner la statue²⁸⁹, de bousculer la hiérarchie des *valeurs*, que de briser la vitre étanche dressée par les études structuralistes entre le « je » du texte, *persona* de papier, et le « je » vivant, sensible, empirique, de celui qui l'écrit.

« C'est comme si, commentait Cacaso, la chance de rester vrais ou de le devenir entraînait une telle proximité et une telle familiarité entre les deux, la vie et l'art, qu'à un moment donné il ne serait plus possible de savoir où finit l'une, où commence l'autre²⁹⁰. » Mais alors, ajoutait-il, « la littérature est dans une certaine mesure empêchée de se métamorphoser complètement en fiction²⁹¹ ». Cacaso retrouvait curieusement une des limites que Roberto Schwarz avait posées au tropicalisme, à savoir la difficulté ou même l'incapacité du *document* à se transfigurer esthétiquement.

Francisco Alvim et Eudoro Augusto, *Dia sim, dia não* [Jour avec, jour sans], Brasília : ed. Mão no bolso, 1978... Au passage, on appréciera l'ironie inventive des sceaux éditoriaux : « Mão no bolso », c'est littéralement « La main à la poche », façon amusante de désigner le « compte d'auteur ».

²⁸⁸ « A palavra é nosso rosto », cité par Antônio Carlos de Brito, « Folha de rosto », in : *Não quero prosa, op. cit.*, p. 75.

²⁸⁹ Dans son texte « Tropicália » du 4 mars 1968, Hélio Oiticica disait réfléchir à « la suppression définitive de "l'œuvre d'art" », in *Hélio Oiticica, op. cit.*, p. 126.

²⁹⁰ « É como se a chance de continuarem ou se tornarem *verdadeiras* implicasse uma tal proximidade e familiaridade entre ambas, a vida e a arte, que a partir de um dado momento não fosse mais possível saber onde termina uma, onde começa a outra », *idem*.

²⁹¹ « [...] a literatura fica como que impossibilitada de metamorfosear-se completamente em ficção », *idem*.

Autres temps, autres mœurs

En fait, du tropicalisme à la poésie marginale, le moment est autre. À l'euphorie et à la fête, fussent-elles pirouette et dérision, succèdent, au moins dans une première phase, le désenchantement et la négativité²⁹². En 1967, l'opposition au régime militaire reprend de la vigueur, les manifestations vont se multiplier et grossir, mettant dans la rue de plus en plus d'intellectuels jusqu'à la célèbre marche des « cent mille », arpentant six heures durant les rues de Rio de Janeiro, le 26 juin 1968. Ce jour-là, artistes, étudiants, professeurs, prêtres, militants syndicalistes, communistes, citoyens ordinaires... présentèrent un front large et uni contre la dictature. Puis vint l'Acte Institutionnel n° 5.

En partant de l'angle culturel, Cacaso aboutit au même constat d'une césure entre 1968 et 1969 :

De 64 à la fin de 68, par exemple, les polémiques furent ardentes et abondantes. La vie culturelle, durant les cinq premières années de dictature, s'est fait entendre pour de bon. Une culture de gauche, comme elle n'était pas jugulée, a fleuri et s'est radicalisée sous un régime de droite. Ce fut à partir de la fin de 68, avec l'AI-5, que les choses ont changé. Du point de vue de la culture, d'une certaine manière, la dictature a commencé à partir de 69. C'est là le moment de la brutalité, de l'écrasement. Pour des questions de culture, on s'exposait à un danger de mort. Pendant à peu près cinq ans, notre vie culturelle s'est tue, les divergences ont cessé, les différences ont été momentanément suspendues²⁹³.

²⁹² Dans le texte de présentation de l'exposition qu'il a organisée sur le cinéma Super-8 brésilien des années 1970, Rubens Machado parle à propos des expressions « marginales » de cette époque d'« une forte expérience de négation », in : *Marginália 70 : o experimentalismo no Super-8 brasileiro*, catalogue, São Paulo : Itáu cultural, 2001, p. 9.

²⁹³ « Entre 64 e fins de 68, por exemplo, polemizou-se ardosa e fartamente. A vida cultural, nos primeiros cinco anos de ditadura, manifestou-se pra valer. Uma cultura de esquerda, não sendo impedida, floresceu e radicalizou-se num regime de direita. Foi a partir de fins de 68, com o AI-5, que a coisa mudou. Do ponto de vista da cultura, de certa forma, a ditadura começou de 69 em diante. É este o momento da brutalidade, do esmagamento. Por questões de cultura, corria-

Or Caetano Veloso fait de cette rencontre de l'autoritarisme le plus brutal et de la « révolution » des mœurs la toile de fond et le sens de l'épisode tropicaliste :

Bien souvent, au fil des ans, je suis revenu sur la circonstance risquée et malheureuse qui a fait que ce voyage hallucinogène [le chanteur venait d'expérimenter l'ayahuasca] fut suivi de si près par notre emprisonnement. Et je médite sur la dimension représentative — et même emblématique — de la coïncidence, au Brésil, entre la phase dure de la dictature militaire et le sommet de la vague de la contre-culture. C'est en effet la toile de fond du tropicalisme : ce fut, en partie par anticipation, le thème de notre poésie²⁹⁴.

À peine signé l'A.I. n° 5, en ce même mois de décembre 1968, Caetano Veloso et Gilberto Gil sont arrêtés à São Paulo, conduits à Rio de Janeiro et emprisonnés sans jamais se voir notifier officiellement le motif de leur incarcération. Selon Caetano Veloso, l'explication serait à chercher du côté de la peur des militaires devant « l'anarchie comportementale et les soupçons de relations avec des activistes radicaux — en dépit de l'hostilité ostensive de la gauche conventionnelle²⁹⁵ [...] » à l'égard du tropicalisme. En fait, Caetano Veloso avait été la cible d'accusations malveillantes et infondées, proférées sur les ondes par un animateur de radio et de télévision complaisant à l'égard du

se perigo de vida. Durante mais ou menos cinco anos nossa vida cultural silenciou, cessaram as divergências, as diferenças foram momentaneamente suspensas. », Cacaso, « Você sabe com quem está falando ? ... », *op. cit.*, p. 100. Repris dans *Não quero prosa, op. cit.*, p. 104.

²⁹⁴ « Muitas vezes, através dos anos, tenho parado para considerar como foi arriscada e infeliz a circunstância de ter essa viagem alucinógena sido seguida tão de perto pela prisão. E medito sobre como isso é representativo — mesmo emblemático — da coincidência, no Brasil, da fase dura da ditadura militar com o auge da maré da contracultura. Esse é, com efeito, o pano de fundo do tropicalismo: foi, em parte por antecipação, o tema da nossa poesia. », *Verdade tropical, op. cit.*, p. 363.

²⁹⁵ « Mas os militares não estavam muito preocupados com nossas canções : o assombro diante da anarquia comportamental e a desconfiança de ligações com ativistas radicais — apesar da hostilidade ostensiva da esquerda convencional — é que os motivaram. », *ibid.*, pp. 417-418. Le lieu n'est pas ici de retracer les vives tensions entre cette gauche conventionnelle et les tropicalistes, que Caetano Veloso résume au détour d'une phrase : « Nous étions si habitués à être pris à partie par un secteur de la gauche, nous étions si souvent accusés d'aliénés et d'américanisés [...] » (« Estávamos tão habituados a hostilizações por parte da esquerda, éramos tantas vezes acusados de alienados e americanizados [...] », *ibid.*, p. 349).

régime, Randal Juliano. Celui-ci, en parlant d'utilisation séditeuse du « drapeau » d'Hélio Oiticica *Seja herói, seja marginal* [Sois héros, sois marginal²⁹⁶] sur scène, avait soulevé l'ire des militaires²⁹⁷, à un moment où ils s'étaient investi d'une mission : la lutte, *par tous les moyens*, contre toute forme de subversion. Cette connivence possible entre les milieux artistiques et un hors-la-loi leur apparaissait comme une menace contre non seulement l'ordre moral, mais l'ordre tout court. Allant au bout de cette même logique, le chanteur se pense même, en d'autres circonstances, comme le véritable fer de lance de l'opposition à la dictature :

[...] comme j'en avais si souvent tenté de convaincre nos contradicteurs — nous, les tropicalistes, étions les plus profonds ennemis du régime²⁹⁸.

Or, au cours de leurs transferts successifs, les idoles du tropicalisme naguère pointées du doigt par la gauche orthodoxe fraternisent avec des codétenus qui la représentaient : Ênio Silveiro, l'éditeur de *Civilização brasileira*, des militants communistes, des intellectuels engagés tels Antonio Callado et... Ferreira Gullar²⁹⁹. Finalement, après une phase de résidence surveillée à Salvador à partir de février 1969, ils « sont » exilés quelque temps vers l'Europe, se retrouvant à Londres dès le mois de septembre...

²⁹⁶ Hélio Oiticica avait imprimé la formule « *Seja herói, seja marginal* » sur ses *parangolés*, en hommage au bandit Cara de Cavalo [Tête de Cheval], abattu par la police en 1966. L'artiste l'avait rencontré lors de ses contacts avec l'École de samba du quartier populaire de Mangueira et s'était lié d'amitié avec lui.

²⁹⁷ Cf. *ibid.*, p. 396-397.

²⁹⁸ « [...] como eu tantas vezes tinha tentado convencer nossos opositores — nós, os tropicalistas, éramos os mais profundos inimigos do regime. », *ibid.*, p. 386.

²⁹⁹ Cf. *Verdade tropical, op. cit.*, pp. 347-409, en particulier pour l'épisode avec, pp. 366-369, et pour Ferreira Gullar, pp. 373-374.

Esprit de résistance

Le paysage dans lequel surgit la poésie marginale est donc profondément marqué par cet héritage : une situation d'impasses et de contraintes, économique et éditoriale, morale et politique, dont les jeunes auteurs auraient tiré la leçon « poétique ». Le monde intellectuel était entré dans le terrible univers de la dictature, c'est-à-dire de la surveillance, de la censure et de la répression dont la première moitié des années soixante-dix constitua la phase la plus sombre. Outre les recours arbitraires désormais autorisés par l'A.I. n° 5 et les agissements illégaux de commandos officieux, « paramilitaires », le régime exerçait des pressions indirectes contre librairies et maisons d'édition insoumises, en suscitant leur étouffement économique, en manipulant les banques pour empêcher l'attribution de prêts, en couvrant les attentats, les menaces physiques³⁰⁰...

Certains textes invoquent dans le même esprit les données économiques et le jeu du marché, accusant sa concentration ou son souci de rentabilité immédiate :

La capitalisation croissante de notre marché éditorial signifie pour les nouveaux auteurs une fermeture systématique des possibilités de publication et de diffusion normales. Pour tenter de dépasser ce blocage qui les marginalise, ces auteurs sont amenés à des solutions toujours limitées, aussi ingénieuses soient-elles. D'aucuns parlent déjà d'une « génération de ronéo », d'une poésie pauvre, qui met à profit les moyens les plus artisanaux et improvisés de diffusion, dans un rayon nécessairement restreint³⁰¹.

³⁰⁰ Cf. à ce sujet Flora Süssekind, *Literatura e vida literária : polémicas, diários e retratos*, Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1985.

³⁰¹ « A capitalização crescente do nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que

Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) voit dans la situation du moment des menaces d'aliénation du champ culturel, désormais aux mains d'intérêts étrangers peu soucieux de la création nationale :

Je crois que dans toute cette lutte d'une génération affamée de liberté et pleine de créativité et en même temps, ne pouvant que très difficilement s'exprimer, beaucoup renoncent. Viennent les crises y compris de publication, où apparaissent les littératures ronéotées. On voit les grandes maisons d'édition faire faillite ou tomber aux mains des étrangers ou du gouvernement qui rend chaque fois plus difficile la possibilité d'éditer. Et la littérature n'a plus alors qu'à être marginale³⁰².

C'est aussi une cause externe et presque mécanique qu'avance Cacaso, en juillet 1976, quand il parle du « nombre d'écrivains et de poètes [qui] croît parmi nous à une vitesse bien supérieure au nombre de places toléré par notre système éditorial, restreint et restrictif », ce qui explique à ses yeux l'essor d'« un circuit culturel parallèle³⁰³ ».

Ces lectures déterministes sont parfois teintées d'un marxisme un tant soit peu caricatural. Cacaso, réputé lukacsien, ne faisait-il pas dire à un publiciste imaginaire, supposé indigné par le *Muito prazer* de Chacal : « Mais ça n'est pas une marchandise³⁰⁴ ! » ? La plupart des poètes marginaux perçoivent

por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma “geração de mimeógrafo”, de uma poesia pobre, que se vale de meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito. », Antônio Carlos de Brito et Heloísa Buarque de Hollanda, « Nosso verso de pé quebrado », *op. cit.*, p. 53.

³⁰² « Acredito que em toda essa luta de uma geração cheia de fome de liberdade e de criatividade e ao mesmo tempo, com extrema dificuldade de poder se exprimir, muitos desistem. Vêm as crises inclusive de publicação, onde aparecem as literaturas mimeografadas. Vê-se as grandes editores falindo ou caindo na mão de estrangeiros ou na mão do governo que torna cada vez mais difícil a possibilidade de edição. E a literatura acaba tendo que ser marginal. », Alceu Amoroso Lima, « ... a geração de vocês, de repente se encontra diante de um muro... » [... votre génération se trouve soudain devant un mur...], entretien avec Heloísa Buarque de Hollanda, in : *José*, n° 7, *op. cit.*, p. 36.

³⁰³ « O número de escritores e poetas cresce entre nós numa velocidade muito maior do que o número de vagas tolerado por nosso restrito e restrictivo sistema editorial, e dessa marginalização por não-absorção resulta uma espécie de transbordamento, surge um circuito cultural paralelo », Antônio Carlos de Brito, « Situação da marginalidade », *op. cit.*, p. 12.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

les limites de ce discours réducteur, qui présente le poète marginal comme une victime du système. Ils comprennent qu'ils ne peuvent ni ne doivent faire un facteur déterminant de cette fermeture, qu'on l'impute au régime ou à l'évolution « sauvage » du marché, c'est-à-dire en dernier ressort, selon le vocabulaire en cours, aux « lois » du capitalisme. Affirmer que la poésie marginale est la conséquence involontaire d'un contexte que les auteurs subissent reviendrait à les déresponsabiliser, à ne faire d'eux que les jouets d'une condition sur laquelle ils n'ont aucun poids, qui ne leur laisse aucune autonomie. Au contraire, en faisant du mode d'édition un choix positif, délibéré, ils lui redonnent un sens.

La génération de la « ronéo »

Le système du « compte d'auteur » était en effet une pratique largement répandue depuis des décennies, en particulier s'agissant de poésie. Qu'avait-il donc soudain de si nouveau, chez les poètes marginaux ? Principalement, sa valeur de contestation. En cela, il semble plus fondateur que la technique de reproduction mise en œuvre, elle simple symptôme : puisque l'argent sort de sa poche, il est naturel que le poète se soucie de réduire ses coûts éditoriaux. Or le symptôme est suffisamment expressif pour devenir un trait caractéristique, inscrit dans une des manières de désigner le phénomène : la *poésie*, la *génération de la ronéo*. Faudrait-il dès lors la comparer à la poésie de *cordel*, définie elle aussi par son mode de production artisanal sur des presses rudimentaires et son système de distribution précaire, les fascicules accrochés à des *cordes* et vendus sur les marchés... ?

Certains sont tentés d'acquiescer, voyant là une occasion de manifester leur solidarité ou leur fraternité avec le poète populaire, prolétaire, la voix des

pauvres, des régions déshéritées du Nordeste... C'est l'idée qui affleure dans un article cosigné par Ana Cristina Cesar et Ítalo Moriconi, « O poeta fora da república. O escritor e o mercado » [Le poète hors de la République. L'écrivain et le marché] :

Retrouver peut-être un certain caractère artisanal, la leçon du *cordel*³⁰⁵.

En dépit du rejet largement partagé de l'œuvre de João Cabral — puisque cette nouvelle poésie se veut « anticabraline par excellence³⁰⁶ » —, d'autres peuvent avoir également en tête la petite imprimerie domestique dont s'était équipé l'auteur de *Psicologia da composição* [Psychologie de la composition], lorsqu'il était consul à Barcelone, en 1947. Grâce à elle, non seulement il s'auto-éditait, mais publiait d'autres amis poètes, brésiliens et espagnols. L'exemple fit des émules, notamment chez les Pernamboucains d'origine comme Gastão de Holanda, que l'on retrouve à Rio de Janeiro, animant le groupe qui édite le mensuel *José*. Or non content d'être de facture soigné mais sans grands moyens, le magazine littéraire consacre dès son premier numéro, en juillet 1976, plusieurs pages à la question graphique : « Livro : objeto gráfico » [Livre : objet graphique], de Cecília Juca et la série posthume « As artes de reprodução » [Les arts de reproduction], d'Orlando da Costa Ferreira, dont la publication s'est poursuivie dans les livraisons suivantes.

Nombre de poètes marginaux ont alors en commun cet intérêt pour les techniques d'édition et de reproduction. Cacaso se montre, ainsi, sensible à « la grande beauté » des couvertures des recueils de Charles et de Guilherme

³⁰⁵ « Recuperar talvez um certo caráter artesanal, a lição do cordel. », Ana Cristina Cesar et Ítalo Moriconi, « O poeta fora da república. O escritor e o mercado », *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 mars 1977, in Ana Cristina Cesar, *Escritos no Rio*, op. cit., p. 102.

³⁰⁶ « [...] nova poesia, anticabralina por excelência », Ana Cristina Cesar, « Nove bocas da nova musa », *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 juin 1976, in *Escritos no Rio*, op. cit., p. 46.

Mandaró, respectivement *Perpétuo Socorro* [Secours perpétuel] et *Hotel de Deus* [Hôtel-Dieu],

à la fois dépouillées et infiniment plus créatives que la grande majorité des couvertures normales de poésie, “sérieuses”, adoptées par les maisons d’édition bien établies [...]³⁰⁷.

Ana Cristina Cesar elle-même a, comme nous le verrons, particulièrement soigné ses trois éditions indépendantes. Avant même l’épisode « Capricho », elle avait glissé ce malicieux extrait dans *Correspondência completa*, en 1979 :

Passai a tarde toda na gráfica. O coronel implicou outra vez com as idéias mirabolantes da programação. Mas isso é que é bom. Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro. Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca³⁰⁸.

L’extrait met en scène, en le problématisant, un certain quotidien de ces poètes. Le « coronel » y figure l’autorité, le « producteur » qui finance les projets. On dépend de lui, mais on cherche à s’affranchir de ses volontés et réticences. La primauté est accordée à la production de l’objet, à sa facture. C’est elle qui accapare et procure du plaisir. Si la préoccupation du texte vient en second, c’est que le livre en est déjà sa *forme*, sa condition. Ce renversement du rapport entre le contenu et son support est à lire aussi au second degré, bien sûr, avec sa part d’humour et de provocation, que précise la tonalité familière

³⁰⁷ « Com relação aos livros de Charles e Guilherme, exemplos de produção marginalizada, chama a atenção um aspecto especial : a grande beleza de suas capas, ao mesmo tempo despojadas e infinitamente mais criativas que a grande maioria das capas normais de poesia, “sérias”, adotadas pelas editoras estabelecidas [...]. »), in : *Não quero prosa*, op. cit., p. 212.

³⁰⁸ « J’ai passé toute l’après-midi à l’imprimerie. Le colonel s’en est encore pris aux idées mirobolantes du projet. Mais il n’y a rien de mieux. Écrire est la partie pénible, ça me donne mal au dos et des remords de vampire. Je vais suivre un cours secret d’arts graphiques. Inventer le livre avant le texte. Inventer le texte pour qu’il tienne dans le livre. Le livre vient avant. Le plaisir vient avant, bécasse. », in : *A teus pés*, op. cit., 1982, p. 89.

du « *boboca* ». Dans le même temps, ce « bécasse » définit deux générations et deux conceptions de la vie, celle des interlocutrices et celle du « coronel », titre d'origine militaire appliqué aux oligarques des régions rurales, en particulier du Nordeste. Il n'est pas du tout exclu, enfin, qu'il y ait là clin d'œil malicieux à l'intérêt de Stéphane Mallarmé pour la typographie, la matérialité de l'écrit, les techniques industrielles d'impression, et à son projet maintes fois évoqué et *formellement* planifié de Livre total ou Grand Œuvre, « explication orphique de la Terre³⁰⁹ », puisque :

[...] le monde est fait pour aboutir à un beau livre³¹⁰.

Le choix de la marge

Toujours dans le même esprit, plus positif, de rendre ces compagnons maîtres de leur façon de concevoir, publier et diffuser leurs œuvres, Cacaso révisé en 1978 son analyse : la poésie marginale n'est plus l'effet de la situation, elle « exprime *cette* situation³¹¹ ». Elle *est* de façon critique cette situation. Il se met à distinguer les « livres marginaux de poésie des livres de poésie marginale³¹² », autrement dit la facture artisanale, sans vision proprement littéraire de sa condition, et l'esprit proprement marginal. Dans une même logique, Ana Cristina Cesar et Ítalo Moriconi opposent le poète marginal par conviction au marginal de circonstance, qui ne conçoit son statut que comme

³⁰⁹ Cf. la lettre de Mallarmé à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, citée par Bertrand Marchal dans sa notice de présentation des « Notes en vue du "Livre" », in : Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, vol. 1, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 1374.

³¹⁰ Conclusion de l'entretien de Jules Huret avec Stéphane Mallarmé, paru en 1891 dans *L'Écho de Paris* : in Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, vol. 2, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 702.

³¹¹ « [...] exprime *esta* situação », Cacaso, « Tudo da minha terra », in : *Não quero prosa, op. cit.*, p. 19.

passager et sa marginalité que comme tremplin d'une reconnaissance qui le fera bientôt accéder au circuit commercial. En 1977, ils déclarent percevoir « l'émergence de l'édition marginale comme un choix plus conscient³¹³ ».

La nouveauté tient donc au fait d'attribuer à l'autoédition un sens artistique ou politique, d'en faire un geste *contre*. Contre un pouvoir d'exception qui prétend contrôler la vie intellectuelle, contre « le caractère autoritaire et castrateur que revêt la "protection" familiale³¹⁴ », contre « les effets auxquels la violence institutionnelle soumet l'intégrité et la cohérence de l'expérience individuelle³¹⁵ », contre une autorité, éditoriale ou autre, placée au-dessus de l'auteur. Le poème est même interprété comme une « réaction vitale contre les effets autoritaires du système institutionnel³¹⁶. » Et si ce geste ne s'oppose pas frontalement (comme celui de leurs aînés dans la lutte politique), il se tient *hors de, en marge*.

La contestation prend aussi parfois, dans les professions de foi, une dimension corporatiste, contre la réification du texte qui ravale le livre au rang de pure marchandise, et pour un système plus solidaire, plus collectif, qui pourrait déboucher sur la constitution de coopératives d'auteurs. C'est l'alternative du circuit-court, court-circuitant les intermédiaires parasites. L'édition marginale peut revêtir, dans le même temps, une signification proprement littéraire quand elle remet en cause le prestige du poème, dans sa dimension à la fois métaphysique et mondaine. L'auteur-dieu *se fait homme*. Il se

³¹² « [...] livros marginais de poesia e outros de poesia marginal », in : *Não quero prosa, op. cit.*, p. 13.

³¹³ « a emergência da edição marginal como escolha mais consciente », in : « O poeta fora da república », *op. cit.*, p. 102.

³¹⁴ « [...] o caráter autoritário e castrador que reveste a "proteção" familiar » Nous citons ici le commentaire par Cacaso à propos d'un poème de Charles, in : *Não quero prosa, op. cit.*, p. 221.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 221.

dépouille de ses masques, descend de sa tribune, pour faire apparaître le citoyen caché, désormais de plain pied avec son public :

[...] l'auteur va à l'imprimerie, suit l'impression, se passe des intermédiaires et, surtout, il échange plus directement avec le lecteur. Dans cette perspective, à travers le circuit parallèle, l'auteur aspire à se rapprocher du public, retrouver un contact, s'appropriier les chemins de la production. [...] Refuser le système des promotions, la dépersonnalisation de la marchandise-livre, l'escalade de la célébrité³¹⁷.

La revendication « syndicale », politiquement datée, a fait long feu. Comme nous l'avons signalé, dans la vague de « normalisation » des années quatre-vingts, quelques-uns de ces poètes mettront leurs talents au service de l'écriture de chansons ou de scénarios, tandis que leurs œuvres intègrent les circuits éditoriaux conventionnels. Les mêmes ou d'autres se professionnalisent au sein de ces grandes maisons d'édition, qu'on avait supposé naguère être évitées, dénoncées ou honnies. Paulo Leminski signe un contrat de poète-traducteur à Brasiliense tandis que, dans un autre champ de création, Flávio Moreira touche un salaire de romancier chez Record³¹⁸... En mars 1982, Ana Cristina Cesar sera, elle, recrutée avec Angela Carneiro, par le poète Homero Icaza Sanchez, afin de lire et d'évaluer des projets de feuillets pour Rede Globo.

³¹⁶ « [...] uma reação vital contra as efeitos autoritários do sistema institucional. », in : *Não quero prosa, op. cit.*, p. 217.

³¹⁷ « [...] o autor vai à gráfica, acompanha a impressão, dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor. Nessa perspectiva, através do circuito paralelo, o autor pretende aproximar-se do público, recuperar um contato, tomar posse dos caminhos da produção. [...] Recusar o esquema de promoções, a despersonalização da mercadoria-livro, a escalada da fama. », *ibid.*

³¹⁸ Cf. Flora Süssekind, *Literatura e vida literária...*, *op. cit.*, p. 89.

« *Sois héros, sois marginal* »

Néanmoins, quels que soient les développements ultérieurs, la sensibilité est encore, dans les années soixante-dix, essentiellement libertaire³¹⁹ quand elle s'en prend en quelque sorte aux figures du Père et de la Loi, tels que ceux-ci se vivent alors, arbitraires, injustes, infondés. Elle s'inscrit sur la faille la plus sensible du séisme provoqué par le choc entre l'autoritarisme militaire brésilien et la contre-culture, qui a pris localement la forme et le nom de « *desbunde* ». Le terme, emprunté au vocabulaire de la drogue où il désigne une perte de contrôle des censures sous l'effet de la drogue, quelque chose comme la « défonce », est de traduction délicate. Avec son préfixe « des- », qui suggère comme en français une déstructuration ou une déconstruction, il évoque à la fois l'idée de se libérer, de s'émerveiller (formé à partir de « *bunda* », les fesses, il appelle l'image d'être « sur le cul » ou, par association, culbuté, renversé), d'halluciner (au sens propre comme au sens familier), voire de perdre la tête ou de décompenser³²⁰.

Caractérisant un mouvement qui correspond pour la jeunesse brésilienne au « drop out » étasunien, d'émancipation des tabous et des conventions sociales contestées par la contre-culture, la formule revient comme un leit-motiv pour caractériser cette période associant une remise en question des valeurs de la gauche traditionnelle et un certain refus de la culture savante. Roberto Schwarz parle après coup, par exemple, du « climat de *desbunde* [présent dans l'œuvre de Francisco Alvim et propre] aux années 1970 et à la génération des

³¹⁹ Cf. la tonalité d'« anarchisme idéologique et... esthétique » attribuée par Cacaso à Guilherme Mandaro (« [...] certa tonalidade de anarquismo ideológico e... estético. », in : *Não quero prosa*, op. cit., p. 211). De son côté, Rubens Machado qualifie les cinéastes qu'il étudie d'« anarco-superoitistas » [le second terme dérive un substantif de « Superoito », Super 8, pour désigner ceux qui pratiquent le S 8], in : *Marginália 70 : o experimentalismo no Super-8 brasileiro*, op. cit., p. 6.

poètes marginaux³²¹ ». Tandis que Cacaso, plus direct, annonce en 1978 : « C'est le temps du grand *desbunde*³²². »

C'est en quoi, s'il y a continuité entre le « Sois héros, sois marginal » d'Hélio Oiticica et la « poésie marginale », il y a aussi évolution. La marginalité estampillée sur les « *parangolés* » invoquait une sorte de communauté de condition entre le hors-la-loi et l'artiste, êtres d'exception héroïques et subversifs, que le mode impératif des verbes tournait, de surcroît, vers un devenir. Le propos de la génération suivante est en revanche tout sauf épique. La contestation marginale des années soixante-dix est consumée par l'« inflammation de l'ici-maintenant³²³ ». Elle a renoncé aux « grands Récits³²⁴ » des aînés : la nation, la révolution, le communisme, l'avenir, pour limiter son horizon à son quartier, sa rue, ses amis, ses voisins, sinon à soi-même. Le Brésil n'est plus, pour elle, le pays du futur dont rêvaient par nature les avant-gardes. Compatible avec certains aspects du tropicalisme qu'elle prolonge ou transforme, la poésie marginale est donc foncièrement opposée aux concrétistes et leurs avatars successifs. À la fin des années cinquante, le critique d'art Mário Pedrosa avait pris la défense de la radicalité constructiviste brésilienne en la présentant comme une réaction bien compréhensible « au manque de rigueur en tout, [aux] romantismes paresseux, [à la] *nonchalance* [...], qui préfère toujours aux distinctions nettes de l'intelligence le vague des demi-solutions, les

³²⁰ En dérivent le verbe « *desbundar* » et les participes « *desbundad-o, a* ».

³²¹ « [...] o clima de *desbunde* pertence aos anos 70 e à geração dos poetas marginais », in : *Seqüências brasileiras : ensaios, op. cit.*, p. 206.

³²² « É o tempo do grande *desbunde*. », in : *Não quero prosa, op. cit.*, p. 21.

³²³ « *inflamação do aqui-agora* », in : *Rubens Machado, op. cit.*, p. 8.

³²⁴ Cf. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris : éd. de Minuit, 1979, p. 31.

répétitions de l'instinct³²⁵ ». D'aucuns pouvaient estimer que dans les années soixante-dix, le balancier était reparti dans l'autre sens. Si bien que lorsque Cacaso parle de « retour au concret³²⁶ », l'adjectif prend des airs d'ironique réappropriation lexicale.

D'ailleurs, les clivages littéraires étant aussi, comme nous l'avons vu, éventuellement géographiques, on sent revivre la vieille compétition entre São Paulo et Rio de Janeiro. Encore dans les années soixante, Augusto de Campos se glorifiait du choix de sa ville comme nouvelle résidence des Bahianais tropicalistes :

Rio et Bahia sont encore les resserres de la chanson, mais São Paulo a depuis longtemps cessé d'être "le tombeau de la samba" et est, aujourd'hui, la grande conque acoustique, l'« oreille » la plus avisée de ce qui se passe dans la chanson populaire en tous ses registres³²⁷.

C'est pourquoi, comme ils avaient boudé « Exposita I », les concrétistes boycottèrent l'anthologie d'Heloísa Buarque de Hollanda en dénonçant « une manœuvre de la critique carioca contre le concrétisme paulistain » : « L'avènement des marginaux parvint à exciter la paroissiale dispute Rio-São

³²⁵ « Resta, no entanto, o problema de autodisciplina em todo esse grupo, aliás, crescente, de jovens artistas e poetas que mais ou menos se alinham sob vagas denominações "concretistas". Qual a razão disso num país como o nosso, de acomodações, de falta de rigor em tudo, de romantismos preguiçosos, de *nonchalance* (já que a palavra correspondente em português não me vem no momento), que prefere às distinções nítidas da inteligência o vago das meias soluções, as repetições do instinto ? », Mário Pedrosa, « O paradoxo concretista » [Le paradoxe concrétiste], in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 juin 1959. Repris dans Mário Pedrosa, *Mundo, homem, arte em crise* [Monde, homme, art en crise], Aracy Amaral (dir.), São Paulo : Perspectiva, 1986, 2nde édition (1^{ère} éd. : 1975), pp. 25-26.

³²⁶ « A volta ao concreto » est le premier intertitre de son article « Um grande livrinho », in : *Não quero prosa*, *op. cit.*, p. 216.

³²⁷ « Rio e Bahia ainda são os celeiros da música, mas São Paulo já deixou há muito de ser "o túmulo do samba" e é, hoje, a grande concha acústica, o "ouvido" mais esperto para o que se passa na música popular em todas as suas faixas. », in : *Balanço da bossa...*, *op. cit.*, p. 126. Cf. aussi, *ibid.*, p. 161, à propos de la Famille Révolutionnaire Bahianaise « qui a planté sa tente à São Paulo » (« a Revolucionária Família Baiana, acampada em São Paulo »)...

Paulo³²⁸ », commente-t-elle aujourd’hui. Une des façons de la contourner (et de la renforcer) consistait à entretenir d’autres alliances visant à consolider son camp et ébranler les solidarités « adverses ». D’une certaine manière, le groupe concrétiste, tout en rejetant globalement la poésie marginale en tant que mouvement, adouba ostensiblement certains de ses proches ou assimilables comme Waly Salomão, Duda Machado, Paulo Leminski...

Pour sa part, Roberto Schwarz mania différemment, mais avec un art consommé, la technique du contournement-renversement. Qu’on lise la conclusion de son commentaire de « Póstudo » :

[...] lu de façon discursive, et prenant « ex-tudo » [ex-tout] comme intercalé, le poème est d’un grand naturel et ne se distingue pas de la poésie qui est née et s’est voulue opposée au concrétisme, la poésie dite marginale, de lui exécrée, dans laquelle la contingence et l’exposition du sujet, douée de fluidité et rien de plus, sert de révélateur des temps. Dans cette perspective le « tudo » [tout] se lit sans prétention, comme s’il était enchâssé dans un propos populaire. Ce ne serait pas une mauvaise version du poème³²⁹.

La pointe perfide de 1985 n’aura assurément pas réconcilié les contraires. Mais elle aura tenté, par un clin d’œil dont la forme dit l’esprit, de ramener la marge au centre.

³²⁸ « [...] uma manobra da crítica carioca contra o concretismo paulistano » et « O advento dos marginais conseguiu até acirrar a paroquial disputa Rio-São Paulo », in : *26 poetas hoje, op. cit.*, p. 262.

³²⁹ « [...] lido discursivamente, tomando “ex-tudo” como intercalada, o poema é de grande naturalidade e não se distingue da poesia que nasceu e se quis oposta ao concretismo, a poesia dita marginal, execrado por ele [o concretismo], na qual a contingência e exposição do sujeito, dotado de fluência e nada mais, serve de revelador dos tempos. Nesta perspectiva o “tudo” se lê despreziosamente, como se estivesse encaixado numa fala popular. Não seria má versão do poema. », Roberto Schwarz, « Marco histórico », in : *Que horas são ? : Ensaaios*, São Paulo : Companhia das Letras, 1987, p. 66.

D. Ana Cristina Cesar, poète marginale ?

Tel se présentent synthétiquement l'héritage et le contexte avec lequel, dans lequel s'écrit l'œuvre poétique d'Ana Cristina Cesar, telles sont les problématiques avec lesquelles elle se confronte, les défis. Essayons, dans un dernier effort — de synchronie cette fois —, de mieux cerner les points où elle s'y articule. Autrement dit, de mesurer en quoi et jusqu'où l'on peut la considérer partie prenante de cette « poésie marginale ».

1. La matérialité de la marge

« Marginale », Ana Cristina Cesar le fut de bien des façons, par ses fréquentations, sa conscience critique qui la fit réfléchir et écrire sur le mouvement. Mais après tout, la première des conditions qu'elle remplit fut d'abord celle d'avoir conçu et produit en indépendante ces trois petits recueils déjà mentionnés, dont la facture ne laissa rien au hasard.

Scènes d'avril

Paru en juin 1979, *Cenas de abril* fut présenté en septembre avec *Correspondência completa*, au cours d'une soirée à la librairie Noa Noa. La rencontre tint lieu d'inauguration au nouvel espace, ouvert par l'artisan-

imprimeur-éditeur Cleber Teixeira³³⁰. Les amis de Nuvem Cigana, Chacal, Charles, Ronaldo Santos et Bernardo Vilhena y lurent quelques poèmes³³¹.

Le volume aurait l'allure d'un recueil classique, vingt-cinq pages de texte sans extravagance, si quelque élément étrange ne dérangeait l'impression typographique d'encre brune du cahier, l'élégance veloutée de la jaquette où, sur fond bleu gris, le titre et le nom de l'auteur apparaissent dans une calligraphie rouge à l'ancienne, avec pleins et déliés. Double étrangeté, à vrai dire, d'une part parce que la série de poèmes qu'on y lit, souvent extrêmement impudiques, parfois se présentant comme des feuilles de journal intime arrachées, ne respecte aucunement les conventions auxquelles une telle disposition nous prépare ; de l'autre parce que la poésie marginale met le plus souvent un point d'honneur à se démarquer des apparences coquettes de la poésie traditionnelle en « salissant » sa présentation. Au bas de la couverture, ainsi qu'en quatrième, deux poires encadrées de leurs feuilles organisent une ornementation symétrique qui revêt, après la lecture, des airs de tentation et de fruits défendus.

Curieusement, deux ans plus tard, un passage de *Luvas de pelica* lance un clin d'œil indirect au recueil, plus éclairant qu'il n'y paraît :

Desci [...] e tinha correio, envelope chique com colagens de fotos (« cena de abril », se chamava), cartão com flores de neon, finesse de poucas palavras e um abuso de entrelinhas. Depois [...] [c]ozinhei para a primeira moça que conheci nesta cidade. [...] Espiou cena de abril que eu tinha deixado no canto de propósito e comentou que lá (no Luxemburgo) eu tinha cara de

³³⁰ Né en 1939 à Rio de Janeiro mais installé depuis 1978 sur l'île de Florianópolis (qui explique le clin d'œil tahitien à Paul Gauguin ?), dans l'État de Santa Catarina, au sud de São Paulo, Cleber Teixeira a concrétisé une utopie éditoriale grâce à l'acquisition d'une vieille Minerve, en 1965-1966. Sur cette presse ont vu le jour des éditions soignées et rares de Valéry, Mallarmé, Gertrude Stein, de gravures de Camille Corot..., et aussi de poètes brésiliens marginaux et concrétistes. À la fin des années soixante-dix, il partageait sa vie avec la poète carioca Angela Melim, dont nous aurons bientôt à reparler.

³³¹ Cf. *Retrato de Época*, op. cit., p. 341.

mais velha. Apreciação que me adulou. Ela saiu para o dentista às três e meia³³².

Il ne s'agit plus de *Cenas de abril* — le singulier fait la différence —, mais d'une correspondance, d'un collage avec une carte postale, sans doute une photo du personnage... Pourtant, on croit reconnaître le recueil de 1979 dans le raffinement tout féminin, le soin apporté à l'enveloppe, le texte plein de sous-entendus, l'exhibition faussement négligente et, en réalité, intentionnellement indiscreète. Le montage synthétise ironiquement un univers de midinettes : le chromo (« flores de neon »), les minauderies sur l'âge, l'expression emphatique des affects (le verbe « adular » surjoue l'idée de se sentir à la fois flatté et comblé, et dans son excès, a quelque chose d'apprêté et de faux), le subtil équilibre d'allusions et d'implicites, puisqu'il convient à une jeune femme de cultiver la retenue, l'intimité et les secrets.

Correspondance complète

Le « livre » suivant est, lui, un petit chef-d'œuvre de malice et d'humour. La façon de *Correspondência completa*, sorti en août 1979, apparaît plus rudimentaire, plus pauvre. Comme le titre l'annonce, il s'agit d'une correspondance, fictive bien sûr, et « complète ». Júlia s'adresse à un destinataire au sexe indéfini, à l'identité voilée. Elle se confie à lui, parle de sa vie, de ses amis, de ses passions, des relations entre hommes et femmes, des liens incertains entre la vie et l'œuvre ou la carrière littéraire, de l'hypocrisie de

³³² « Je suis descendue [...] et il y avait du courrier, une enveloppe chic avec un collage de photos (« scène d'avril », ça s'appelait), une carte postale avec des fleurs néon, la finesse qui économise les mots et un abus de sous-entendus. Ensuite [...] [j]'ai fait la cuisine pour la première fille que j'ai connue dans cette ville. [...] Elle a lorgné scène d'avril que j'avais laissé dans un coin exprès et elle a trouvé que là (au Luxembourg) je faisais plus vieille. Appréciation qui m'a flattée. Elle est partie chez le dentiste à trois heures et demie. », *A teus pés, op. cit.*, p. 110.

certaines situations, des malentendus causés par des télescopages de signifiants ou lapsus... Très concret et lacunaire à la fois, comme dans une véritable lettre, le propos saute du coq à l'âne en comptant sur la sagacité complice du supposé lecteur pour combler les blancs et rétablir les associations nécessaires. D'où l'aspect du texte, dactylographié et réduit (sans doute à la photocopie), la couverture jaune un peu cartonnée, l'agrafage en guise de reliure : il faut donner les signes d'une production domestique.

Le livre surprend toutefois par son format minuscule : 7,5 x 10,5 cm, quatorze pages occupées par une unique lettre. Objet aussi intime qu'une missive, donc, qu'on tient dans le creux de la main, qu'on cacherait facilement ; mais recueil ironique aussi par sa taille, qui contraste avec l'annonce ambitieuse du titre. En quoi cette « correspondance » serait-elle « complète », elle qui se réduit à des propos décousus sans qu'une réponse ne vienne, qu'un échange ne s'instaure ? Le contenu du fascicule et la couverture elle-même mettent sur une fausse piste. Tout invite à interpréter le titre en rapport avec le genre épistolaire, y compris la silhouette noire d'un avion dans un cercle rouge, s'envolant entre le titre et le nom de l'auteur (« ana cristina c. »), qui suggère un courrier international. Or si « correspondance » il y a, elle est manifestement à situer ailleurs qu'entre un expéditeur et son destinataire : dans le sens baudelairien des vérités cachées, des résonances mystérieuses du monde et des forêts de symboles ? des passerelles entre fiction et réel, comme pour un texte à clé — ce qui entrerait en concordance avec le masquage du nom dans la signature ? d'un texte à l'autre, dans l'esprit du palimpseste ?

L'ironie se poursuit avec la dernière page du livre qui, comme dans le volume précédent, assume toutes les allures d'une production éditoriale : liste des noms composant l'équipe de réalisation (projet graphique, assistance éditoriale, administration, production graphique, composition et impression),

suivie de la formule « foi feito o depósito legal » [a été fait le dépôt légal]. Le format, l'ironie, tout cela sera perdu dans l'édition Brasiliense, qui se contente à chaque fois de reproduire au sein du livre la couverture de la première édition, en noir et blanc. Même le colophon, qui figure maintenant en regard du début de la « lettre », perd sa portée parodique. En revanche, comme pour *Cenas de abril*, passablement réduit en 1982, Ana Cristina Cesar aura entre temps revu son texte, donnant lieu, entre l'édition originale et celle de São Paulo, à une série de variantes.

Gants de peau

Les retouches sont plus abondantes encore dans le cas de *Luvas de pelica*, écrit et imprimé en Angleterre, en 1980, mais assemblé et officiellement édité début 1981, à Rio de Janeiro. L'heure n'est pas d'analyser le détail de ce récit chaotique de trente-trois pages. Mais, d'un point de vue « éditorial », on remarquera qu'il renoue avec la typographie. Sur la couverture, le rose bonbon, le buste féminin, le flacon de parfum rococo, les caractères ronds fuchsia — revenant aux formes cursives des scriptes, avec un effet de relief typographique ajouté au gras italique et, dans l'extrémité des lettres, une touche supplémentaire de volupté fleur bleue — du titre et de la signature, jouent encore du contraste avec l'agitation hallucinée de la prose intérieure.

Cette schizophrénie s'inscrit dans l'image reproduite, où la femme à la coiffure ondulée années trente, dans une pose inspirée, les yeux clos, la main droite à la hauteur du menton, la tête légèrement renversée, se dédouble dans un reflet qu'on suppose être l'effet d'une vitrine. La pâleur de l'impression, rendant vagues certains détails de la jaquette, achève de suggérer de troublants jeux de miroir, de dédoublement, d'illusion, d'identités dissimulées... Évoquée

allusivement dans le texte intérieur, l'illustration reproduit un tableau de Bia Wouk, épouse du diplomate brésilien João Almino, avec lesquels Ana Cristina Cesar s'était liée lors de ses escapades parisiennes de 1980. L'artiste eut alors un rôle non négligeable dans le regain d'intérêt d'Ana Cristina Cesar pour la peinture et le dessin : découverte de Michaux, achat d'un carnet de croquis qu'elle se mit à griffonner... De tout cela témoigne aussi à plusieurs niveaux *Lovas de pelica* lui-même.

2. La marge en sa profondeur

Indéfinition

Mais trois recueils « marginaux » suffisent-ils à définir la marginalité de cette œuvre ? En fait, leur sophistication pourrait presque paraître trahir l'esprit de simplicité et de rusticité de l'époque. D'ailleurs, Ana Cristina Cesar donne souvent le sentiment de *jouer* et de *déjouer* les idiosyncrasies, pour ne pas dire les manies, de sa génération : la diction familière, le ton confessionnel, les références contre-culturelles... Il y a chez elle une façon de satisfaire certaines interrogations, certains principes en cours, en feignant de s'y plier. Tandis qu'à tout moment, parallèlement, court une ironie, un autre niveau de sens, qui subvertissent l'espace-temps marginal.

Carlos Alberto Messeder Pereira, voulant souligner l'influence qu'exerçaient les remarques de Cacaso sur son entourage, son art de valoriser et d'encourager indirectement certains styles contre d'autres, appuie son propos d'un témoignage d'Ana Cristina Cesar :

Je me souviens d'une phrase typique de Cacaso [...] [il] était le « bon lecteur », le « classificateur » et, une fois, je [lui] ai lu un poème à moi que j'avais adoré écrire [...] et Cacaso a regardé d'un œil attentif [...] il a lu ce poème et a dit comme ça : « C'est très joli, mais on ne comprend pas [...] le lecteur est exclu ». [...] Alors j'ai aussi montré mon livre à Cacaso et [lui] immédiatement... c'est-à-dire, ces « journaux » de l'anthologie, c'était deux textes d'un livre de cinquante poèmes... [et il a dit] : « C'est bien, mais le mieux ce sont les journaux, parce qu'on comprend... ils communiquent facilement, ils parlent du quotidien³³³ ».

Parler de soi, du quotidien, être d'accès immédiat, voilà les qualités que met en avant le « bon lecteur » d'alors. Ana Cristina Cesar répondra bien souvent à ses attentes, en apparence, dans la surface d'un texte en réalité miné de l'intérieur par le déplacement des personnes, les enchevêtrements de sujets, la démultiplication des sens possibles, la culture de l'ambiguïté, la reconstitution en sous-main d'une écriture raffinée, exigeante, aristocratique. Mais est-ce là ne plus être fidèle à l'« esprit marginal » ?

Outre que cette poésie n'a jamais constitué un mouvement structuré, circonscrit, ce qui aurait d'ailleurs été contraire à son esprit, la notion de marge ne peut s'opposer à celle de centre puisque sa stratégie relève du contournement. Ni frontières ni affrontement entre la marge et le centre, pas de ferme césure. Si l'un néglige ou méprise ce qui de lui s'éloigne, l'autre survit et se débrouille, indifférente à cette indifférence. Le marginal a quelque chose du *malandro*, une figure typiquement carioca au profil sympathique et matois, astucieux et voyou. Il est un séducteur qui n'affiche pas clairement ses intentions mais conserve le sourire en toutes circonstances. Ce qui, traduit sur le

³³³ « Me lembro de uma frase típica do Cacaso [...] [ele] era o “bom leitor”, o “classificador” e, uma vez, eu li [pra ele] um poema meu que eu tinha adorado fazer [...] e o Cacaso olhou com olho comprido [...] leu esse poema e disse assim : “É muito bonito, mas não se entende [...] o leitor está excluído”. [...] Aí eu mostrei também o meu livro pro Cacaso e [ele] imediatamente... quer dizer, aqueles “diários” da antologia eram dois textos de um livro de cinquenta poemas...

terrain poétique, explique que nous soyons rarement dans une situation de soliloque, et plus volontiers d'interlocution. Le *malandro* et le « marginal » s'adaptent aux moyens du bord, de façon quelque peu parasite. Ni clairement dans le cercle, ni franchement en dehors : ils se tiennent dans un lieu mineur, sans importance, à la marge. Cela se concrétise chez Ana Cristina Cesar par une façon d'entretenir les ambivalences, les indéterminations, du sens, du sexe, des identités, d'écrire une poésie qui peut paraître prose... Sa marginalité est mouvante, se déplace, toujours en quête de la transgression, de l'écart supplémentaire.

Double crise

On a pourtant cru tenir une démarcation solide, une rupture, dans le rejet par la poésie marginale de la ligne constructiviste qui la précède. Or même cette fracture n'est pas si franche que ses acteurs l'ont pensé. Dans les arts plastiques, en musique, en poésie, les formalismes antérieurs s'étaient concentrés sur les questions de langages, avaient travaillé à l'éclatement du signe et, en conséquence, à une redéfinition — en même temps qu'une revalorisation — de la forme. Sans contester la nécessité de ces révisions, les néoconcrétistes et la poésie « participative » avaient voulu réarticuler la technique au sujet et à ses effets sur le monde, efforts qui, les circonstances politiques aidant, trouvaient à nouveau leurs limites à la fin des années soixante. La réflexion semblait arrivée à de nouvelles impasses, tant sur le plan théorique que sur le plan esthétique. La parole s'était heurtée aux murs de la réalité, donnait l'impression de n'avoir plus de prises sur elle, d'avoir épuisé

[e ele disse] : “Legal, mas o melhor são os diários, porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano”. », *Retrato de época, op. cit.*, p. 229.

son « efficacité symbolique ». De sorte que c'est, schématiquement, d'une double crise qu'hérita la décennie suivante, autrement dit d'une double mission : refonder le signe poétique, repenser son sujet.

Bien que diverses, les réponses des poètes marginaux, telles que nous les avons identifiées, conservent entre elles cette cohérence problématique. Et elles s'orientent vers une réponse commune : remédier aux discrédits du signe en le réinvestissant d'un sujet omniprésent, inventer un lyrisme aux visées plus modestes et qui repose sur l'engagement direct du corps. De deux problèmes, une fois croisés, on fit une solution. Concrètement, cela impliquait d'agir aussi bien au niveau de l'énoncé que sur le plan de l'énonciation. Du point de vue de l'énonciation, la *forme poétique* a élargi le vers à son véhicule, du texte à l'objet-livre, du livre à sa circulation. En ce sens, les « marginaux » ont accompli une sorte d'opération « Supports/Surfaces », à l'image des remises en cause qui, à partir de 1969, déplacèrent le regard de la toile au cadre, du cadre à l'accrochage. Mais là où les artistes français prétendaient se recentrer sur la peinture, qui ne se rapportait qu'à elle-même et surtout pas à un « "ailleurs" (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple)³³⁴ », les poètes de Rio de Janeiro levaient les barrières entre l'auteur et l'œuvre, la poésie et la vie. Cela donna l'édition indépendante et un goût de la poésie performance, des lectures, des lancements happenings. La relégitimation du verbe ne pouvait compter sur le seul langage, elle fit appel au vécu, à la présence, aux sensations, à l'expérience. C'est en cela que, tout en assumant implicitement le legs de leurs questionnements, les « marginaux » rompirent

³³⁴ « Manifeste » de l'exposition « La peinture en question », présentée au musée du Havre en juin 1969, réunissant Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi et Claude Viallat.

avec la surenchère techniciste du concrétisme, et réhabilitèrent l'expression, la sensibilité.

La même démarche fut appliquée au plan de l'énoncé, au risque chez les plus ingénus de retomber dans un sentimentalisme enchanté. Car, tout en poursuivant à leur façon l'aventure de la refondation du poème, les années soixante-dix creusaient un peu plus la crise du sujet. L'écueil d'une parole affaiblie par une spontanéité trop innocente menaçait, *lucidement* aperçu par Ana Cristina Cesar :

Minhas saudades ensurdecidas por cigarras ! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos ? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida : agora sou profissional³³⁵.

Mais comment travailler à la resubjectivation du langage sans céder aux leurre d'un sujet censé tout maîtriser ? Pour une part en concevant une fiction condensant percepts et affects, ce que fait la poésie d'Ana Cristina Cesar, qui plonge le lecteur au cœur de sensations, dans la *logique de la sensation*. Elle « simule » une succession d'états de crise, dont le lecteur est le témoin privilégié, partie prenante, pris à parti. Tout va très vite, est campé en quelques mots, sinon implicitement : une rencontre, un flirt, une scène d'adieu, une colère, un fou rire, un drame. Apparemment, rien n'a le temps d'être distancié, pensé, analysé, la phrase doit paraître électrique, instable, incontrôlée. Le dynamisme du récit l'emporte sur le détail de la description, et s'il y a place

³³⁵ « Mes *saudades* qu'assourdissent les cigales ! Qu'est-ce que je fais ici en pleine campagne à déclamer au kilomètre des vers longs et plaintifs ? Ah comme je suis plaintive et portugaise, et maintenant c'est fini, regarde, je ne suis plus ni sévère ni revêche : maintenant je suis professionnelle. », « O tempo fecha... » [Le temps se couvre...], in *A teus pés, op. cit.*, p. 9. Le mot *saudades* correspond approximativement à notre nostalgie, regrets du passé ; mais le terme et le sentiment sont perçus dans le monde lusophone comme spécifiquement « portugais » et donc sans équivalent dans les autres langues. Idée qu'entérine l'index de l'ouvrage dirigé par Barbara Cassin : *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des*

pour du réflexif, cela doit se faire au vol, dans le mouvement, sans s'attarder. Cette diction est faite de rythmes, d'impulsions, au service d'une poésie du trouble et du désir.

Voilà pour la réconciliation de la poésie et de la vie, la « resignification », revitalisation, de l'une par l'autre. Mais, objectera-t-on, où intervient alors le sujet critique, sa conscience clivée, l'auteur « fonction³³⁶ » capable de méditer sur lui-même et son vers ? Nulle possibilité ici d'un retour explicite à la froideur impersonnelle ou à la tour d'ivoire. Ana Cristina Cesar ne connaît que trop bien le caractère *explosif* de toute tentative de retrait du monde :

Marfim

A moça desceu os degraus com o robe monogramado no peito : L.M. sobre o coração. Vamos iniciar outra Correspondência, ela propõe. Você já amou alguém verdadeiramente ? Os limites do romance realista. Os caminhos do conhecer. A imitação da rosa. As aparências desenganam. Estou desenganada. Não reconheço você, que é tão quieta, nessa história. Liga amanhã outra vez sem falta. Não posso interromper o trabalho agora. Gente falando por todos os lados. Palavra que não mexe no barril de pólvora plantado sobre a torre de marfim³³⁷.

Nous aurons à revenir sur le détail de ce poème, mais tel quel, dans ses syncopes et son imminence, nous y lisons une part des thématiques et tensions que nous voulons ici mettre en place : l'hiératisme de l'écriture et les

intraduisibles, Paris : Le Robert-éd. du Seuil, 2004. C'est donc aussi en ce sens qu'il faut comprendre le qualificatif « portugaise », un peu plus loin.

³³⁶ Cf. Michel Foucault et la « fonction-auteur », « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in : *Dits et écrits*, op. cit., pp. 798 et ss.

³³⁷ « **Ivoire**

La jeune fille a descendu les marches dans son peignoir brodé à la hauteur du sein : L.M. sur son cœur. Commençons une nouvelle Correspondance, propose-t-elle. As-tu jamais aimé quelqu'un vraiment ? Les limites du roman réaliste. Les chemins de la connaissance. L'imitation de la rose. Les apparences détrompent. Je ne m'y trompe plus. Je ne te reconnais pas, toi si tranquille, dans cette histoire. Rappelle-moi demain sans faute. Je ne peux pas interrompre mon travail maintenant. Ça parle de tous côtés. Et le mot qui ne bouge pas dans le baril de poudre planté sur la tour d'ivoire. », *A teus pés*, op. cit., p. 14.

sollicitations, le vacarme du monde, l'incertaine vérité des sentiments et les illusions du savoir, l'érotisation des chemins de la connaissance, le fragile « arrêt » de la parole poétique dont la ligne de crête passe par une *mimesis* des apparences, et qui n'est pas sans évoquer d'autres lignages :

- I. La vérité comme le masque de mouvements et instincts tout autres.
- II. Le pathos de la vérité se rapporte à la croyance.
- III. L'instinct du mensonge, fondamental.
- IV. La vérité est incognoscible. Tout ce qui est connaissable est apparence. Signification de l'art en tant que celle de l'apparence vraisemblable³³⁸.

Fondé sur ces dilacérations, auxquelles d'autres viendront s'ajouter — l'esprit et le corps, le sens et la lettre... —, le poème d'Ana Cristina Cesar rejoint les aphorismes de Nietzsche dans l'idée que l'art se réserve, « en tant que mensonge », de pouvoir traiter « de l'apparence en tant qu'apparence³³⁹ ».

La parole cédée

Aussi la voie inventée par Ana Cristina Cesar s'est-elle orientée vers une subjectivité esquivée, un peu à la manière du ventriloque : parler d'une voix qui n'est *peut-être* pas la sienne, *pas tout à fait* la sienne, une voix d'emprunt. Or curieusement, elle ne fut pas seule à avancer dans cette direction. Dans une étude remarquable restée inachevée, Cacaso observe que la poésie de Francisco Alvim s'est fait une spécialité de « céder son tour. Céder sa voix. Laisser le champ libre à la parole d'autrui³⁴⁰ ». Ses poèmes sont aussi bien l'écho des

³³⁸ Friedrich Nietzsche, *Le Livre du Philosophe*, trad. Angèle Kremer-Marietti, Paris : Flammarion, coll. « GF », 1969, III partie, § 187, p. 140.

³³⁹ *Ibid.*, III partie, § 184, p. 139.

³⁴⁰ « [...] ceder a vez. Ceder a voz. Desocupar o espaço para a palavra alheia. », « O poeta dos outros » [Le poète des autres], in *Não quero prosa, op. cit.*, p. 308.

« déshérités, des ratés³⁴¹ », d'une prostituée humiliée, que des préjugés affleurant d'un dialogue ordinaire, de l'aliénation arrogante ou honteuse, d'une cordialité suspecte. Et Cacaso de rapprocher ces drames minuscules d'une méthode d'écriture pratiquée par Manuel Bandeira, le poème extrait du journal, autrefois commentée par son ami Mário de Andrade. Celui-ci voyait dans cette restitution d'un symptôme social une forme de catharsis, tandis que l'auteur la concevait plutôt comme une sorte de maïeutique, aidant à accoucher de la poésie de la banalité.

L'étude de Cacaso est proprement lumineuse et sera d'ailleurs reprise, développée, amplifiée, réorientée, par Roberto Schwarz dans le long compte rendu qu'il consacra en 2001 au recueil de Francisco Alvim qui venait alors de paraître³⁴², *Elefante* [Éléphant]. Nous nous éloignerions de notre propos en nous y arrêtant davantage. Ce que nous en esquissons suffit néanmoins à signaler les convergences et les différences avec Ana Cristina Cesar. Là où l'un s'efface derrière des formules anonymes, serties dans les blancs de la page, les coupes du vers, l'autre farcit ses poèmes de citations, de détournements, de réécritures, de traductions le plus souvent tirés de ses lectures littéraires. Francisco Alvim dépersonnalise son poème par effacement des identités, y compris celle du poète lui-même, dont aucune marque ne signale la présence. Ana Cristina Cesar dépersonnalise par superposition et fusion des énonciations, par trop-plein d'identités. Lui se tourne du côté de la rue, des lieux de sociabilité, dont il recueille et cisèle les expressions, les phrases toutes faites, chargées d'insolite ou d'idées reçues, de poncifs cruels et de petites lâchetés. Ses poèmes semblent de

³⁴¹ Cacaso parle de la « voz dos deserdados, dos que não deram certo », *ibid.*, p. 309.

³⁴² Roberto Schwarz, *Jornal de Resenhas*, São Paulo : Discurso editorial-U.S.P.-U.N.E.S.P.-UFMG-Folha de S. Paulo, 10 février 2001. Et pour le recueil recensé : Francisco Alvim, *Elefante*, São Paulo : Companhia das Letras, 2000.

subtils concentrés de la société brésilienne, de ses valeurs et de ses tares. Ana Cristina Cesar se tourne plutôt vers l'intertexte, superpose les auteurs, se glisse dans le vers de Charles Baudelaire, de Walt Whitman ou de Jorge de Lima, la phrase ou les personnages de Katherine Mansfield avec, prétend-elle, des « remords de vampire³⁴³ ».

Ce « dépersonnel » n'est pas l'impersonnel, car chez l'un comme chez l'autre, il conserve un grain, le tremblement, des émotions. Toutefois, dans le cas d'Ana Cristina Cesar, on devine l'infraction à une sorte de règle marginale : la désacralisation ambiante ne céderait-elle pas le pas, chez elle, à un retour aux hiérarchies établies ? Les choses ne sont assurément pas si simples, on identifie dans sa poésie toutes les traces de la contre-culture, non sans quelque sourire parfois ; s'y côtoient les classiques et la trivialité du quotidien, un livre et une chanson³⁴⁴, un feuilleton télévisé et un tableau. Mais surtout, la littérature y fait l'objet d'un traitement là encore très ambivalent, tendu, singulier, dont il va nous falloir désormais observer de plus près les mécanismes et les effets.

Ce qui suppose, dans un premier temps, que nous retracions sa formation, ses lectures, son parcours, dont il apparaîtra qu'il fut scandé à bien des niveaux par le goût de la *traduction*.

³⁴³ Voir plus haut.

³⁴⁴ Silviano Santiago souligne ainsi, dans un entretien publié en juin 1979 et réalisé par Heloísa Buarque de Hollanda, que « l'incorporation de la chanson à la littérature a été pleinement adoptée par la critique littéraire (en dépit d'une forte opposition des bastions de la Génération de 45). Depuis le mouvement Tropicália, les différents groupes ont été étudiés avec sympathie et intérêt, sans qu'il n'y ait dans ces études, celles que je connais, aucune marque de préjugé défavorable. » (« Também a incorporação da música popular à literatura foi plenamente seguida pela crítica literária (apesar de forte oposição dos redutos da geração de 45). Desde o movimento Tropicália, os diversos grupos foram estudados com carinho e interesse, não havendo nos estudos, os que conheço, nenhuma marca de preconceito. », *Vale quanto pesa*, op. cit., p. 200).

II.

**Formation :
l'accent
de la traduction**

La trajectoire d'Ana Cristina Cesar ne suivit pas seulement le fil linéaire de l'histoire, d'une histoire, d'une généalogie, familiale ou culturelle. Elle ne se contenta pas d'être façonnée par un *milieu* produisant progressivement de l'*identité*. Elle partit à la recherche de nouveaux territoires, fut marquée d'allers-retours, de va-et-vient entre les textes, les langues et les continents.

« *Le propre d'une culture, c'est de n'être pas identique à elle-même*³⁴⁵. », soutient, d'une formule paradoxale seulement dans l'apparence, Jacques Derrida. La culture, en effet, se définit moins par une clôture ou un repli sur une essence prédéfinie, préexistante aux individus qui l'incarnent, que par la capacité à se transformer, à accueillir l'étranger, se faire présence à l'autre. Or la poésie d'Ana Cristina Cesar s'est nourrie de cette sortie de soi, comprise non seulement comme expression d'un moi qui l'antécède, mouvement d'un dedans vers un dehors, mais surtout comme détour par un tiers visant à construire par et en cette déviation sa singularité. Elle se frotta à ce qui lui était différent, dans ses voyages et les livres.

C'est pourquoi nous la suivrons dans ses déplacements, nous la lirons dans ses lectures, en explorant ce qui en dérive : le commentaire, l'annotation, la citation, la traduction... Nous progresserons ainsi peu à peu d'un rapport lâche, distendu, entre elle et « ses » auteurs, aux *nœuds* qui les lient plus étroitement et fondent une intrigue, au sens dramatique du terme, d'où découle, nous le verrons ensuite, la trame originale de sa poétique.

³⁴⁵ Jacques Derrida, « L'Autre Cap », in : *Liber*, n° 5, Paris, octobre 1990, p. 11. La formule a été conservée dans une version ultérieure de ce texte : *L'autre cap*, Paris : éd. de Minuit, 1991, p. 16.

A. Lire l'autre

1. Voyages, apprentissages

Les territoires de l'autre, de l'ailleurs, furent d'abord, pour Ana Cristina Cesar, ceux de l'anglophonie. Le premier des deux voyages qui l'amènèrent en Angleterre intervint dans une phase décisive de sa formation personnelle. En septembre 1969, elle fut accueillie à Londres dans une famille protestante dont le père avait le statut de pasteur mais, à en croire ce qui se rapporte, pas la conduite. Elle fréquenta une école de filles du grand Londres, à Richmond, dans le Surrey. Ce séjour fut pour elle l'occasion de visiter le Pays de Galles, l'Irlande et, en juillet 1970, de se rendre sur le continent, qu'elle remonta de Rome à Paris. En août, elle est à Amsterdam, d'où elle s'envole pour New York et Boston, avant de regagner Rio de Janeiro.

Au-delà de l'ouverture culturelle et touristique, les expériences et épreuves de ce séjour semblent avoir exercé une influence déterminante sur la construction de sa personnalité. Ítalo Moriconi, qui suggère qu'elle y fit l'apprentissage d'une certaine « relativité des valeurs », constate : « À son retour, elle cessa de fréquenter l'église, se mit à chercher un analyste et, début 1971, fut reçue au concours d'entrée de la P.U.C.³⁴⁶ ». Dans la foulée, il avance prudemment d'autres hypothèses : « Tout indique, et il n'est pas besoin d'être un grand devin pour le supposer, que le ou les faits marquants qui se sont

³⁴⁶ « Ao voltar, parou de frequentar a igreja, começou a procurar um analista e, no início de 1971, passou no vestibular para PUC », in : Ítalo Moriconi, *Ana Cristina César : o sangue de uma poeta*, op. cit., p. 89.

produits en terres anglaises ont à voir avec la sexualité. On y aura accès seulement lorsqu'on connaîtra la correspondance plus intime qu'Ana a dû envoyer alors à quelqu'un, probablement ses parents³⁴⁷. »

Quoi qu'il en soit, cette escapade consolide aussi la maîtrise d'un idiome qu'elle va essayer de rentabiliser professionnellement. De 1970 à 1974, elle enseigne l'anglais à l'Institut de culture anglo-brésilienne, puis de 1974 à 1979, à la Société brésilienne de culture anglaise. À partir de juin 1976, elle donne également des cours d'anglais au Lycée Amaro Cavalcanti qui dépend de l'État de Rio et dont elle avait été l'élève de 1964 à 1967. Au cours des années soixante-dix, elle effectue plusieurs traductions, du français³⁴⁸, de l'espagnol³⁴⁹, mais surtout de l'anglais. C'est ainsi qu'en 1975 paraît sa version brésilienne d'*Industrial Sociology* d'Eugens V. Schneider³⁵⁰ et en 1976, celles de *Seven Theories of Human Nature*, de Leslie Stevenson³⁵¹. Parallèlement, elle s'attelle avec Ana Candida Perez à une petite anthologie de poèmes de Sylvia Plath³⁵² en même temps qu'elle traduit un poème de Dylan Thomas.

³⁴⁷ « Tudo indica, e não é preciso ser um grande adivinho para desconfiar disso, que o fato ou fatos marcantes ocorridos em terras inglesas dizem respeito à sexualidade. A eles só se terá acesso quando se conhecer a correspondência mais íntima que Ana deve ter mandado na época para alguém, provavelmente seus pais. », *idem*.

³⁴⁸ *Du Sens*, d'A. J. Greimas, pour la maison d'édition Vozes (Petrópolis, 1975). Nous nous appuyons ici sur le recensement des traductions effectuées par Ana Cristina Cesar, publié par Maria Lúcia Masutti, dans sa « dissertação de mestrado » en littérature brésilienne et théorie littéraire, réalisée sous la direction de Maria Lúcia de Barros Camargo, à l'Université fédérale de Santa Catarina : *Nas tramas de Ana Cristina Cesar : crítica, poesia, tradução*, Florianópolis, février 1995, pp. 31-32.

³⁴⁹ *El Tarot, o la máquina de imaginar*, d'Alberto Cousté, pour les éditions Labor (Rio de Janeiro, 1976).

³⁵⁰ Rio de Janeiro : Zahar, 1975.

³⁵¹ Leslie Stevenson, *Sete teorias sobre a Natureza Humana*, Rio de Janeiro : Labor, 1976.

³⁵² Les poèmes paraîtront en 1980 dans l'anthologie de poésie étasunienne *Quingumbo*, ed. Kerry Shawn Keys, São Paulo : Escrita, 1980.

Un an plus tard on lui confie *The Hite Report*, l'enquête sur la sexualité féminine menée par Shere Hite³⁵³, ce qui lui vaut des remarques maternelles pleines d'apitoiements et de sous-entendus : « quel dommage que tu doives te cantonner dans ce sous-travail...³⁵⁴ ». Ce propos, rapporté dans une lettre par Ana Cristina Cesar, est entouré d'une exaspération manifeste de l'épistolière. Le même travail apparaît allusivement, mais en termes très crus cherchant la provocation, dans un poème de *Cenas de abril*, « Guia semanal de idéias » :

Traduzi 5 p de masturbação até encher o saco³⁵⁵.

Dix ans après ce premier séjour, en septembre 1979, elle reprend l'avion grâce cette fois à une bourse de la Fondation Rotary. Elle a alors en tête de suivre un cours de sociologie de la littérature à l'Université d'Essex, fréquentée par la gauche et l'extrême-gauche anglaises. Mais elle y renoncera au bout d'une semaine, lui préférant un Master of Arts sur la théorie et la pratique de la traduction littéraire, dans le cadre duquel elle traduit le conte « Bliss » de Katherine Mansfield, accompagnant sa traduction de quatre-vingts notes de commentaires³⁵⁶. À son retour au Brésil, Ana Cristina Cesar parviendra à monnayer sa traduction auprès du magazine *Status-Plus*. Elle dédiera cette parution à une amie psychanalyste installée à Londres : « Cette traduction, son

³⁵³ Rio de Janeiro : Difel, 1977. Elle sera aussi co-traductrice de l'équivalent masculin : *Hite Report on Male Sexuality*, Rio de Janeiro : Difel, 1982.

³⁵⁴ « que chato você ficar nesse subtrabalho... », lettre à Ana Candida Perez du 12 juillet 1977, in : *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 255.

³⁵⁵ « J'ai traduit 5 p. de masturbation jusqu'à en avoir plein les couilles. », in : *A teus pés*, op. cit., p. 78.

³⁵⁶ *Status-Plus*, n° 84 A, São Paulo : Editora Três, juillet 1981, pp. 82-87 (avec une présentation de Caio Túlio Costa).

travail et ses plaisirs, vont à Maria Elena, là-bas à Langland Gardens, avec affection³⁵⁷ ».

Ce second séjour, entrecoupé de voyages en France, en Espagne et en Italie, entre autres, va lui aussi laisser des marques déterminantes et fournir le cadre de la rédaction d'un texte essentiel de notre corpus : *Luvás de pelica*. C'est maintenant une adulte qui, malgré les hésitations que l'on imagine, est déjà en pleine possession de ses moyens, tant sur le plan du jugement et de l'esprit critique que sur celui de l'écriture. Ce voyage est sans aucun doute celui qui aura eu le plus d'effets directs sur l'œuvre poétique d'Ana Cristina Cesar.

2. Cercles de lectures

Ayant elles aussi exercé une profonde influence sur sa poésie, ses lectures du domaine anglo-américain sont nombreuses. La difficulté est bien sûr de les répertorier, puis d'en mesurer leur importance. Nous en ébaucherons au fil des pages un premier recensement, effectué à partir de l'examen de ce qu'il restait en août 1999 de sa bibliothèque. Bien que notre travail ait été systématique, il ne peut prétendre couvrir de façon exhaustive ce qu'a lu Ana Cristina Cesar : des livres ont pu ne pas être conservés, être prêtés, avoir changé de mains, d'autres s'y sont éventuellement introduits sans qu'ils aient appartenu proprement à la poète qui, par ailleurs, n'a aussi pas manqué de lire des ouvrages empruntés dont il n'a, la plupart du temps, pas été gardé trace. C'est pourquoi cette première esquisse de liste s'enrichira des quelques

³⁵⁷ « Essa tradução, seu trabalho e prazeres vão para a Maria Elena, lá em Langland Gardens, com carinho », *idem*.

mentions rencontrées dans la correspondance publiée, des indications fournies par les notes, articles et essais qu'elle écrivit pour la presse, l'université, voire pour elle-même.

Lectures scolaires

Il faudrait de toute façon distinguer parmi ces titres des cercles plus ou moins proches, des strates plus ou moins en affinité avec la lectrice, ne pas mettre sur le même plan des ouvrages lus dans le cadre des cours qu'elle suivait, et des livres compagnons qui s'installèrent progressivement et durablement sur sa table de chevet. Parmi les premiers comptent des titres comme *Winnie The Pooh*, de A. A. Milne³⁵⁸, confirmant une phase précoce d'acquisition de la langue, ou encore en portugais, *As aventuras de Huck* et *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, déjà signalés. Les romans de Charles Dickens, *Hard Times*³⁵⁹, *Great Expectations*³⁶⁰, de George Eliot, *Silas Marner*³⁶¹, et d'Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*³⁶², ont visiblement été lus dans une perspective scolaire, soit en tant que lycéenne, soit en tant qu'enseignante après 1970, soit les deux. En témoignent les annotations, concentrées sur certaines parties plus étudiées que d'autres, ou les notes de vocabulaire révélatrices d'un apprentissage linguistique reçu ou dispensé.

³⁵⁸ New York : E. P. Dutton & co., 1950.

³⁵⁹ Londres : Dent, Everyman's Library, 1964. Les rares passages annotés se trouvent aux chapitres 7, 10 et 11 du premier livre.

³⁶⁰ Londres : Longmans, Green and Co, 1964. Le livre, acquis par Ana Cristina Cesar en 1968, comporte quelques annotations scolaires.

³⁶¹ New York : Pocket books, 1957. Les annotations montrent que la lecture, remontant à novembre 1968, s'est concentrée sur la première partie du chapitre IX.

³⁶² Londres : Dent, 1965. Le livre, acquis en juin 1972, comporte des notes de vocabulaire et de nombreux passages soulignés.

Parallèlement, dans le cadre du « Curso de aplicação » de l'Université nationale de Rio de Janeiro³⁶³, elle a les lectures d'un lycéen français d'aujourd'hui. En première année, sont au programme les maîtres de la prose du XIX^e siècle : Balzac³⁶⁴, Flaubert³⁶⁵, Hugo³⁶⁶, des nouvelles de Maupassant³⁶⁷, Stendhal³⁶⁸, Zola³⁶⁹. Puis en 1969, la sélection est centrée sur la tragédie du XVII^e siècle : *Le Cid*, de Pierre Corneille³⁷⁰, et *Andromaque*, de Jean Racine³⁷¹. Il est possible aussi qu'il faille ajouter quelques pages de Pascal et de Voltaire³⁷², lues dans ce qui était peut-être une édition appartenant à sa mère.

Sur le versant anglais, sont également à ranger dans cet ensemble périphérique, des ouvrages à caractère nettement didactique dont on peut d'ailleurs, pour certains, préciser les conditions d'acquisition. Il s'agit pour l'essentiel d'anthologies. *The English Tradition : Nonfiction*³⁷³ a peut-être été acheté lors du séjour new-yorkais de 1970. *The Penguin Book of English Short Stories*, de Christopher Dolley³⁷⁴, et *The Faber Book of Modern Verse*, organisé par

³⁶³ Cette formation est dispensée par une antenne, pour l'enseignement secondaire, de l'« Universidade nacional », qui deviendra quelques années plus tard l'Université fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ). Elle prépare en deux ans au « vestibular », concours d'entrée à l'université.

³⁶⁴ *Eugénie Grandet*, lu dans l'édition du Livre de Poche (Paris, 1965).

³⁶⁵ *Madame Bovary*, Paris : Garnier-Flammarion, 1966. La lecture de *Trois Contes* (Paris : Folio Gallimard, 1973) semble elle datée de décembre 1976.

³⁶⁶ *Les Misérables* (extraits), Paris : Classiques Larousse, 1950, tomes I et II.

³⁶⁷ *Contes choisis*, Paris : Classiques Larousse, 1955.

³⁶⁸ *Le Rouge et le Noir*, éd. Henri Martineau, Paris : Classiques Garnier, 1960.

³⁶⁹ *L'Assommoir*, Paris : Le Livre de Poche, 1967.

³⁷⁰ Paris : Nouveaux Classiques Larousse, 1965.

³⁷¹ Paris : Nouveaux Classiques Larousse, 1965.

³⁷² Blaise Pascal, *Pensées et opuscules*, Paris : Classiques Larousse, 1934 ; Voltaire, *Contes*, vol. I : *Zadig-Micromégas*, vol. II : *Candide, Jeannot et Colin, L'Ingénu, extraits*, Paris : Classiques Larousse, 1939 ; et Voltaire, *Lettres choisis*, Paris : Classiques Larousse, 1937.

³⁷³ New York : Macmillan literary heritage, 1968. Le livre ne comporte aucune annotation.

³⁷⁴ Londres, 1970. Les cinq premières nouvelles du volume ont été cochées dans le sommaire, dont celle de Joseph Conrad « An outpost of progress », la seule entourée et comportant des traits au stylo à bille rouge en marge du texte, en plus de quelques notes de vocabulaire

Michael Roberts et révisé par Donald Hall³⁷⁵, lui parviennent à Rio, vers les mois de mai ou juin 1970 comme un tardif présent de Noël de M. Jay, son hôte des mois précédents.

Théâtre

D'autres ouvrages, didactiques, anthologiques ou non, intéressent le répertoire théâtral auquel il faut faire un sort spécial car il est sans doute constitué de deux sédimentations successives, la première se rapportant toujours à la période lycéenne. C'est le cas probable de *The Merry Wives of Windsor* et de *Romeo and Juliet*, de William Shakespeare³⁷⁶, ainsi que de *Candida*, de George Bernard Shaw³⁷⁷. Elle a, en 1968 également, eu recours à la sélection *English One-act Plays of Today*³⁷⁸. La seconde époque concerne la formation universitaire suivie à la P.U.C. de Rio de Janeiro. Cette fois, le relevé est d'autant plus pertinent pour notre étude que ces lectures font l'objet d'un choix, manifestent un centre d'intérêt plus ou moins personnel de l'étudiante Ana Cristina Cesar. La plupart des titres qui suivent ont selon toute vraisemblance été lus et analysés dans le cadre d'un cours sur le théâtre contemporain, suivi de

communes aux quatre autres. Ces traces laissent penser à une lecture appartenant encore à une période de formation et n'ayant guère fait l'objet d'une réappropriation plus personnelle.

³⁷⁵ Londres : Faber and Faber, 1968. Cette fois les annotations sont plus précises et se rapportent à un auteur qu'on sait marquant, T. S. Eliot, mais aussi à quelques pages de W. B. Yeats : « An Irish man foresees his death », le début de « Easter », et un poème de Herbert Read, « Cranach ». Nous reviendrons sur les annotations concernant T. S. Eliot.

³⁷⁶ Respectivement Londres : Penguin books, 1957 et Londres : Longmans, Green and Co, 1965. Ces deux livres ne comportent que de rares annotations, au caractère manifestement scolaire.

³⁷⁷ La pièce fait partie d'une petite anthologie de l'œuvre de G. B. Shaw, *Plays Pleasant*, incluant aussi *Arms and the Man*, *The man of destiny* et *You never can tell*, Londres : Penguin books, 1966. Le livre est daté de 1968, soit la première année classique de l'antenne « pour le secondaire » de l'Université Nationale, transformée depuis en Université fédérale de Rio de Janeiro (U.F.R.J.). Seule la pièce *Candida*, dont le titre est entouré dans le sommaire, a été annotée, abondamment d'ailleurs, en particulier pour éclairer le vocabulaire employé.

³⁷⁸ New York : Airmont publishing company, 1966.

mars à juin 1972 : *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett³⁷⁹, *The Family Reunion*, de T. S. Eliot³⁸⁰, *Little Murders*, du dramaturge new-yorkais Jules Feiffer³⁸¹, *Look back in Anger*, de John Osborne³⁸², *The Caretaker*, d'Harold Pinter³⁸³ et *St. Joan*, de G. Bernard Shaw³⁸⁴.

Même s'il est tentant de les associer, aucun élément ne permet en revanche d'être sûr que *Androcles and the Lion*, de G. Bernard Shaw³⁸⁵, a été lu, sinon étudié, dans ce laps de quatre mois correspondant au premier semestre universitaire brésilien de l'année. Il est plus certain que la lecture du chapitre 16 de *The Modern Writer and His World*, « The wind of change in the 1950s », de G. S. Fraser³⁸⁶, relève de cette période : très annoté, il traite notamment des dramaturges Osborne et Pinter, et a donc pu nourrir leur étude. La remarque vaut aussi pour le chapitre intitulé « Recent english drama », de Raymond Williams, du septième volume de *The Pelican Guide to English Literature* organisé

³⁷⁹ Londres : Faber and Faber, 1971. En page de garde, outre la mention de la propriétaire, Ana Cristina Cesar, et l'année d'acquisition, juin 1972, on peut lire une citation des dialogues : « "We always find something, eh Didi, to give us the impression we exist ?" - 69 ». Plusieurs passages de la pièce sont annotés. Dans les pages finales et se poursuivant sur la page de titre, on trouve une ébauche de texte en anglais, peut-être un exercice universitaire visant à étudier les dialogues de la pièce.

³⁸⁰ La pièce se trouve dans l'anthologie *Four modern verse plays* (Londres : Penguin books, 1966), qui comprend également *A Phoenix too frequent*, de Christopher Fry, *Thomas Cranmer of Canterbury*, de Charles Williams et *Happy as Larry*, de Donagh MacDonagh. Mais seul *The Family Reunion* est annoté, abondamment. Le nom d'Ana Cristina Cesar est suivi de la date : avril 72.

³⁸¹ Londres : Penguin books, 1971.

³⁸² Londres : Faber and Faber, 1971. On trouve encore en page de garde le nom d'Ana Cristina Cesar, et la date : mai 72. Des annotations assez nombreuses figurent en marge du texte et une ébauche de dissertation occupe les pages vierges, au début et à la fin du livre.

³⁸³ Londres : Methuen and Co, 1967. Le nom d'Ana Cristina Cesar est suivi de la date : juin 72. Les nombreuses annotations dans le texte ont vraisemblablement débouchées sur une ébauche de dissertation en anglais, lisible dans les pages vierges comme pour l'ouvrage précédent.

³⁸⁴ Londres : Longmans, Green and Co & Constable and Co, 1969. Le nom d'Ana Cristina Cesar est suivi de la date : mars 72. L'intérieur du livre est bien annoté, dans une perspective semble-t-il scolaire.

³⁸⁵ Londres : Penguin books, 1946. Le livre ne comporte aucune annotation.

³⁸⁶ Londres : Penguin books, 1970.

par Boris Ford et consacré à l'âge moderne³⁸⁷. Des éléments attestent de lectures, et donc d'intérêts, dépassant le strict domaine anglophone : Artaud, Brecht, Ibsen, Strindberg..., terrain dramatique qui nourrira sa conception de l'écriture poétique.

Romans

Parmi les incertaines lectures de romans, il faudrait ajouter une série de titres dont Ana Cristina Cesar a fait l'acquisition le 7 janvier 1981, peu avant son retour à Rio de Janeiro. On imagine l'état d'esprit : profiter des derniers moments de sa présence à Londres pour faire l'achat de quelques classiques, au nombre néanmoins limité par le poids des bagages. Sont retenus des ouvrages de petit format, assez élégants, en couverture cartonnée épaisse, tous de la même collection : *Persuasion*³⁸⁸ et *Emma*³⁸⁹ de Jane Austen, *Middlemarch*³⁹⁰ et *Romola*³⁹¹ de George Eliot, la biographie de Charlotte Brontë par sa contemporaine Elizabeth C. Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë*³⁹², ainsi que son roman *Cranford*³⁹³ ; enfin, *The Portrait of a Lady*, de Henry James³⁹⁴.

C'est donc un dix-neuvième siècle assez ample, plutôt anglais et souvent féminin, qui est représenté par ce groupe, dont l'acquisition ne garantit

³⁸⁷ Londres : Penguin books, 1970, pp. 496-508. Seuls deux chapitres y sont soulignés, l'autre étant consacré à « D. H. Lawrence and *Women in Love* » et dû à W. W. Robson, pp. 280-300.

³⁸⁸ Londres : Oxford University Press, 1975.

³⁸⁹ Édition établie par James Kinsley et David Lodge, Londres : Oxford University Press, 1980.

³⁹⁰ Londres : Oxford University Press, 1975. Ana Cristina Cesar a toutefois connaissance du texte avant cette date, puisqu'elle le cite dans les notes commentant sa traduction de « Bliss ». Cf. *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 83.

³⁹¹ Édition établie par James Kinsley et David Lodge, Londres : Oxford University Press, 1975. On trouvait aussi dans cette bibliothèque une petite plaquette de A. S. Byatt intitulée *George Eliot*, et éditée par Penguin books (Londres, 1980).

³⁹² Londres : Oxford University Press, 1978.

³⁹³ Londres : Oxford University Press, 1980.

d'ailleurs pas la lecture, car ces livres ne sont aucunement annotés. Il est vrai aussi que les annotations avides des années 1970 se raréfient avec le temps quand la lecture ne répond pas à une recherche précise.

D'autres romans ont été recensés sans qu'il soit toujours possible de dire précisément s'ils ont été lus, intégralement ou non, à quelle période et avec quel intérêt. La date d'édition fournit parfois une borne. Ana Cristina Cesar s'est-elle plongée d'un même élan dans *Heart of Darkness and The Secret Shared*³⁹⁵ et *The Nigger of the 'Narcissus', Thyphon, Falk and other stories*³⁹⁶, de Joseph Conrad ? Cela situerait alors ces lectures au plus tôt en novembre 1982³⁹⁷. De cette phase de lecture des classiques pourrait aussi relever, sans certitude, *The Life & Opinion of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne³⁹⁸, puisqu'on sait par une indication en page de garde, que l'édition a été achetée à São Paulo, ville que notre auteur fréquentait alors plus assidûment. Le fait que plusieurs passages, dont l'introduction, y ont été annotés laisse en tout cas supposer une lecture attentive et réactive.

On sait aussi qu'avant son second séjour en Angleterre, Ana Cristina Cesar s'était penchée sur un autre prosateur anglais, Thomas Hardy. De lui, elle annota deux romans classés par leur auteur dans les « Études de caractère et de milieu », le plus célèbre de ses ensembles romanesques : *Jude the Obscure*³⁹⁹, acquis en septembre 1977, et *Tess of the D'Urbervilles. A Pure Woman*⁴⁰⁰, acquis en

³⁹⁴ Londres : Oxford University Press, 1974.

³⁹⁵ New York : Bantam books, août 1978. Il s'agit d'une édition scolaire commentée.

³⁹⁶ Organisé par Norman Sherry, Londres : Dent-Everyman's library, 1980.

³⁹⁷ Cf. sa lettre à Caio Fernando Abreu du 17 novembre 1982, quelques jours avant la sortie de *A teus pés*, où elle signale plusieurs lectures en cours et celle en attente d'*Au Cœur des Ténèbres*. In : *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 juillet 1995.

³⁹⁸ Londres : Penguin books, 1976.

³⁹⁹ New York : Harper Classics, 1966.

⁴⁰⁰ Londres : Collins, 1973.

1978. Au début des années 1970, c'est David Herbert Lawrence qu'elle a exploré progressivement : *The Plumed Serpent (Quetzalcoatl)*⁴⁰¹, *The Trespasser*⁴⁰² puis *Sons and Lovers*⁴⁰³.

Difficile en revanche de situer précisément le moment et la réalité de sa lecture de *Cannibals and Christians* de Norman Mailer⁴⁰⁴, de *The Awakening and selected stories* de la romancière américaine Kate Chopin⁴⁰⁵ et de *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald⁴⁰⁶, autant d'ouvrages sans aucune annotation.

On comprend déjà que ce qui oriente ces lectures est moins une soif universelle de connaître, de faire le tour d'un champ d'études, que l'excavation minutieuse de quelques centres d'intérêt, à la croisée de textes et de biographies. Armando Freitas Filho, poète et ami d'Ana Cristina Cesar, en témoigne : en tant que lectrice, elle « n'avait pas de prétention encyclopédique. Au lieu de se lancer tous azimuts, elle était une lectrice sélective, qui préférerait approfondir les auteurs qui l'intéressaient⁴⁰⁷. » Il déclare même l'avoir invitée à

⁴⁰¹ New York : Vintage books, 1954. Le livre porte en pages de garde la mention « Ana Cristina », suivie de la date d'août 1970. Seule l'introduction en est soulignée.

⁴⁰² Londres : Penguin books, 1971. Selon les mentions figurant au crayon sur la page de titre, le livre aurait été acheté en février 1971. Elle en aurait terminé la lecture le 11 mai, disant avoir préféré *The Plumed Serpent*. On y trouve aussi quelques notes de vocabulaire et plusieurs passages annotés, en particulier dans les chapitres 9, 10, 15, 21, 23, 27.

⁴⁰³ Londres : Penguin books, 1971. Sur la page de titre, au crayon, on peut lire « Ana Cristina, julho 72, BH », ce qui laisse entendre qu'il a été acheté à Belo Horizonte en juillet 1972.

⁴⁰⁴ Londres : Sphere books limited, 1969.

⁴⁰⁵ Édition établie par Barbara H. Salomon, New York : New american library, 1976.

⁴⁰⁶ Londres : Penguin books, 1980.

⁴⁰⁷ « Freitas Filho conta ainda que, como leitora, Ana Cristina não tinha pretensão enciclopédica. Em vez de atirar para todos os lados, era uma leitora seletiva, que preferia se aprofundar naqueles autores que a interessavam. » Le témoignage, recueilli par le journaliste Antonio Carlos Miguel, est publié dans « Perfumes íntimos e fortes da rara flor que se foi » [Parfums intimes et forts de la rare fleur qui s'en est allée]. In : *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 11 janvier 1998.

plusieurs reprises à surmonter ses préjugés à l'encontre de tel ou tel écrivain, Nabokov par exemple⁴⁰⁸.

Circonspection

Ana Cristina Cesar retient parfois une leçon d'écriture, un procédé, une expérience. Elle recherche aussi, souvent, une empathie avec la personnalité de l'auteur. Cependant, sur ce terrain, les rapprochements intuitifs méritent d'être soigneusement étayés et la prudence s'impose. Ainsi, contrairement à ce qui a été parfois avancé, il est peu probable qu'elle ait trouvé l'âme sœur chez Sylvia Plath. Felipe Fortuna, par exemple, s'étonne de ce qu'Ana Cristina Cesar n'ait pas inclus l'écrivain étasunien dans l'index des noms propres par lequel elle conclut *A teus pés*, en dépit, selon lui, de la fraternité des écritures :

Les vers d'Ana Cristina Cesar esquissent une stimulante parenté avec ceux de Sylvia Plath en ce qu'ils développent un humour nettement pessimiste et des références intertextuelles sophistiquées à la tradition littéraire. Dans l'œuvre de la poète anglaise [*sic*], surtout dans *Ariel* (1965) et *Winter Trees* (1971), le ton de nihilisme quelque peu familier est exposé dans les limites d'un désespoir très personnel. On lit dans le poème « Years » la confession pré-suicidaire : « Eternity bores me / I never wanted it. » Les deux écrivains se heurtent à des obstacles infranchissables, comme la vérité et la perfection⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ Nous tenons cette affirmation de la correspondance que nous avons échangée avec Armando Freitas Filho (mél du 30 juillet 2001). À propos de *Lolita* de Nabokov, qu'elle lit en Angleterre, en mars 1980, Ana Cristina Cesar souligne le rôle qu'y joue la langue anglaise, elle a ainsi le sentiment de se perfectionner dans la maîtrise de la langue. Elle est sensible aussi à la syntaxe « comprida e coleante » (longue et sinieuse). Cf. lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 7 mars 1980, *Correspondência incompleta, op. cit.*, pp. 41-42.

⁴⁰⁹ « Os versos de Ana Cristina Cesar esboçam um estimulante parentesco com os de Sylvia Plath no ponto em que sustentam um humor acentuadamente pessimista e sofisticadas referências intertextuais à tradição literária. Na obra da poeta inglesa, principalmente em " Ariel " (1965) e " Winter Trees " (1971), o tom de nihilismo algo coloquial se expõe nos limites de um desespero muito pessoal. No poema " Years ", lê-se a confissão pré-suicida : " Eternity bores me / I never wanted it. " As duas escritoras deparam obstáculos intransponíveis, como a verdade e a perfeição. » Felipe Fortuna, « Poesia de Ana Cristina Cesar exige imparcialidade

Illustrant cette même intuition, nous pourrions encore citer Bernadette Lyra qui, dans un hommage rendu lors du dixième anniversaire de la disparition d'Ana Cristina Cesar, écrivait : « Je pense à Ana Cristina vivant dans une spirale persécutrice de mémoires en lambeaux, d'hôpital en hôpital, enchevêtrée dans les fils qui la reliaient à une autre poète, Sylvia Plath⁴¹⁰. »

C'est aussi en partie par le biais de la biographie et du destin tragique que Mechthild Blumberg, la traductrice allemande de *A teus pés*, associe les deux femmes⁴¹¹, sans néanmoins négliger les esthétiques : « Tant chez Plath que chez Ana C. se trame une lutte au nom du langage lui-même, et la mort de chacune pourrait être interprétée comme une réaction de désespoir devant la sensation d'étouffement de sa propre identité⁴¹². »

Nous pensons, quant à nous, que ces concordances de destinée ne constituent pas en elles-mêmes un argument suffisant, ni même recevable. Pas plus que la présence de la mort comme thème poétique. Faudrait-il considérer tous les poètes qui ont traité ce sujet comme des suicidés en puissance ? Faudrait-il constituer une communauté des écrivains de la mort volontaire ? Faut-il penser qu'Ana Cristina Cesar n'a écrit, traduit, lu, fût-ce inconsciemment, qu'en fonction d'un futur geste désespéré ? Ces hypothèses ne

crítica » [La poésie d'Ana Cristina Cesar exige une impartialité critique], *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 octobre 1993.

⁴¹⁰ « Penso em Ana Cristina vivendo uma espiral persecutória de memórias em pedaços, de hospital em hospital, emaranhada em fios que a ligavam a outra poeta, Sylvia Plath. », Bernadette Lyra, « Penso em Ana Cristina » [Je pense à Ana Cristina], in : *Revista Você*, année II, n° 18, Vitória (Espírito Santo), décembre 1993, p. 9.

⁴¹¹ « Ana C., na tradição de uma escritura feminina, se refere a autoras como [...] Sylvia Plath — que lhe foi exemplo até ao suicídio — [...] » (Ana C., dans la tradition d'une écriture féminine, se réfère à des auteurs comme [...] Sylvia Plath — qui lui fut un exemple jusqu'au suicide), in : « Tradução literária e identidade feminina : o exemplo da autora e tradutora Ana Cristina Cesar », version tapuscrite que m'a aimablement communiquée son auteur, dans sa traduction portugaise, modifiée, du texte présenté en juin 2000, à Graz, en Autriche, pour un congrès sur la traduction féministe.

⁴¹² « Tanto em Plath como em Ana C. trava-se uma luta pela própria palavra, e a morte de ambas poderia ser compreendida como uma reação de desespero diante da sensação de sufoco da própria identidade. », *idem*.

peuvent conduire qu'à des généralités sans véritable portée critique et des erreurs.

Que Sylvia Plath ait été lue avec attention par Ana Cristina Cesar, cela ne fait aucun doute, ne serait-ce qu'à cause des traductions des poèmes « Words », « The arrival of the bee box », « Elm » et « Ariel » auxquelles elle travailla en 1976, avec Ana Candida Perez. Elle y revient d'ailleurs quelques années plus tard, mettant à profit cette expérience de lectrice et d'interprète, lorsqu'il s'agit pour elle de préparer une séance de séminaire sur la traduction du poème court, en Angleterre, à la fin de l'année 1979⁴¹³. Mais l'absence du nom de Sylvia Plath dans l'index onomastique de *A teus pés* n'est probablement ni une coquetterie ni une cachotterie d'Ana Cristina Cesar. Il signifie tout simplement qu'elle ne l'a pas inscrite parmi ses lectures de prédilection. La correspondance le confirme. Dans l'échange de lettres auquel donne lieu la préparation des traductions de poèmes, entre elle et Ana Candida Perez, elle dénonce le malaise qui se dégage de cette œuvre :

Tu sais quel est le problème avec Sylvia Plath ? La masse de ses poèmes finit par transmettre une obsession aveugle, un souffle suicidaire (avec la meilleure des intentions biographiles), les mêmes images finissent par aveugler. Tu as raison : c'est de l'ensemble que vient ce malaise. Elle prend tout trop au sérieux et il est rare que la poésie se relâche, s'éclate. C'est le même ton grave qui persiste. Mais c'est très fort. Je me souviens d'un sur les nazis et les juifs (un thème excessif et mal traité) très fort, impressionnant, une furie de courtes syllabes brusques. Mais c'est très étouffant. Trop peu de renversements, d'ouvertures ou de voies respiratoires. J'aime celui-ci (Bee Box) parce qu'il y a un certain détachement, une séparation schizophrène avec des pointes de fausse innocence, au lieu du dur et irréductible envoûtement des autres. Il a aussi une légère pointe sadique qui fait contrepoint au ton désespéré, sec,

⁴¹³ Cf. la lettre à Maria Cecilia Fonseca du 4 décembre 1979, in : *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 169.

d'autres⁴¹⁴.

Sylvia Plath x Emily Dickinson

L'appréciation est équivoque : admirative de l'efficacité, de la maîtrise du vers, mais rejetant le climat oppressant et masochiste qui se dégage de l'œuvre. Et retenant ce qui peut à son tour éclairer l'écriture de la lectrice : la fausse innocence, la diffraction ironique, la pointe de sadisme. Alors qu'elle est à nouveau en Angleterre, elle revient à deux reprises au moins sur l'auteur d'« Ariel ». Dans le travail universitaire qui est probablement le fruit écrit de la séance de séminaire, Ana Cristina Cesar propose de définir le style de Sylvia Plath — dans la perspective de la traduction poétique — en l'opposant à celui de Dylan Thomas :

Dans le poème [« Words »] de Plath, le langage a une valeur absolue. [...] Les mots sont l'autre côté de la réalité, ingouvernables, âpres. [...] Le langage n'est pas lié à l'émotion et il y a quelque chose de mortifère en lui. N'y a-t-il pas dans cette séparation un élément qui *fait souffrir* ? Au contraire de Mallarmé, Sylvia Plath constate que le langage est « un signe pur, qui a cessé de désigner quoi que ce soit », une affirmation qui suggère un certain type de folie. Et la modernité souffre, en fin de compte⁴¹⁵.

⁴¹⁴ « Sabe qual é o problema com a Sylvia Plath ? A massa de poemas dela acaba por passar uma obsessão cega, um hálito suicida (com a melhor das intenções biografílicas), as mesmas imagens acabam por cegar. Você tem razão : é o conjunto que dará esse mal-estar. Ela leva tudo muito a sério demais e raramente a poesia deixa cair, desbunda. O mesmo tom persiste, grave. Mas é muito forte. Me lembro de um sobre os nazistas e os judeus (um tema abusado e mal-usado) muito forte, impressionante, uma fúria de curtas sílabas bruscas. Mas é muito sufocante. Pouquíssimas reviradas, passes ou vias respiratórias. Eu gosto deste (Bee Box) porque há um certo afastamento, uma separação esquizofrênica com toques de pretensa inocência, e não o duro e irreduzível envolvimento dos demais. Esse também tem um leve toque sádico que se contrapõe ao tom desesperado, seco de outros. », lettre à Ana Candida Perez du 18 avril 1976, in : *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 209.

⁴¹⁵ « No poema de Plath a linguagem é algo com valor absoluto. [...] As palavras são o outro lado da realidade, ingovernáveis, ásperas. [...] A linguagem não está ligada à emoção e há algo de mortífero nela. Não haverá nesta separação um elemento que *faz sofrer* ? Ao contrário de

À partir de là, son œuvre, moins analytique que « Do not go gentle into that good night » de Dylan Thomas, plus « synthétique », « fermée » et « hermétique » comme le suggère Ana Cristina Cesar, n'exigerait pas du traducteur qu'il la déchiffre ou la décompose, ce qui simplifierait sa tâche. Le poème :

[...] développe des associations et des connexions implicites. On y voit comme le mouvement d'un jeu de billard ; ou alors un écho des boules qui s'entrechoquent. C'est, fondamentalement, un poème d'images et non de raisonnement. [...] C'est, assurément, un poème plus moderne, étant donné qu'il suppose une critique du signifié, peut-être la destruction du signifié — mais pas au sens métalinguistique⁴¹⁶.

S'agissant d'un travail universitaire, son auteur cherche à s'abstenir de tout jugement de valeur, ce qu'elle ne s'interdit plus auprès de son amie Heloísa Buarque de Hollanda, quand elle lui dit préférer, et de loin, l'œuvre d'Emily Dickinson : « Sylvia Plath, c'est très bien mais ouste, la poisse⁴¹⁷ ! ». De fait, c'est Dickinson que l'on retrouve dans l'index onomastique, et non Sylvia Plath. Et ce sont toujours les poèmes d'Emily Dickinson qui l'accompagneront au plus près au cours de la profonde dépression qui a précédé son suicide.

Pour conclure sur cette confrontation, nous ne pouvons que retenir ce mélange d'admiration et de répulsion, qui n'interdit d'ailleurs pas de supposer une façon de conjurer une fascination « morbide ». Leur vie, si l'on en omet

Mallarmé, Sylvia Plath constata que a linguagem é “um signo puro, que deixou de designar coisa”, afirmação que sugere um certo tipo de loucura. E a modernidade sofre, no final de tudo. », in : *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 162.

⁴¹⁶ « Desenvolve associações e conexões implícitas. Observa-se nele como que o movimento de um jogo de bilhar — ou então o eco das batidas das bolas. É, basicamente, um poema de imagens e não de raciocínio. [...] É, certamente, um poema mais moderno, visto que implica uma crítica do significado, talvez a destruição do significado — mas não no sentido metalingüístico. », *idem*, p. 163.

⁴¹⁷ « Sylvia Plath é muito bom mas sai, azar ! », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 28 mai 1980, in : *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 57.

l'issue tragique, ne se ressemble guère. Les « absences » d'un père voyageur, très sollicité par ses missions, ne signifie pas comme dans le cas de Sylvia Plath, mort du père transformé en une figure mythique centrale dans l'œuvre. Ana Cristina Cesar n'a pas connu l'hôpital psychiatrique à vingt et un ans, la maternité⁴¹⁸, la vie de famille. Son œuvre ne peut en rien correspondre au « réalisme pathologique⁴¹⁹ » de Sylvia Plath, peuplé de visions fantasmatiques et d'images oppressantes, à la frontalité de cette détresse — plus manifeste dans les poèmes que dans la prose — qui repose sur une structure énonciative relativement claire à l'opposé du système labyrinthique mis en place par Ana Cristina Cesar. La rencontre de ces textes aura pu être féconde, mais seulement de façon souterraine et impalpable, puisqu'il ne semble pas qu'on doive en trouver des vestiges à travers les citations détournées ou les clins d'œil coutumiers de la poésie d'Ana Cristina Cesar.

On peut en dire autant de Marianne Moore et de Dylan Thomas, desquels elle traduit respectivement « To a giraffe » et le poème déjà cité⁴²⁰. Et l'on serait alors quelque peu découragé d'aller chercher de ce côté des pistes pour les sources de son inspiration, de son écriture, voire pour la définition de son esthétique. C'est qu'il faut en fait élargir l'approche.

Que l'exercice de la traduction ait joué un grand rôle dans ses pratiques d'écriture, c'est l'évidence même. Nous en avons signalé les épisodes

⁴¹⁸ Dans *Ana Cristina César : o sangue de uma poeta* (op. cit., pp. 126-127), Ítalo Moriconi fait état d'un avortement, à situer vers la fin de la rédaction de *A teus pés*, au milieu de l'année 1982. Cf. aussi le poème « Volta e meia vasculho esta sacola preta à cata de um trêz por quatro... », in : *A teus pés*, op. cit., p. 46.

⁴¹⁹ L'expression est de Vinicius Dantas, autre traducteur brésilien de Sylvia Plath. In : *Novos Estudos*, n° 28, São Paulo : Cebrap, octobre 1990, pp. 179-181.

⁴²⁰ Cf. Ana Cristina Cesar, *Crítica e tradução*, São Paulo : Instituto Moreira Salles-Ática, 1999, p. 444.

alimentaires⁴²¹, nous venons de compléter l'esquisse d'une liste de poèmes qu'elle s'est employée à faire lire en portugais. Il faudrait leur ajouter par exemple la tâche à laquelle elle se consacre en 1982, en compagnie de Grazyna Drabik, alors la femme de son cousin Rubem Cesar Fernandes : une anthologie de la poésie polonaise contemporaine. Collaborations et échanges dureront plusieurs mois. Parmi les poètes retenus figurent Czeslaw Milosz, qui a reçu le prix Nobel deux ans auparavant, Eva Lieska, Ana Kamieska, Ryszard Kunicki, ainsi que douze poèmes de Wyslawa Szymborska, couronnée elle aussi par le jury de Stockholm mais bien après cette période, en 1996⁴²². Avec la même complice, elle travaille, sans doute la même année, sur « The Ivy Crow », de William Carlos Williams⁴²³, un poète dont elle a déjà avidement dévoré l'autobiographie, en Angleterre, au début de l'année 1980⁴²⁴.

⁴²¹ Dans sa lettre du 9 juin 1976 à Maria Cecilia Fonseca, Ana Cristina Cesar proteste d'ailleurs contre la médiocrité des livres que lui donne à traduire « Juan », l'éditeur de Labor. C'est l'époque où elle travaille à la version brésilienne de *El Tarot, o la máquina de imaginar*, d'Alberto Cousté (voir *Correspondência incompleta*, *op. cit.*, p. 105).

⁴²² Quelques traductions ont été publiées dans *A Polônia — o Partido, a Igreja e a Sociedade* [La Pologne — le Parti, l'Église et la Société], Iser, dans la revue de l'Iser, *Religião e Sociedade*, et dans la presse alternative. Un poème de Czeslaw Milosz a paru dans le *Folhetim* n° 305 du quotidien *Folha de S. Paulo* du 21 novembre 1982, sous le titre « A condição poética » [La condition poétique]. Une partie demeurerait encore inédite, dans les tiroirs de Grazyna Drabik et d'Armando Freitas Filho. Selon le témoignage de Grazyna Drabik, recueilli par la journaliste Anabela Paiva, Ana Cristina Cesar a appris à apprécier, au fur et à mesure que les traductions avançaient, le choix réalisé par sa partenaire et qu'elle avait d'abord accepté d'assister par amitié. Cf. Anabela Paiva, « Tradução de uma cultura » [Traduction d'une culture] In : *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 octobre 1996.

⁴²³ Le poème est lu dans une édition de poche anglaise achetée à São Paulo : William Carlos Williams, *Selected poems*, introduction de Charles Tomlinson, Londres : Penguin books, 1976.

⁴²⁴ Le confirme sa lettre à Ana Candida Perez, non datée, mais que les circonstances qu'elle rapporte permettent de situer fin janvier 1980 ou début février. Un extrait du livre y est même directement cité en anglais (cf. *Correspondência incompleta*, *op. cit.*, pp. 266-267). Il est probable que la même lecture inspire l'allusion aux librairies « amplas, silenciosas e enigmáticas » [vastes, silencieuses et énigmatiques], en écho déclaré au poète étasunien, dans son travail universitaire « Bastidores da tradução » [Coulisses de la traduction] (*Escritos da Inglaterra*, *op. cit.*, p. 141).

B. Penser la traduction

1. Une pratique critique

Plus symptomatique encore de la place importante qu'occupent ces passages d'une langue à l'autre dans son univers, le choix qu'elle fait de renoncer au cours de sociologie de la littérature de l'Université d'Essex, à la faveur d'un approfondissement de sa réflexion sur la traduction littéraire, est ainsi rapporté dans sa correspondance :

J'ai pris en grippe le cours de Sociologie de la Littérature — c'était tout simplement idiot, tout le monde adorait être marxiste, et j'ai surtout compris que je n'aurais jamais réussi à lire Lukács ou d'autres auteurs sérieux⁴²⁵. Au nom de quoi, tu peux me le dire ? J'ai senti monter en moi une aversion, j'ai passé 2 jours entre le cynisme et l'ennui, jusqu'à ce que je trouve une solution brillante : j'ai troqué le cours contre « théorie et pratique de la traduction littéraire ». C'est du tonnerre (bien que moins coté au Brésil, tu ne crois pas ?). Nous avons traduit des poèmes et puis nous avons discuté de ce qui s'était passé. Une façon incroyable de discuter de théorie. Tout à coup je suis devenue studieuse, je lis des essais d'Ezra Pound et d'autres choses du genre⁴²⁶.

⁴²⁵ En vérité, Ana Cristina Cesar a côtoyé ces auteurs, comme en témoignent quelques annotations de sa main, en particulier sur le roman réaliste, dans deux livres retrouvés dans sa bibliothèque : *Literatura e humanismo. Ensaio de crítica marxista*, de Carlos Nelson Coutinho (São Paulo : Paz e Terra, 1967) et *Conversando com Lukács*, de Leo Kofler, Wolfgang Abendroth et Hans Heinz Holz, trad. Giseh Vianna Konder (São Paulo : Paz e Terra, 1969). On pourrait aussi ajouter, entre autres, la lecture de la synthèse de Luiz Costa Lima, « A análise sociológica » (L'analyse sociologique), in : *Teoria da literatura em suas fontes* (Théorie de la littérature dans ses sources), Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1975, pp. 295-305.

⁴²⁶ « Tomei horror total ao curso de Sociologia da Literatura — era simplesmente idiota, todo mundo adorando ser marxista, e principalmente saquei que não ia nunca conseguir ler Lukács

L'argumentaire fait jouer la pose, l'effet de mode, contre l'étude sans prétention, socialement décalée ; le théorique plaqué, « sérieux » mais convenu, disjoint du « réel », contre l'auto-analyse d'une pratique individuelle, engageant sa personne, ou l'échange ouvert ; une discipline qui détourne la littérature vers les sciences sociales contre une formation tournée vers la production et la création autant que vers la réflexion. Outre le menu principal du Master of Arts, à savoir la traduction commentée de « Bliss » de Katherine Mansfield, la formation, qu'elle conclut sans pourtant en avoir l'obligation puisque la bourse du Rotary ne lui avait été attribuée qu'avec l'exigence, en contrepartie, de donner en Angleterre quelques conférences, suscite la rédaction de quatre travaux, traduits et réunis dans *Escritos da Inglaterra*⁴²⁷.

L'essai « O ritmo e a tradução da prosa » [Le rythme et la traduction de la prose] confronte deux versions anglaises d'un court extrait du roman de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), *Memórias póstumas de Brás Cubas*⁴²⁸, pour en dégager les mérites respectifs du point de vue de la restitution du rythme narratif. « Cinco e meio » [Cinq et demi] propose la traduction commentée de cinq poèmes d'Emily Dickinson, suivie d'une sixième ébauche. « Bastidores da tradução » [Coulisses de la traduction] compare les logiques traductives de deux anthologies brésiliennes de poèmes réalisées par des poètes de renom, le moderniste Manuel Bandeira (1886-1968) et le concrétiste Augusto

ou outros autores sérios. Em nome de que, pode me dizer ? Senti aversão, fiquei 2 dias entre o cinismo e o tédio, até que encontrei uma solução brilhante : troquei o curso para "teoria e prática da tradução literária". Um baratão (embora com menos ibope no Brasil, não te parece ?). Traduzimos poemas e aí discutimos o que foi que aconteceu. Uma maneira muito incrível de discutir teoria. De repente fiquei estudiosa, estou lendo ensaios de Ezra Pound e coisas afins. », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 24 octobre 1979, in : *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 36.

⁴²⁷ *Op. cit.*

⁴²⁸ Ce roman, qui marque un tournant dans l'œuvre machadienne en faisant passer la narration de la pieuse tradition romantique au dédoublement ironique, est disponible en français sous le

de Campos (1931-). Enfin « Traduzindo o poema curto » [Traduire le poème court], déjà mentionné, tente une synthèse de quelques lectures théoriques, notamment George Steiner et Octavio Paz, et de quelques pratiques, le « Salut » de Mallarmé dans quatre versions en langue anglaise, et ses propres expériences sur la base du poème de Dylan Thomas et de « Words » de Sylvia Plath.

Cet intérêt ne faiblira pas avec son retour au Brésil où la presse magazine lui confie la recension de plusieurs ouvrages étrangers, de langue anglaise ou française : les mémoires du physicien Albert Einstein⁴²⁹, deux ouvrages sur la sexualité masculine à une heure où elle participe à la traduction du deuxième volet du rapport Hite sur ce même sujet⁴³⁰, la version brésilienne des *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes, la première nouvelle d'Anaïs Nin⁴³¹, les mémoires de la compagne de Dashiell Hammett, Lilian Hellman⁴³², et un roman de l'artiste Lilli Palmer⁴³³. On pourrait ajouter à cette liste le compte

titre *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, dans une traduction remontant à 1944 de Chadebec de Lavalade (Paris : Métailié, 1989).

⁴²⁹ « Mestre amigo » [Maître ami], *Veja*, São Paulo, 15 avril 1981.

⁴³⁰ « Só para homens » [Que pour les hommes], *Veja*, São Paulo, 1^{er} juillet 1981. Les livres sont ceux de Nancy Friday (*O Homem e o Amor* [L'Homme et l'amour], Rio de Janeiro : Difel), et de Barry MacCarthy (*O que você (ainda) não sabe sobre a sexualidade masculina* [Ce que vous ne savez pas (encore) sur la sexualité masculine], São Paulo : Summus).

⁴³¹ « Amizade colorida ? » [Amitié colorée], *Leia livros*, São Paulo, novembre 1981. Il s'agit de *Fome de amor* [Faim d'amour] d'Anaïs Nin (trad. Maril Berg, Artenova).

⁴³² « Apaixonante » [Passionnant], *Leia livros*, São Paulo, 15 février 1982. L'article porte sur *Uma mulher inacabada* [Une femme inachevée] (Rio de Janeiro : Francisco Alves). Le fait que le roman est traduit par Carlos Süssekind peut être un indice (voire un motif) de l'intérêt personnel d'Ana Cristina Cesar à en rendre compte, puisque l'on sait par ailleurs le grand cas qu'elle avait fait du roman du traducteur, *Armadilha para Lamartine* [Piège pour Lamartine], auquel elle avait consacré un entretien et un article lors de sa sortie (« Para conseguir suportar essa tonteira » [Pour parvenir à supporter ce vertige], *Opinião*, Rio de Janeiro, n° 201, 10 septembre 1976, repris dans *Escritos no Rio, op. cit.*, pp. 53-63 ; et « Um livro cinematográfico e um filme literário » [Un livre cinématographique et un film littéraire], *Opinião*, n° 207, Rio de Janeiro, 22 octobre 1976, pp. 20-21, repris dans *Escritos no Rio, op. cit.*, pp. 65-73).

⁴³³ « Romance com sabor de vício » [Roman au goût de vice], *Isto É*, São Paulo, 10 mars 1982. Sur *Hora da conciliação* [L'Heure de la conciliation] (trad. Wilma Ronald de Carvalho, Nórdica).

rendu de deux spectacles, une mise en scène de *La Punaise* de Vladimir Maïakovski, et une représentation de *Les Bonnes* de Jean Genet⁴³⁴.

Mais les articles les plus significatifs de cette permanence des problèmes soulevés par la traduction poétique dans l'esprit d'Ana Cristina Cesar sont encore les deux derniers publiés de son vivant, de surcroît au cours de l'année fatidique de 1983. À un moment où la dépression semble devoir l'emporter, les forces qu'elle trouve pour écrire sont justement destinées à débattre des questions concernant le passage de poèmes d'une langue à l'autre. Que ce soit pour contester la version que propose Geir Campos des *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman⁴³⁵ ou à l'occasion du recueil, « excessivement beau », de quelques chansons médiévales d'Arnaut Daniel et de Raimbaut d'Orange, réinventées par Augusto de Campos⁴³⁶, le souci est toujours de souligner l'urgence qu'il y aurait à « repenser la question si maltraitée de la traduction de poésie parmi nous⁴³⁷. »

Ouvrir la discussion

L'éloge adressé au poète concrétiste — qui n'éteint pas les quelques réserves sur ses partis pris de traducteur formulées ou sous-entendues naguère devant des jurés universitaires anglais, en milieu étranger et confiné, loin des terres brésiliennes publiques et plus exposées à une polémique que l'auteur

⁴³⁴ Respectivement « Anarquia feliz » [Heureuse anarchie], *Veja*, São Paulo, 10 juin 1981, et « Brinquedo fatal » [Jouet fatal], *Veja*, São Paulo, 19 août 1981.

⁴³⁵ « O rosto, o corpo, a voz » [Le visage, le corps, la voix], *Jornal do Brasil*, « Caderno B », Rio de Janeiro, 23 avril 1983. L'article, repris dans *Escritos no Rio, op. cit.*, pp. 179-183, traite de *Folhas de relva* [Feuilles de feuilles d'herbe](São Paulo : Brasiliense).

⁴³⁶ « Bonito demais » [Trop beau], São Paulo, *Leia livros*, juin-juillet 1983, repris dans *Escritos no Rio, op. cit.*, pp. 185-188. Le titre du recueil recensé, *Mais provençais*, a paru à Florianópolis (Santa Catarina), dans l'atelier des éditions Noa Noa de Cleber Teixeira.

⁴³⁷ « [...] repensar a tão maltratada questão da tradução de poesia entre nós. », *idem*, p. 187.

cherche à éviter — salue les solutions originales, pertinentes et ingénieuses, ainsi que le militantisme « politique » qui pense et théorise ce qu'il fait en traduisant⁴³⁸. L'enthousiasme de l'article, va autant, il est vrai, à l'œuvre éditoriale de Cleber Teixeira. L'artisan-imprimeur de Noa Noa et éditeur du recueil partageait alors sa vie avec l'amie et correspondante d'Ana Cristina Cesar, Angela Melim, elle aussi citée dans l'article.

Mais un hommage n'en annulant pas un autre, cela ne doit pas conduire à minimiser celui rendu à Augusto de Campos, enseignant à l'Université catholique de São Paulo, avec qui Ana Cristina Cesar avait envisagé, au printemps 1980, de faire un doctorat : « Je me suis mise à produire, j'ai traduit cinq poèmes et demi d'Emily Dickinson, avec l'idée de faire une anthologie au Brésil, voire un doctorat avec Augusto de Campos, qui serait simplement cela : des poèmes traduits, suivis du commentaire de la traduction⁴³⁹. » Le projet ne s'est jamais concrétisé, peut-être en raison d'incompatibilités entre deux personnalités si différentes, entre deux démarches aux antipodes. À la posture d'Ana Cristina Cesar, intérieure et « pratique », s'oppose celle d'Augusto de Campos, toisante et théorique. Mais le doctorat un temps caressé n'a peut-être pas abouti, plus simplement, à cause des hasards de l'existence et des engagements professionnels. Rappelons que, consulté sur les analyses développées dans *Escritos da Inglaterra* à propos de ses traductions, et visiblement touché dans sa superbe, Augusto de Campos déclarait en 1989 :

De façon générale, elle a été très sympathique dans son appréciation. Je

⁴³⁸ Parmi les signes de son intérêt pour le mouvement concrétiste, signalons les annotations portées dans son anthologie acquise en juin 1971, *Poesia da fase moderna, depois do modernismo* [Poésie de la phase moderne, après le modernisme], organisée par Manuel Bandeira et Walmir Ayala (Rio de Janeiro : ed. de Ouro, 1967).

⁴³⁹ « Entrei numa de produção, traduzi cinco poemas e meio da Emily Dickinson, com a ideia de transar antologia no Brasil ou mesmo doutorado com o Augusto de Campos, que seria

crois pourtant qu'elle s'est trop laissée impressionner par la performance esthétique, et a sous-estimé l'âme de mes traductions — impression qu'elle semble avoir corrigé dans le *review* qu'elle a publié, en mai 1983, dans le journal *Leia Livros*, sous le titre « Bom Demais⁴⁴⁰ », à propos de la 1^{ère} édition de *Mais Provençais* (Noa Noa). Il semble évident qu'Ana Cristina associait très étroitement mon activité de traducteur et le *programme concrétiste*, avec lequel elle n'avait ni affinité ni intimité, et cela a assurément conditionné son analyse, en la conduisant à accentuer l'aspect intellectuel ou cérébral d'un livre (*Verso Reverso Controverso*⁴⁴¹) qui contient des poèmes aussi pathétiques que ceux de Marcabru ou de Corbière, aussi facétieux que ceux de Guillaume IX d'Aquitaine, aussi lyriques que ceux de Bernard de Ventadour et aussi ironiques que ceux de Donne ou de Laforgue... En ce qui concerne la comparaison avec Bandeira, il serait peut-être utile de confronter nos traductions d'un même texte de Shakespeare (*Macbeth*) : de la *bulha e fúria*⁴⁴² de Bandeira au *som e fúria*⁴⁴³ de ma version, de son *significando* à mon *signilficando*⁴⁴⁴ peut-être pourrait-on tirer moins d'impressions et plus de précision critique. Quant aux considérations finales d'Ana Cristina sur la poésie concrète, elles paraissent très superficielles. Elles cèdent aux rituels d'usage. Je ne peux que le regretter⁴⁴⁵.

simplesmente isso : poemas traduzidos seguindo-se comentário da tradução. », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 7 mai 1980, in : *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 49.

⁴⁴⁰ En fait Augusto de Campos se trompe en citant de mémoire : il s'agit de l'article « Bonito demais », comme nous l'avons signalé plus haut.

⁴⁴¹ Augusto de Campos, *Verso Reverso Controverso*, São Paulo : Perspectiva, 1978.

⁴⁴² Vacarme et fureur, « bulha » sonnante très archaisant.

⁴⁴³ Son et fureur.

⁴⁴⁴ Jeu de mot sur *signifiant* et *signe/restant* ou *signe/devenant*.

⁴⁴⁵ « De modo geral, ela foi muito simpática na sua apreciação. Creio, porém, que e la se impressionou excessivamente com a performance estética, subestimando a alma de minhas traduções — impressão que ela parece ter corrigido no *review* que publicou, em maio de 1983, no jornal *Leia Livros*, sob o título "Bom Demais" [sic], a propósito da 1ª edição de *Mais Provençais* (Noa Noa). Fica evidente que Ana Cristina vinculava minha atividade de tradutor muito estritamente ao *projeto concretista*, com o qual ela não tinha nem afinidade nem intimidade, e isso por certo condicionou a sua análise, levando-a a acentuar o aspecto intelectual ou cerebral de um livro (*Verso Reverso Controverso*) que contém poemas tão patéticos como os de Marcabru ou de Corbière, tão jocosos como os de Guilhem de Peitieu, tão líricos como os de Bernart de Ventadorn e tão irônicos como os de Donne ou de Laforgue... No que tange à comparação com Bandeira, talvez valesse a pena cotejar as nossas traduções de um mesmo texto de Shakespeare (*Macbeth*): da *bulha e fúria* de Bandeira ao *som e fúria* da minha versão, do seu *significando* ao meu *signilficando* quem sabe se poderiam extrair menos impressões e maior precisão crítica. Quanto às considerações finais de Ana Cristina sobre poesia concreta parecem-me muito superficiais. Incidem nos rituais de praxe. Só posso lamentar. », in : *34 Letras*, n° 4, Rio de Janeiro, juin 1989, pp. 21-22.

On imagine mal, avec ce ton et cet état d'esprit vassalisateur, une sereine et fructueuse direction de recherches universitaires, surtout quand en face, l'étudiante est fort jalouse de son indépendance d'esprit...

Explicitement critique, le texte d'Ana Cristina Cesar commentant le travail de Geir Campos vient, lui, après un chapeau de la rédaction du *Jornal do Brasil* annonçant l'ouverture d'une « discussion sur la façon de traduire la poésie au Brésil ». L'auteur de l'article y est présenté comme une « admiratrice déclarée de Whitman, dont la poésie nourrit les pages de *A teus pés* ». Son point de vue, dénonçant surtout la fragmentation du vers ample de l'original étasunien en deux ou trois vers brefs, est contrebalancé dans la même page par les thèses du traducteur, qui prône l'acclimatation du style traduit à sa nouvelle terre. Le débat conserve un ton éloigné de la polémique, puisque Ana Cristina Cesar conclut : « Voilà faite cette réserve pour, qui sait, ouvrir parmi nous une discussion nécessaire sur la traduction de poésie. Mais que cela ne nous empêche pas de souhaiter la bienvenue à ces *Feuilles*. Les feuilleter sera, de toute façon, indispensable⁴⁴⁶. » La franchise de la controverse prend en fait ici le chemin inverse de celui emprunté à l'égard d'Augusto de Campos. Avec Geir Campos, les choses sont dites, claires, le débat peut commencer tandis que, dans l'autre cas, des comportements faits d'esquives, d'arrogance et de réflexes sectaires, le laissa à l'état de polémique souterraine.

⁴⁴⁶ « Fica registrada esta ressalva, quem sabe para abrir uma discussão necessária sobre a tradução de poesia entre nós. Mas que não impede que se dê as boas-vindas a estas *Folhas*. Folheá-las será, de qualquer forma, indispensável. », Ana Cristina Cesar, « O rosto, o corpo, a voz », *Jornal do Brasil*, *op. cit.*

Projet de cours

On va retrouver ces noms, associés à quelques autres, dans une autre pièce maîtresse témoignant de la place majeure de la traduction dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar : le canevas d'un cours sur la « Lecture de Poésie Moderne Traduite », qu'elle établit précisément vers le milieu de cette même année 1983. Le projet, comme tous ceux de la Coordination centrale des formations complémentaires de l'Université catholique de Rio de Janeiro, devait s'autofinancer grâce aux candidatures engrangées. Or il ne verra jamais le jour, faute d'un nombre suffisant d'inscrits⁴⁴⁷. On peut imaginer l'effet déplorable qu'une telle frustration a dû avoir sur le moral de sa conceptrice, dans le contexte déjà fortement dépressif de l'hiver austral 1983. Mais ce que nous en retiendrons ici, outre la confirmation d'un intérêt constant pour ces questions⁴⁴⁸, c'est l'esprit et le détail de la progression du cours, dont nous pouvons juger grâce au dossier préparatoire retrouvé dans les papiers de l'auteur.

Prévu du 18 août au 24 novembre 1983, ce cours hebdomadaire devait s'étendre sur quinze séances de deux heures chacune. L'objectif, tel qu'il est défini dans le descriptif officiel, en est l'examen « de quelques traductions de grands poètes faites en portugais, en insistant sur les modernes, tels T. S. Eliot, Maïakovski, Baudelaire, Whitman, Mallarmé, Pound, Cavafy⁴⁴⁹. » Le texte écarte les discussions purement techniques sur l'« exactitude » ou la « fidélité » du traducteur, mais n'exclut pas de débattre de ces notions à la lueur des

⁴⁴⁷ Cf. Maria Lúcia Masutti, *Nas tramas de Ana Cristina Cesar, Crítica, Poesia, Tradução*, dissertation de « mestrado », Florianópolis, Université fédérale de Santa Catarina, février 1995, pp. 21-22.

⁴⁴⁸ Dès l'Angleterre, Ana Cristina Cesar caressait ce projet, dont elle fait part à Heloísa Buarque de Hollanda dans sa lettre du 7 mars 1980 : « Pergunta numa faculdade se não querem implantar um curso de tradução literária » (Demande à une faculté s'ils ne veulent pas implanter un cours de traduction littéraire), *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 45.

traductions elles-mêmes, sans rendre nécessaire le détour par l'original. Dans un document tapuscrit ayant probablement servi de matrice à ce descriptif, à moins qu'il n'ait ébauché le projet pour les autorités universitaires en charge d'approuver la proposition de cours — ce qui n'enlèverait rien à son antériorité, ni à sa teneur plus « immédiate » —, Ana Cristina Cesar précise que point n'est besoin de connaître la langue originale des poèmes étudiés. L'intention est de caractériser, à partir de cette étude, des cadres esthétiques et idéologiques, des projets littéraires fondant explicitement ou à leur insu ces traductions. À cela s'ajoute la prise en compte des distorsions subjectives associées à la transmission de la poésie étrangère ainsi versée au patrimoine disponible en langue portugaise, une sorte d'histoire de la réception en somme, ou de la « translation » au sens que lui donne Antoine Berman.

Selon lui, la traduction ne serait en effet qu'un volet d'un ensemble plus vaste qui « advient aussi par la critique et de nombreuses formes de transformations textuelles (ou même non textuelles) qui ne sont pas traductives⁴⁵⁰. ». Sans translation, la traduction risque d'ailleurs de rester lettre morte : « une traduction ne se déploie et n'agit vraiment dans cette langue-culture que si elle est étayée et entourée par des travaux critiques et des translations non traductives⁴⁵¹. » Ana Cristina Cesar ne va certes pas aussi loin dans l'élaboration critique de sa méthode, mais on verra que cette direction ne lui aurait sans doute pas été étrangère, si elle avait pu la lire, puisque son cours

⁴⁴⁹ Cf. Maria Lúcia Masutti, *Nas tramas de Ana Cristina Cesar, Crítica, Poesia, Tradução, op. cit.*, annexe p. 127.

⁴⁵⁰ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1995, p. 17.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 18

« ambitionne de discuter le type de lecture qui est réalisé dans le travail de traduction — sous quelle forme ces poètes arrivent jusqu'à nous⁴⁵². »

Triangulation

Il s'agit par conséquent d'une démarche inductive — contrairement à celle d'Augusto de Campos, affirmation d'une théorie avant son application —, assise sur une pratique et son analyse, appliquée à un corpus réduit, précis, correspondant à un choix de poètes qui par ailleurs constituent une sorte de panthéon personnel de notre auteur et qui, pour la plupart, sont mentionnés d'une façon ou d'une autre dans son œuvre poétique. Cette pratique de la traduction, la formation projetée envisageait qu'elle pût être celle de traducteurs célèbres, de personnes de l'entourage d'Ana Cristina Cesar, celle des étudiants qui auraient suivi le cours ou la sienne propre.

Sur une page de notes préparatoires⁴⁵³, une première liste de six poètes modernes retenus s'achève, sans distinction ni rupture dans la rédaction, par trois noms de traducteurs brésiliens contemporains, également poètes : Paulo Mendes Campos⁴⁵⁴, José Paulo Paes⁴⁵⁵ et Paulo Henriques Britto⁴⁵⁶. Et le

⁴⁵² « Pretende discutir que tipo de leitura é realizado no trabalho de tradução — sob que forma essas poetas chegam até nós. », document tapuscrit consulté.

⁴⁵³ Cf. Maria Lúcia Masutti, *Nas tramas de Ana Cristina Cesar, Crítica, Poesia, Tradução, op. cit.*, annexe p. 130.

⁴⁵⁴ Né en 1922 à Belo Horizonte (Minas Gerais), Paulo Mendes Campos fut poète (*A palavra escrita*, 1951, *O domingo azul do mar*, 1958, *Trinca de copas*, 1984), prosateur, auteur de contes et de chroniques, journaliste... Ayant séjourné à Londres, en Italie et en France, marié à une femme d'origine anglaise, il a traduit plusieurs ouvrages dont un essai de H. von Kleist. Il est mort en 1991, à Rio de Janeiro, où il s'était installé depuis 1944.

⁴⁵⁵ Né en 1926 dans l'État de São Paulo, José Paulo Paes a publié de nombreux recueils de poèmes, dont *O aluno*, 1947, *Poemas reunidos*, 1961, *Um por todos*, 1986, *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, 1988, *Prosas seguidas de Odes mínimas*, 1992... Auteur pour livres pour enfants, d'essais sur, entre autres sujets, la poésie et la traduction, il a travaillé longtemps pour la maison d'édition Cultrix, dans le secteur didactique, et a traduit de diverses langues le *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, Constantin Cavafy, Wystan Hugh Auden, Joris-Karl Huysmans, William Carlos Williams, Joseph Conrad, des poètes danois... Il est mort en 1998.

chronogramme des séances, déjà ébauché, avait inscrit à trois reprises un nom de traducteur : « Grazyna » Drabik, l'amie, parente et partenaire de l'anthologie de poésie polonaise (pour le 8 septembre), « Paulo » Henriques Britto, associé en l'occurrence au poète Wallace Stevens qu'il avait traduit (pour le 22 septembre), et « Paulo Mendes Campos » (inscrit le 13 octobre). La proximité générationnelle des deux premiers et la résidence carioca des trois laisse supposer qu'Ana Cristina Cesar avait pensé les inviter à son cours pour enrichir la confrontation d'expériences⁴⁵⁷.

Ces avant-projets témoignent donc d'une assimilation poète-traducteur, mouvement dans lequel le geste traducteur ne se distingue pas vraiment du geste créateur. En outre, la traduction y est conçue comme un « travail de lecture⁴⁵⁸ », dans le même temps qu'elle va faire l'objet d'une *lecture* (c'est l'intitulé du cours) analytique visant à la décrypter. On voit ainsi se profiler un triptyque lire-traduire-écrire, fidèle aux fondements du métier tels que les énonce Valery Larbaud : « pour rendre ce sens *littéraire* des ouvrages de littérature, il faut d'abord le saisir ; et il ne suffit pas de le saisir : il faut encore le

⁴⁵⁶ Né un an avant Ana Cristina Cesar, en 1951, à Rio de Janeiro, Paulo Henriques Britto est l'auteur de *Liturgia da Matéria* [Liturgie de la matière] (1982) et de *Mínima Lírica* [Lyrique minimale], un recueil de poèmes incluant le précédent ensemble et édité dans la collection Claro Enigma (São Paulo : Duas Cidades, 1989), *Trovar claro* [« Trovar » fait référence au « trouver » des troubadours, « claro » supposant la clarté] (Companhia das Letras, 1997) et *Macao* [Macao] (Companhia das Letras, 2003), recueil pour lequel il a reçu le prix Portugal Telecom en 2004.. Il a passé deux ans de son enfance aux États-Unis, où il est retourné en 1972-1973 pour étudier le cinéma. Il enseigne la traduction à l'Université catholique de Rio de Janeiro depuis 1978 et est un traducteur éminent de la littérature anglophone : Byron, Emily Dickinson, Wallace Stevens, Elizabeth Bishop, Ted Hughes, Henry James, Edmund Wilson, Don De Lillo, V. S. Naipaul, Salman Rushdie, Philip Roth, Thomas Pynchon, John Updike... Il a aussi co-fondé avec Paulo Ronai et Magalhães Júnior une association de traducteurs.

⁴⁵⁷ C'est aussi ce que laisse entendre le pré-programme (cf. document tapuscrit ci-dessus mentionné), en inscrivant parmi les activités envisagées : « debate com tradutores convidados » [débat avec des traducteurs invités].

⁴⁵⁸ « Traduzir poesia é um trabalho de leitura » [Traduire de la poésie est un travail de lecture] précise le document tapuscrit ci-dessus mentionné, qui insiste sur l'idée par les seuls italiques de la page.

recréer⁴⁵⁹ », mais les dépassant aussi à bien des égards ; une triple pragmatique dont chaque pointe est reliée aux deux autres comme dans un triangle dont nous ne faisons que commencer à dessiner les contours.

Horizons traductifs

Le dossier montre encore qu'en dépit d'une relation didactique ouverte, fondée sur l'échange et la discussion, un minutieux travail avait été fourni pour constituer un premier corpus de poèmes, effort mesurable aux photocopies de textes rassemblant originaux et version(s) portugaise(s), chargées d'annotations diverses commentant tel choix du traducteur ou éclairant tel passage éventuellement obscur pour l'étudiant. Les notes précisent qu'après les préliminaires d'usage, le premier cours devait s'achever par une comparaison inaugurale destinée à examiner le traitement de Walt Whitman par Geir Campos et par Oswaldino Marques, deux traducteurs poètes issus de la dite Génération de 45, mais où le second se distingue du premier parce qu'en l'occurrence adepte d'une charte plus conventionnelle et classiquement lyrique⁴⁶⁰. Une indication manuscrite précise même que le choix des textes de Whitman soumis aux étudiants devait s'en tenir à ceux que Jorge Luis Borges avait lui aussi traduits.

De façon presque systématique, dans le but de ne pas asséner une vérité mais plutôt de la cerner dans la contradiction, ou mieux, de montrer qu'il n'est

⁴⁵⁹ Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, op. cit., p. 70.

⁴⁶⁰ *Cantos de Walt Whitman*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1946. Les poèmes sélectionnés pour ce corpus semblaient devoir l'être parmi cette liste : « Shut not Your doors » (« Inscriptions »), « Poets to Come » (« Inscriptions »), « Once I Pass'd through a Populous City » (« Children of Adam »), « As Adam Early in the Morning » (« Children of Adam »), « Whoever You are Holding Me Now in Hand » (« Calamus »), « For You o Democracy » (« Calamus »), « To Him that Was Crucified » (« Autumn Rivulets ») et « To a commun prostitute » (« Autumn Rivulets »).

pas une vérité seule et unique mais des vérités, subjectives, impliquant des choix individuels, dans le but de sortir de la simple dénonciation proverbiale des multiples trahisons possibles, sinon certaines, sans renoncer à reconnaître tel ou tel mérite, déceler tel ou tel dérapage, la progression était dialectique, au sens où elle associait deux, voire trois versions différentes (ou plus) d'un même texte. Sans la rationalisation méthodique à laquelle se livrera l'« *analytique de la traduction* » d'Antoine Berman dans *L'Auberge du lointain*, l'intention affichée par Ana Cristina Cesar nous paraît en préfigurer l'hypothèse initiale qui veut que « dans toute traduction⁴⁶¹ » opère un « système de déformation ». Ce système, précisait le traductologue, « est largement inconscient et se présente comme un faisceau de tendances, de forces qui dévient la traduction de sa pure visée⁴⁶² ». Or c'est bien quelque chose comme ce faisceau orientant chaque traduction que cherchait à identifier ce projet de cours, comme nous l'illustre la suite du plan.

Le deuxième rendez-vous convoquait, dans ce même esprit, des vers de Maïakovski soumis à la plume de deux Portugais, Manuel de Seabra⁴⁶³ et Carlos Griffo⁴⁶⁴, ainsi que leur version brésilienne forgée par le trio des frères Campos, Augusto et Haroldo, et du russophone Boris Schnaiderman⁴⁶⁵. Cette

⁴⁶¹ Nous soulignons. Antoine Berman, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », in Antoine Berman, Gérard Granel, Annick Jaulin et al., *Les tours de Babel : essais sur la traduction*, Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1985, p. 65.

⁴⁶² *Idem.*

⁴⁶³ Maïakovski, *Eu próprio. Poesia 1912-1916 (vol. I)*, Lisbonne : Vento de Leste, 1979.

⁴⁶⁴ Maïakovski, *Autobiografia e poemas*, Lisbonne : Presença, 1974.

⁴⁶⁵ Vladimir Maïakovski, *Poemas*, présentation et notes de Boris Schnaiderman, trad. Augusto et Haroldo de Campos, São Paulo : Perspectiva, 1982. Il faut signaler que les premières lectures qu'Ana Cristina Cesar fait de Maïakovski paraissent remonter aux années soixante-dix : une édition antérieure de ce même volume (Rio de Janeiro : Tempo brasileiro, 1967), où la préface de Boris Schnaiderman est plusieurs fois annotée ; et l'art poétique du moderniste russe *Como fazer versos (Cadernos de literatura*, n° 4, Lisbonne : Publicações Dom Quixote, mars 1969). Nous avons également retrouvé dans sa bibliothèque la biographie de Fernando Peixoto, *Maïakovski, vida e obra* (Rio de Janeiro : José Álvaro ed., sans date, mais au moins postérieur à 1969), sans aucune annotation, et l'ouvrage traduit de Maïakovski, *Poética* (São Paulo : Global, avril 1981), dont des

confrontation élargit considérablement le champ d'investigation, et donc les problèmes soulevés, en rapprochant deux espaces culturels distincts, Brésil et Portugal, en dépit de la communauté linguistique qui pourrait en large part les faire converger. Nul doute que le procédé cherche notamment à déminer la tentation du « correctement traduit », en mettant intuitivement en lumière par les dissonances inévitables ainsi découvertes la notion de « langue-culture » que nous avons vu développer par Antoine Berman, et que reprend à sa façon Henri Meschonnic : « Chaque domaine culturel, chaque culture-langue, a son historicité, sans contemporanéité (totale) avec les autres⁴⁶⁶. »

Par la suite, en troisième position du plan tracé, T. S. Eliot, prévu pour être étudié le 15 septembre, était servi dans les habits d'Idelma Ribeiro de Faria⁴⁶⁷ et ceux d'Ivan Junqueira⁴⁶⁸. Quant au quatrième poète, inscrit le 29 septembre, Charles Baudelaire, il devait être appréhendé dans les versions de Guilherme de Almeida⁴⁶⁹, de Dante Milano⁴⁷⁰ et de Jamil Almansur Haddad⁴⁷¹.

inscriptions manuscrites sur la page de garde renvoient aux pages, elles-mêmes annotées, concernant le temps, le rythme et la rime dans le poème.

À en juger par des annotations récurrentes et les photocopies correspondantes, une première sélection de poèmes avait retenu, dans la perspective d'un examen comparé de la traduction : « Manhã » (« Útro », dans la référence russe), « Porto » (« Port »), « De rua em rua » (« Iz úlitsy v úlitsu »), « Algum dia você poderia » ou « Tu podias ? » (« A vy mogli by ? »), « A vocês », « Lílitchka ! Em lugar de uma carta » ou « Lili. Em vez de uma carta » (« Lílitchka ! V mésto pis'má »), et un des fragments d'un poème inachevé, correspondant au « Bientôt deux heures... », in : *Maïakovski, Vers et proses*, trad. Elsa Triolet, Paris : Les éditeurs français réunis, 1957, pp. 328-329.

⁴⁶⁶ Henri Meschonnic, « Propositions pour une poétique de la traduction », proposition 18, in : *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris : Gallimard, 1973, p. 310. On pourrait également renvoyer aux propositions 12, 15, 19 et 20, pp. 308-311.

⁴⁶⁷ *Poemas (Poems, 1910-1930)*, São Paulo, 1980.

⁴⁶⁸ *Poesia*, Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981. La comparaison devait porter sur les deux premières parties de *The Waste Land*, dont nous avons retrouvé dans les deux versions des photocopies annotées. En revanche, aucune trace d'une quelconque photocopie de « The Love Song of J. Alfred Prufrock », dont mention est faite, comme pense-bête, sur une feuille de notes préparatoires.

⁴⁶⁹ *Flores das "Flores do Mal" de Baudelaire*, Rio de Janeiro : edições de Ouro, sans date.

⁴⁷⁰ *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro : Universidade estadual de Rio de Janeiro - Civilização brasileira, 1979. Nous avons retrouvé cet ouvrage dans la bibliothèque d'Ana Cristina Cesar. Les seules annotations, en page de garde et dans le sommaire, concernent précisément la traduction que ce poète donne de « Spleen » (LXXVII), p. 256.

Nous ne disposons pas d'indications aussi précises pour les cas de Stéphane Mallarmé et de Constantin Cavafy. Cependant nous savons qu'Ana Cristina Cesar avait découvert le poète grec dans une « belle traduction espagnole⁴⁷² », en mai 1980, alors qu'elle envisageait un voyage en Grèce qui ne se concrétisera qu'au cours du second semestre de cette année-là. Encore sous le charme, le 26 juin, elle fait l'acquisition, à Cambridge, de deux livres de Cavafy, en langue anglaise cette fois⁴⁷³. L'un, *Collected Poems*, est traduit par Edmund Keeley et Philip Sherrard⁴⁷⁴, l'autre, au titre identique, par John Mavrogordato⁴⁷⁵. Dans le premier de ces ouvrages, elle signale d'une croix « The mirror in the front hall » et une note explicitant, dans le poème « Che fece... il gran rifiuto », l'emprunt du titre au troisième chant de *L'Enfer* de Dante. Néanmoins, dans la perspective de l'étude comparée de la traduction poétique qui nous ramène à nouveau en 1983, le choix semble s'être arrêté sur deux textes. Une note manuscrite d'Ana Cristina Cesar, en marge de la version du poème « Voices » par John Mavrogordato, la compare à l'autre traduction anglaise. La lectrice souligne aussi, dans l'édition de 1978, les professions de foi du traducteur, geste qu'elle répète dans le préambule de l'édition brésilienne due à José Paulo Paes⁴⁷⁶. Or c'est aussi dans ce recueil anthologique que nous avons retrouvé une ébauche de traduction du poème « Os passos », de la main d'Ana Cristina Cesar, se mesurant à celle imprimée probablement à partir des « sources » anglaises dont elle disposait. Nul doute, en conséquence, qu'aux

⁴⁷¹ Baudelaire, *As Flores do Mal*, São Paulo : Max Limonad, 1981 (1^{ère} édition : 1958). Les poèmes comparés auraient sans doute été « Spleen - LXXVII » (« Je suis comme le roi d'un pays pluvieux... ») et « À une passante ».

⁴⁷² Cf. Lettre à Ana Candida Perez du 29 mai 1980, in : *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 281.

⁴⁷³ Cf. Lettre à Ana Candida Perez du 27 juin 1980, *idem*, p. 287.

⁴⁷⁴ Londres : Chatto & Windus, 1975.

⁴⁷⁵ Londres : Chatto & Windus, 1978.

deux versions de « Voices », elle pensait adjoindre trois ou quatre états, en anglais et en portugais, de « The footsteps⁴⁷⁷ / Os passos ».

De Mallarmé, on peut supposer qu'elle aurait réutilisé le florilège réuni pour l'Université d'Essex, en vue de l'essai « Traduzindo o poema curto », soit les quatre versions anglaises de « Salut », ainsi que celle d'Augusto de Campos⁴⁷⁸. Le point commun entre ces choix — du moins ce que nous pouvons en reconstruire —, tant pour Cavafy que pour Mallarmé, est que le procédé en vigueur pour Maïakovski, à savoir le travail de comparaison sur un corpus qui comporte des écarts culturels majeurs entre ses divers éléments, est ici repris et approfondi, dans la mesure où il invite à comparer des versions de langue différente.

Il ne peut donc plus être question d'apprécier la *justesse* de la traduction, d'autant que, au moins dans le cas de Cavafy, même Ana Cristina Cesar n'aurait pu la juger en partant de l'original. La tâche consiste plutôt à en définir les orientations. Son attitude, qui assume non seulement une position critique, mais une position de critique, nous semble là encore s'approcher de celle, certes plus construite, que définit après elle Antoine Berman, quand il déclare vouloir savoir « *qui est le traducteur, [...] sa position traductive, son projet de traduction et son horizon traductif⁴⁷⁹* ». On y retrouve le même souci de comprendre, plutôt que de juger, à partir d'un point de vue distant embrassant plus largement le

⁴⁷⁶ *Poemas*, Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.

⁴⁷⁷ Un trait a d'ailleurs été porté en marge de deux vers, dans l'édition anglaise de 1975 : « The little gods tremble/ and try to hide their insignificant bodies », p. 20.

⁴⁷⁸ Traductions de Keith Bosley (Mallarmé, *The Poems*, Londres : Penguin, 1979), Robert Green Cohn (*Towards the Poems of Mallarmé*, Californie : University of California Press, 1965), Anthony Hartley (Mallarmé, *Prose Translations*, Londres : Penguin, 1965) et C. F. Macintyre (*Selected Poems of Stéphane Mallarmé*, Californie : University of California Press, 1965). La version brésilienne se trouve dans *Mallarmé*, d'Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Décio Pignatari (São Paulo : Perspectiva, 1974). Cf. *Escritos da Inglaterra*, *op. cit.*, pp. 164-168.

⁴⁷⁹ *In* : *Pour une critique des traductions : John Donne*, *op. cit.*, p. 16.

geste traducteur et ce qui le fonde. Nous voyons ainsi poindre et se préciser une dimension particulièrement riche en retombées sur son invention poétique : si on la sait parfaitement zélée, exigeante et rigoureuse lorsqu'elle est elle-même en position de traductrice, on la découvre aussi particulièrement sensible à la *marge* dont dispose la manœuvre de tout traducteur.

« *Pound censure*⁴⁸⁰ »

Notre objectif n'étant pas ici de nous faire à notre tour les juges de telle ou telle traduction d'Ana Cristina Cesar, mais bien d'évaluer dans quelle mesure cette activité retentit sur son esthétique et sa pratique poétique, nous retiendrons enfin de ce dossier les points théoriques et les concepts mis en avant dans les notes préparatoires. Outre les annotations accompagnant les photocopies de poèmes traduits, et qui peuvent aller jusqu'à de longues remarques sur le poète concerné, le sens de son œuvre ou de ses options poétiques⁴⁸¹, figure au dossier la reproduction de quatre pages de *Poesia-Experiência*⁴⁸², une présentation de Walt Whitman par le poète Mario Faustino (1930-1962). Elles sont empruntées à la compilation sélective d'une série d'articles hebdomadaires, parus dans le « Suplemento literário » [Supplément littéraire] du *Jornal do Brasil*, du 23 septembre 1956 au 1^{er} novembre 1958, et

⁴⁸⁰ Cf. le poème inédit « A poesia pode me esperar ? » [La poésie peut-elle m'attendre ?], in : *Inéditos e dispersos, op. cit.*, p. 174 : « Estou preparando o curso de tradução e Pound/ Faz censuras. » [« Je suis en train de préparer le cours de traduction et Pound/ censure. »]. Dans la version manuscrite de ce texte que nous avons retrouvée au sein de ce que nous appellerons le « Cahier final » dans la mesure où il comporte les dernières annotations d'Ana Cristina Cesar, se glisse une date entre ce qui peut apparaître comme le titre et le texte : 13 de junho de 1983 [13 juin 1983]. Sans aucun doute celle de sa rédaction. Par ailleurs, il y a tout lieu de considérer le texte comme composé en un unique paragraphe, sans retour à la ligne : « [...] e Pound faz censuras. [...] ». Bien qu'ayant assurément été tirée de ce cahier, la version éditée a donc pris quelques libertés avec l'original.

⁴⁸¹ Ces notes sont particulièrement développées dans le cas de T. S. Eliot et de Maïakovski.

⁴⁸² Mario Faustino, *Poesia-Experiência*, São Paulo : Perspectiva, 1977, pp. 78-81.

réunis en volume, quinze ans après la mort de leur auteur survenue brutalement en 1962 dans un accident d'avion alors qu'il n'avait que trente-deux ans.

Cet ensemble didactique et anthologique avait été conçu, à l'époque, pour introduire un large public à la modernité poétique, à travers notamment les grandes figures qui l'ont faite et marquée. L'intention ultime était de présenter et de féconder la poésie brésilienne contemporaine, grâce à la publication de poèmes (inédits ou non) et à l'ouverture de débats. Le mot d'ordre de cette page hebdomadaire, précisément intitulée « Poesia-experiência », tenait en ces mots : « Répéter pour apprendre, créer pour rénover », gage d'une fidélité certaine à l'héritage poundien. Première du genre dans son caractère systématique et instrumental, jouissant de surcroît de la vaste audience d'un grand quotidien national, la tribune pesa fortement dans les discussions qui agitèrent la fin des années cinquante, période, comme nous l'avons vu, de grand renouveau et de vives controverses pour la poésie brésilienne.

Nous voyons ainsi converger, dans la formation, les lectures et la réflexion d'Ana Cristina Cesar, d'une part Mario Faustino, d'autre part les frères Campos, et même principalement Augusto de Campos, à l'intersection desquels sonne une tierce voix, celle d'Ezra Pound dont, justement, l'écho se fait amplement entendre dans la trame du premier cours sur la lecture de la traduction poétique, restée virtuelle. Afin de formuler quelques problématiques fondamentales, l'introduction « théorique » prétendait y développer trois points : l'opposition entre démarche explicative, inflationniste, et quête de la concentration maximale, celle entre didactisme et recreation poétique, sur la

base d'une référence implicite à *ABC of Reading*⁴⁸³ ; le choix entre diction noble et oralité, voire familiarité ; enfin la distinction, à nouveau toute poundienne, entre phanopée, logopée et mélopée⁴⁸⁴.

L'auteur des *Cantos* semble ici être une référence commune, consensuelle, aussi bien pour Ana Cristina Cesar que pour le groupe de Perdizes et le rédacteur de « Poesia-Experiência ». Mais ce constat apparent appelle deux réserves. La première est inspirée par une réaction de surprise, compte tenu de la place par ailleurs très polémique occupée par Ezra Pound dans le débat poétique brésilien. La seconde découle en partie de la première : dans quelle mesure l'acceptation partagée de cet héritage « sulfureux », par les Campos, Mario Faustino et la poète brésilienne, ne masque-t-elle pas des conceptions divergentes de filiation susceptibles de révéler des différences esthétiques ? En d'autres termes, est-ce le même Pound qui est invoqué, convoqué, ici et là ? Pour répondre à ces doutes, il est indispensable de resituer les principales étapes de la réception poundienne au Brésil.

⁴⁸³ Ezra Pound, *ABC of Reading*, Londres : Faber and Faber, 1979.

⁴⁸⁴ Pound définit la « phanopoeia » comme la projection d'images sur l'imagination visuelle ; la « logopoeia » comme « la danse de l'intellect parmi les mots » ; la « melopoeia » comme la musique des sons. Cf. le commentaire de Jean-Pierre Attal à sa traduction de *Homage to Sextus Propertius*, in : *Cahiers de L'Herne*, n° 7, Paris : éd. de l'Herne-Fayard, 1997, p. 556.

2. Ezra Pound au Brésil

a. La pierre d'achoppement

Jorge de Lima, chânon manquant ?

À en croire Augusto de Campos⁴⁸⁵, la présence d'Ezra Pound jusqu'aux années cinquante, au Brésil, a été plus que discrète. Dans *Pequena história da música* [Petite Histoire de la Musique], paru en 1944, Mário de Andrade signale l'étasunien comme un compositeur expérimental, dans une parenthèse où se rangent aussi Kurt Weill, Manuel de Falla et Anton von Webern⁴⁸⁶. Avait-il eu connaissance des représentations de son opéra *The Testament of François Villon*, en juin 1926 à la salle Pleyel, avec Pound lui-même aux timbales, ou de l'exécution de cette même œuvre en 1931 pour la BBC, à moins qu'il n'ait appris le récital donné par Olga Rudge en 1926, à Rome, avec au programme, entre autres, une sonate pour violon de l'admirateur de George Antheil, *Hommage à Froissart* ? Toujours est-il que, si le moderniste musicologue fait allusion au compositeur, il fait silence sur le poète, de même que les autres groupes modernistes qui auraient pu avoir quelque affinité avec lui. On ne pensera évidemment ni à ceux d'entre eux qui, proches de la gauche communiste, du socialisme démocratique, voire du trotskisme, ne pouvaient s'y référer par veto idéologique, ni à ceux qui, de sensibilité catholique, ne pouvaient partager son fascisme païen, mais plutôt à des noms comme Menotti del Picchia ou Plínio

⁴⁸⁵ Cf. Augusto de Campos, « Pound made (New) in Brazil », trad. Maryse Planès, in : *Cahiers de l'Herne*, n° 6, *op. cit.*, p. 275.

⁴⁸⁶ Mário de Andrade, *Pequena História da Música*, São Paulo : Livraria Martins, 8^e éd., 1980, p. 211. Cf. aussi Augusto de Campos, « Pound made (New) in Brazil », *op. cit.*, p. 275.

Salgado, fascinés par l'expérience mussolinienne. Néanmoins, à supposer que soit parvenu à leurs oreilles le nom d'Ezra Pound, il est probable que son caractère imprévisible et insaisissable, autant que ses réserves sur le futurisme marionnettien⁴⁸⁷, ne les eût guère conquis.

De façon à la fois surprenante et cohérente, pour suivre encore Augusto de Campos, la première approche de la poétique de Pound serait pourtant venue d'un poète chrétien, Jorge de Lima (1895-1953). Catholique tourmenté, salué et préfacé par Georges Bernanos⁴⁸⁸, Jorge de Lima demeure un auteur inclassable, qu'auraient pu séduire la quête d'une nouvelle vitalité épique et le parcours autodidacte d'Ezra Pound. Bien des points communs permettraient encore de les rapprocher : une relative marginalité sur la scène littéraire, qui vaut toujours en partie, aujourd'hui, pour le poète d'Alagoas ; l'éclectisme de l'expression artistique, qui prend chez lui les formes du poème, mais aussi de l'essai, du conte, du roman, du théâtre, de la littérature pour enfants, de la biographie, de l'histoire, des articles de presse, de la peinture à l'huile, de la sculpture sur bois, des photomontages (d'inspiration surréaliste), pour ne rien dire de ses autres visages, son activité de médecin, ses fonctions politiques ; un certain intérêt pour le fascisme, attesté mais semble-t-il passager chez Jorge de Lima⁴⁸⁹ ; la référence à Dante ; l'immensité et la complexité des dix chants

⁴⁸⁷ M. Marinetti « n'a pas couvé l'œuf dont je suis éclos et comme je suis tout à fait contre ses principes esthétiques, je ne vois pas pourquoi il faudrait que je m'intitule futuriste », Ezra Pound, « Le vorticisme » (1914), in : *Cahiers de l'Herne*, n° 6, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁸⁸ Cf. sa préface de *Poemas*, une traduction en espagnole de poèmes de Jorge de Lima, due à J. Torres Oliveros et R. Arechavaleta, parue à Rio de Janeiro (ed. A Noite, 1939).

⁴⁸⁹ Antônio Rangel Bandeira, auteur d'une étude sur Jorge de Lima, pointe un discours plus qu'ambigu à propos de la hiérarchie des races et signale notamment un essai que le poète aurait rédigé sur ce thème en allemand, « Rassenbildung und Rassenpolitik in Brasilien » [Images des races et politique raciale au Brésil], publié à Leipzig en 1934, c'est-à-dire sous le régime nazi. Vont dans le même sens ces propos, cités par le critique : a « política facista é universal » [la politique du fascisme est universelle], « tem a força do universo » [elle a la force de l'univers]. In : *Jorge de Lima. O roteiro de uma contradição* [Jorge de Lima. L'itinéraire d'une contradiction], Rio de Janeiro : Livraria São José, 1959, pp. 49-56.

d'*Invenção de Orfeu* (1952), œuvre finale, testamentaire peut-être, hermétique sûrement, constituée de près de onze mille vers... Toutefois l'affirmation d'Augusto de Campos est contredite par le témoignage d'un proche de Jorge de Lima : « Ces expériences avec le langage le rapprochent d'Ezra Pound, de T. S. Eliot, de Dylan Thomas, qui n'ont pourtant eu aucune influence sur l'œuvre de Jorge de Lima, ce qui est plus intéressant. L'*Alagoan*⁴⁹⁰ Jorge ne lisait pas l'anglais⁴⁹¹ ».

Que Jorge de Lima ait lu ou non Pound ne change rien aux convergences esthétiques, fussent-elles partielles, et c'est ce qui importe ici. Mario Faustino, dans un long essai sur le poète, les localise d'ailleurs très tôt, dès un poème des années vingt, « Rio de São Francisco », « qui, aussi incroyable cela soit-il, rappelle les *Cantos* de Pound⁴⁹². » Même si cette référence est plaquée sur son œuvre *a posteriori*, elle établit une lignée que plusieurs revendiquent, sinon se disputent : Ezra Pound-Jorge de Lima-Augusto de Campos, ou Ezra Pound-Jorge de Lima-Mario Faustino, par exemple. Ce qui compte dans cette affaire,

⁴⁹⁰ Originaire de l'État d'Alagoas, au sud du Pernambouc.

⁴⁹¹ « Essas experiências com a linguagem aproximam-no de Ezra Pound, de T. S. Eliot, de Dylan Thomas, os quais todavia não tiveram qualquer influência sobre a obra de Jorge de Lima, o que é tão mais interessante. O alagoano Jorge não lia o inglês ». In : José Fernando Carneiro, *Apresentação de Jorge de Lima*, Rio de Janeiro : Livraria Agir, 1958, p. 43.

Pourtant, si Jorge de Lima a traduit du français (des écrits de Jacques Maritain, Paul Claudel, Daniel Rops, *Sous le soleil de Satan* de Georges Bernanos...) et de l'allemand (une anthologie de textes sur le héros médiéval Till Eulenspiegel), on trouve aussi dans la bibliographie qui lui est consacrée (Jorge de Lima, *Poesia Completa*, vol. 1, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, pp. 31-33) et dans la sélection des poèmes qu'il a traduits et publiés dans des journaux entre 1945 et 1947 (Jorge de Lima, *Poesia Completa*, vol. 2, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, pp. 354-360), des auteurs étasuniens comme Charles Edward Eaton (1916-...), Robinson Jeffers (1887-1962), Edgar Lee Masters (1868-1950), et l'Anglais Richard Spender (1921-1943). Les aurait-il lus dans une traduction ? Était-il assisté au moment de traduire ? Citons aussi la perplexité de Mario Faustino à propos d'une éventuelle correspondance entre Jorge de Lima et Ezra Pound : « On nous parle d'une intense correspondance entre E. P. [Ezra Pound] et Jorge de Lima ; *si è vero* [si c'est vrai, formule démarquée de l'expression italienne « Si non è vero, è bene trovato », ce qui, par sous-entendus, renforcent les doutes], pourquoi ne pas la publier de toute urgence ? » (« Falam-nos em intensa correspondência mantida entre E. P. e Jorge de Lima ; *si è vero*, por que não publicá-la urgente ? », Mario Faustino, « Revendo Jorge de Lima », in : *Poesia-Experiência*, op. cit., p. 239).

c'est l'invention du chaînon manquant qui assure dans le passage d'une génération à l'autre, d'une nation à l'autre, une présence brésilienne, qui garantisse un précurseur indigène au même rang ou presque que la référence étrangère, fût-ce à son insu.

L'histoire s'écrit après coup, sa logique, ses belles allées droites, ses symétries, sont toujours celles du présent et du lieu d'où l'on parle. Écoutons par exemple la leçon que tire Augusto de Campos :

La « génération de 45 » a entendu parler d'un poète-fou, accusé de trahison dans son propre pays, auteur d'un poème difficile et fragmentaire intitulé *The Cantos*. Mais elle ne l'approcha que superficiellement. Elle ne le comprit pas. Elle n'essaya pas de le comprendre. Elle préféra la compagnie plus tranquille d'Eliot dont l'évolution régressive, depuis le modernisme de *The Waste Land* jusqu'au néo-classicisme de *Four Quartets* et des pièces de théâtre, leur traçai[t] la route à suivre et dont l'œuvre éclectique composée aussi bien d'éléments modernes que conservateurs, venait satisfaire cette « angoisse de sérieux » qui possédait les jeunes⁴⁹³.

Néanmoins, en ce qui concerne Jorge de Lima, les classifications, périodisations, catégories esthétiques ou générationnelles, régionales ou sociales, sont de peu d'utilité face à un parcours individuel complexe, sinon chaotique. L'écrivain commença dans la veine « parnassienne⁴⁹⁴ » honnie des modernistes. Il se métamorphosa en « moderniste régionaliste », digne représentant d'une poésie nordestine et salué comme tel par les nouveaux trublions. Puis il se convertit en catholique mystique, avant de ne plus s'exprimer que dans la régularité toute ordonnée du sonnet, aussi vite brisée

⁴⁹² « [...] que, por incrível que pareça, lembra os *Cantos* de Pound », in : « Revendo Jorge de Lima », *Poesia-Experiência*, *op. cit.*, p. 221. Le poème de Jorge de Lima dont il est question se trouve dans le recueil *Poemas*, paru en 1927.

⁴⁹³ Augusto de Campos, « Pound made (New) in Brazil », *op. cit.*, pp. 275-276.

⁴⁹⁴ Adjectif littéralement traduit du portugais du Brésil, où il qualifie ce qui se rapporte au mouvement du Parnasse ou « parnassien », développant une poésie ornementale et maniérée dérivée de l'école française, et incarné entre autres par Olavo Bilac (1865-1918).

par le souffle inspiré de ses derniers vers. Est-il moderniste ? de la Génération de 45 ? un Pound qui s'ignore ?

En revanche, Augusto de Campos indique, entre les lignes de son commentaire, que les lectures anglo-saxonnes de ces poètes de 45 — Pound mis à part —, constituent une sorte de réplique à l'hégémonie des modèles français qu'on estime alors trop présents, depuis trop longtemps. Les témoignages confirmant ce déplacement d'influence sont nombreux. On peut renvoyer, par exemple, aux propos d'Antonio Candido introduisant la reprise de ses notes de critique littéraire de 1945 sur T. S. Eliot : « Mon intention était de continuer à faire connaître les poètes anglais [...]. Dans ma génération, à São Paulo, avant de lire Eliot nous avons pu en entendre parler à travers un article de José Eduardo Fernandes, publié dans le numéro 4 de la revue *Clima* en septembre 1941 [...]. À la même époque, Vinícius de Moraes parla d'Eliot dans une conférence qu'il fit à São Paulo [...]»⁴⁹⁵. Vinícius de Moraes venait de séjourner deux ans à Oxford, de 1938 à 1939, en tant que boursier du Conseil britannique. Le critique littéraire conclut néanmoins en signalant que, de façon tout à fait exceptionnelle, l'historien et écrivain moderniste Sérgio Buarque de Holanda avait déjà une bonne connaissance du poète anglo-américain dès les années vingt.

Bannière concrétiste

Autrement dit, la lecture de l'œuvre de Pound semble quasi insignifiante au Brésil avant l'entrée en scène du groupe concrétiste, qui va au contraire non

⁴⁹⁵ « O meu intuito era continuar divulgando poetas ingleses [...]. Na minha geração, em São Paulo, antes de lermos Eliot pudemos ter notícia dele por meio de um artigo de José Eduardo Fernandes, publicado no número 4 da revista *Clima* em setembro de 1941 [...]. Pela mesma

seulement en revendiquer l'héritage, mais faire de lui, sur tous les fronts, une sorte de référence privilégiée, sinon privée. Cela se traduit par exemple, souvenons-nous, par le parallèle « anecdotique », établi par Augusto de Campos, entre *O Inferno de Wall Street*⁴⁹⁶ et les *Cantos*, dont Joaquim de Sousândrade aurait anticipé les développements contre l'Usure. Mais aussi, de façon plus générale et décisive, par le fait que les théories concrétistes sur le poème, le vers et la rénovation du langage poétique empruntent abondamment aux écrits poundiens.

La relecture du théoricien du vorticisme à la lumière du *Coup de dés* va même conduire les concrétistes à correspondre avec Ezra Pound alors qu'il se trouve encore interné à l'Hôpital Saint-Elizabeth, à Washington, la mesure de sauvegarde psychiatrique lui évitant de répondre de l'accusation pour laquelle il a été arrêté à Gênes et transféré aux États-Unis. Augusto de Campos évoque cet échange de courriers, avec la modestie habituelle, dans son article des *Cahiers de l'Herne* : « La comparaison entre les techniques de Mallarmé et de Pound fut développée dans deux articles que j'ai publiés dans un journal brésilien en 1955 : "Poema, Estrutura" et "Poema, Ideograma". En prenant connaissance, Ezra Pound lui-même ne se montra pas opposé à leurs conclusions. Dans une lettre du 7 avril 1955, adressée à "H. et A. de Campos - Noigandres", il commentait avec beaucoup de "fair play" [...]»⁴⁹⁷, et suit la transcription d'une lettre assez confuse, à la syntaxe très perturbée. Les élèves

época, Vinícius de Moraes falou em Eliot numa conferência que fez em São Paulo [...] », in : *Inimigo rumor*, n° 9, Rio de Janeiro : Viveiros de Castro ed., novembre 2000, pp. 60-61.

⁴⁹⁶ Dans la bibliothèque d'Ana Cristina Cesar, nous avons retrouvé un exemplaire du volume préparé pour le centenaire de sa naissance par Augusto et Haroldo de Campos : Sousândrade, *Poesia*, Rio de Janeiro : Livraria Agir, 1966. Outre des notes assez scolaires sur l'introduction et les poèmes, s'y trouvait une feuille ronéotée reproduisant justement un extrait des *Cantos* de Pound.

⁴⁹⁷ In : « Pound made (New) in Brazil », *op. cit.*, p. 278.

avaient fait la leçon au maître, flatté surtout de l'intérêt qu'on voulait bien encore lui porter.

Mais non contents d'avoir fait « découvrir » Mallarmé à leur « mentor », le trio concrétiste signa en mai 1958 — le 18 avril, la Cour de Washington venait de renoncer à ses poursuites, permettant à Pound de retourner bientôt en Italie — un article dans le *Jornal de Letras*, invitant à une mobilisation des intellectuels brésiliens pour le faire venir au Brésil, afin qu'il y donne des cours⁴⁹⁸. Dans un contexte idéologique qui comptait de façon prédominante le poète des *Cantos Pisans* au rang des « auteurs de réputation douteuse⁴⁹⁹ », l'appel resta sans effet. Plus tard, Ferreira Gullar, revenant sur cette période, oppose encore une fois Pound à T. S. Eliot :

Je ne connaissais pas Pound à l'époque, je ne connaissais pas Cummings. Je connaissais Eliot, qui est moins audacieux, moins époustouflant, et que je considère plus grand poète que Pound et que Cummings, non parce que je l'ai connu avant, mais parce qu'il l'est⁵⁰⁰.

Et Décio Pignatari, après avoir pris quelques distances avec São Paulo et ses anciens compagnons, a fini récemment par le rejoindre :

[...] Eliot, qui est pour moi vraiment grand, même plus grand que Pound. Je n'avale pas les *Cantos* tout entiers de Pound⁵⁰¹.

⁴⁹⁸ Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Décio Pignatari, « Ezra Pound viria ensinar no Brasil » [Ezra Pound viendrait enseigner au Brésil], *Jornal de Letras*, São Paulo, n° 106, mai 1958.

⁴⁹⁹ La formule est de Ferreira Gullar, qui parle des « autores de reputação duvidosa », in : *Cultura posta em questão, op. cit.*, p. 91.

⁵⁰⁰ « Eu não conhecia Pound na época, não conhecia Cummings. Eu conheci Eliot, que é menos audacioso, menos mirabolante, e considero um poeta maior que Pound, e maior do que Cummings, não porque eu conhecia antes, mas porque ele é. », in : « O que é o Brasil ? », *Indagações de hoje, op. cit.*, p. 121.

⁵⁰¹ « [...] Eliot, que para mim é grande mesmo, até maior que Pound. Eu não engulo os cantos inteiros do Pound. ». L'entretien a paru dans *Folha de S. Paulo*, 4 août 2007, « caderno Ilustrada », p. E 2.

La réévaluation de Mario Faustino

Mario Faustino n'avait pas ces réticences quand il s'appuyait sur la notion de *make it new*⁵⁰², sur les distinctions entre *inventors*, *masters* et autres *diluters*⁵⁰³ ..., sur les trois dimensions du langage, logique, mélodique et visuelle. Son analyse de la situation de la poésie brésilienne, lorsqu'il fait le point un an après la première parution de sa page « Poesia-experiência » dans le *Jornal do Brasil*, reprend le constat poundien : le vers est en crise — où l'on entend aussi l'écho mallarméen —, la poésie occidentale se trouve en 1957 dans la même situation que celle des XII^e et XIII^e siècles européens devant l'épuisement des formes gréco-latines, ce qui exige que les poètes partent à la conquête d'une nouvelle « harmonie ». Cependant sa critique de la génération de 1945⁵⁰⁴ va de pair avec la nécessité de concilier une démarche d'avant-garde et « un effort d'arrière-garde, afin d'enrichir notre tradition poétique⁵⁰⁵ ». C'est là une des premières différences avec les concrétistes, qu'il tient néanmoins respectueusement pour des « inventeurs » : « Mon destin personnel, comme poète, me semble différent : l'expérimentation ne me sollicite pas autant qu'eux⁵⁰⁶. » Dans le recensement de ce qui les distingue, plutôt que de ce qui les oppose, il mentionne aussi, outre la personnalité et l'attitude, son rejet de l'idée

⁵⁰² Cf. *Poesia-experiência*, *op. cit.*, p. 275.

⁵⁰³ *Idem*, p. 279.

⁵⁰⁴ Cf. en français dans le texte, ce jugement péremptoire à propos des poètes de 45 : « Ils n'existent pas ; leur ambience [sic] leur confère une existence », *ibid.*, p. 214.

⁵⁰⁵ « [...] um esforço de retaguarda no sentido de enriquecer nossa tradição de poesia », *ibid.*, p. 277.

⁵⁰⁶ « Meu destino pessoal, como poeta, parece-me ser diferente : a experimentação não me solicita tanto quanto a eles. », *ibid.*, 279.

selon laquelle le vers serait une forme morte et dépassée, son refus du processus de substantivation et sa préférence pour la forme longue⁵⁰⁷.

C'est ce qui le rapproche en revanche de l'œuvre de Jorge de Lima, auquel il consacre une très longue analyse qui occupe durant plusieurs semaines sa page dominicale. Sa disparition précoce ne lui aura pas permis de mener à terme l'écriture du vaste poème auquel il aspirait⁵⁰⁸ et dont on perçoit déjà l'ampleur dans la dernière partie de son unique recueil anthume, *O homem e sua hora* [L'Homme et son Heure], paru en 1955. En ce sens, Mario Faustino paraît prolonger et restaurer la tradition épique de langue portugaise, de Camões (1524 ?-1580) à Santa Rita Durão (1722-1784) ou Basílio da Gama⁵⁰⁹ (1741-1795), actualisée toutefois par les modèles des *Cantos* et d'*Invenção de Orfeu*, autrement dit revisitée par les problématiques modernes et un universalisme orphique.

⁵⁰⁷ Bien qu'Haroldo de Campos soit aussi l'auteur des *Galáxias*, long poème de cinquante parties, il prônait encore dans les années cinquante la forme brève : « impossibilité, comme hypothèse initiale de travail, du poème de type monumental, dont la "longueur" sera un appel irrestistible à rompre le contrôle organisateur et une invite aux vieilles ligatures syntaxiques qui ont partie liée avec la discursivité rance que l'on souhaite rejeter. » (« impossibilidade, como hipótese inicial de trabalho rigoroso, do poema de tipo monumental, cuja "longueur" será um apelo irresistível à quebra do controle organizador e um convite às velhas ligaduras sintáticas comprometidas com o ranço discursivo que se pretende rejeitar. », in : « Da fenomenologia da composição à matemática da composição », *Teoria da Poesia concreta*, op. cit., p. 97)

⁵⁰⁸ Cf. sur ce sujet l'essai de Benedito Nunes, « A poesia de Mario Faustino », préliminaire à l'édition de sa poésie complète, *Poesia completa, poesia traduzida*, São Paulo : Max Limonad, 1985, pp. 32 et ss.

⁵⁰⁹ Respectivement auteurs de *Os Lusíadas* (épopée du Portugal des découvertes), *Caramuru* (poème épique sur la découverte de Bahia) et *O Uruguai* (poème en cinq chants sur les luttes opposant Portugais, Espagnols, jésuites et indigènes). Nous pourrions tout aussi bien leur ajouter quelques curiosités plus récentes : *Brasileis, epopéia nacional brasileira* d'Augusto Meira (Rio de Janeiro : Pongetti, 1958), *Os Brasileidas, epopéia nacional* de Carlos Alberto Nunes (São Paulo : ed. Melhoramentos, 1962), ou encore les œuvres de diction épique de Geraldo Mello Mourão (notamment la trilogie *Os Peãs*, Rio de Janeiro : Record, sans date), qui a lui aussi échangé une correspondance avec Ezra Pound, et *L'Avis aux navigateurs* de Jamil Almansour Haddad, long poème mystico-révolutionnaire divisé en sourates et inspiré du Coran (Paris : François Maspero, 1977).

b. La lecture d'Ana Cristina Cesar

Médiations

Par des chemins divers, en des lieux distincts, à plus de vingt ans de distance, Mario Faustino et Ana Cristina Cesar se sont donc trouvés tous deux en position de traducteur, de commentateur, de médiateur, autant que de poète, faisant découvrir Whitman, Baudelaire, Dickinson, Mallarmé, Pound, pour ne retenir que des noms qu'ils ont chacun tenté de faire mieux connaître ou d'exalter. Si Ana Cristina Cesar parlait *mezza-voce*, plus en séminaire que du haut d'une tribune, avec pour auditoire moins la nation qu'un groupe restreint, son ambition ne se limitait pourtant pas, au moment où elle élaborait la trame de son cours sur la traduction poétique, à une intervention éphémère. Elle envisageait aussi de constituer, avec les contributions de ses étudiants, les bases d'une sorte de banque de données avant la lettre, un « catalogue ou une bibliographie commentée sur la traduction de poésie au Brésil, en vue d'une publication ultérieure⁵¹⁰ ». Certes son œuvre poétique diverge fondamentalement du programme de son aîné. Mais deux choses rapprochent ces poètes, indépendamment de la fulgurance de leur destin : l'indépendance d'esprit et la question de la modernité, conçue dans un *continuum* avec la tradition et le passé et non comme définitive rupture.

Il est frappant qu'au sein de l'héritage de la poésie brésilienne et étrangère, Ana Cristina Cesar se soit octroyé un droit d'inventaire avec une liberté dont furent loin de toujours faire preuve ses contemporains. Tandis

⁵¹⁰ « [...] paralelamente, será elaborado em conjunto um catálogo ou bibliografia comentada sobre a tradução de poesia no Brasil, visando publicação posterior ». La citation, dont nous

qu'une tranchée souvent infranchissable isolait, nous l'avons rappelé, une grande partie des jeunes poètes cariocas des années soixante-dix des menées du concrétisme, trop formaliste et cérébral, on l'a vue examiner sans préjugé le « cas » Augusto de Campos. Alors que la dépouille d'Oswald de Andrade est disputée par sa descendance, alors que l'ombre du grand Carlos Drummond de Andrade, qui continue de publier avec succès et voit se multiplier les essais sur son œuvre, laisse en arrière-plan les modernistes pionniers, elle relit aussi très attentivement Mário de Andrade et se tourne avec plus de passion encore vers Manuel Bandeira. Alors que Jorge de Lima, poétiquement et idéologiquement incorrect en ces temps de contre-culture, n'est plus pour la plupart qu'une curiosité surannée, elle fait l'acquisition en 1974 de ses poésies complètes, après l'avoir pourtant déjà lu dans les deux anthologies disponibles au domicile familial⁵¹¹.

Manifestant en toute circonstance un point de vue affranchi, Ana Cristina Cesar, comme Mario Faustino, a été rétive aux écoles et aux groupes qui proliférèrent dans le petit monde poétique « marginal » de Rio de Janeiro, dans les années 1970. Ni « Nuvem cigana », ni « Frenesi », ni « Vida de artista », ni « Folha de Rosto » n'eurent le privilège de la compter dans leurs rangs. Sa participation active à la création de *O Beijo* déboucha sur une éclipse, discrète et

soulignons la partie traduite, est tirée du document préparatoire au cours, « Leitura de poesia moderna traduzida », déjà signalé.

⁵¹¹ Nous avons trouvé dans sa bibliothèque « personnelle » le petit volume de la collection scolaire « Nossos Clássicos » (Nos Classiques) : Jorge de Lima, *Poesia*, Rio de Janeiro : Livraria Agir, 1958, annoté faiblement et surtout dans la présentation ; le volume *Antologia poética* (Rio de Janeiro : editora do Sabiá, 1969), acquis par Ana Cristina Cesar en décembre 1970, beaucoup plus annoté et comportant dans les dernières pages un glossaire manuscrit du vocabulaire inconnu de sa lectrice ; et les quatre volumes des *Poesias completas* de l'édition José Aguilar (Rio de Janeiro : José Aguilar, Brasília : INL, biblioteca Manancial, 1974), dont les annotations revèlent une lecture particulièrement attentive et appréciée des œuvres finales, *Anunciação e encontro de Mira-Celi, Livro de sonetos et Invenção de Orfeu*. La lettre adressée à Ana Candida Perez, écrite le 3 janvier 1976 [et non décembre comme l'indique l'édition de *Correspondência completa, op. cit.*, p. 238] nous informe que ces *Œuvres complètes* lui avaient été offertes à l'occasion de Noël 1975.

définitive, au nom d'un « motif personnel » non explicité. Or c'est avec la même liberté qu'Ana Cristina Cesar explore les territoires littéraires étrangers, avec une prédilection pour les Anglo-saxons et les Français, en dépit du regain de nationalisme de la gauche brésilienne, son « milieu », qui identifie l'impérialisme américain à l'hégémonie de la langue anglaise.

Plus encore, elle accepte de fréquenter un auteur éventuellement diabolisé et d'en faire son miel. C'est même lui qui fournit l'axe de son introduction théorique de son projet de cours sur la traduction poétique, trois pages synthétisant quelques points forts, sans doute rédigées pour la première séance. Elle s'en tient néanmoins à un usage « technique » de Pound, à partir d'au moins trois ouvrages : *ABC of Reading*, de Pound lui-même, et *A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound*, de Peter Brooker⁵¹², tous deux trouvés dans sa bibliothèque ; en revanche *Literary Essays*⁵¹³, mentionné dans son essai « Traduzindo o poema curto⁵¹⁴ », n'y apparaît pas, ce qui peut laisser supposer une lecture dans la bibliothèque de l'Université d'Essex.

Ce qui frappe, en tout cas, c'est l'absence d'intérêt pour le poète qui rappelle son jugement sur le concrétisme brésilien formulé à l'issue de l'étude « Bastidores da tradução » : « je crois que la théorie concrétiste est plus intéressante que sa pratique⁵¹⁵. » La tentation est grande de transposer la distinction aux *Essays* et aux *Cantos*, d'autant qu'Ezra Pound et Augusto de Campos sont souvent assimilés ou comparés par Ana Cristina Cesar elle-même.

⁵¹² Respectivement Londres : Faber and Faber, 1979 et Londres : Faber Paperbacks, 1979.

⁵¹³ Ezra Pound, Londres : Faber and Faber, 1974. Les références de son étude renvoient plus particulièrement à l'essai de Pound sur Cavalcanti et la traduction de son *Donna mi Prega*.

⁵¹⁴ *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, pp. 153-164.

⁵¹⁵ « [...] creio que a teoria concretista é mais interessante do que a sua prática. », *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 151.

Elle dénonce ainsi l'arrogance littéraire de Pound⁵¹⁶, mais lui reconnaît un style contradictoire et une ironie polémique⁵¹⁷ dont elle estime Augusto de Campos dépourvu. Elle se demande aussi, dans une lettre datant de la période de rédaction de ces travaux, si le même Augusto de Campos est bien la personnalité antipathique qu'elle s' imagine⁵¹⁸.

Quoi qu'il en soit, et même en lui supposant une appréciation plus diplomatique à la William Carlos Williams — « Pound n'est pas "tout entier poésie"... Mais son oreille est insurpassable⁵¹⁹. » —, elle est visiblement moins admirative devant l'« épopée de quarante ans⁵²⁰ » que devant la démarche esthétique, au sein de laquelle des nuances s'imposent encore.

Didactisme

Rien n'est repris, en effet, de ce que nous pourrions appeler la « métaphysique poundienne ». Ni la conception universaliste de la littérature⁵²¹, monde de formes et de modèles qui vivent, meurent et ressuscitent d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, d'une plume à l'autre, qui déclinent et progressent sans frontières nationales ou temporelles pour les enfermer⁵²², ni la

⁵¹⁶ « [...] a arrogância literária de Pound », *ibid.*, p. 142.

⁵¹⁷ « [...] estilo contraditório », « [...] ironia polêmica », *idem*, p. 144.

⁵¹⁸ « Acho Augusto de Campos meio antipático, é impressão minha ou verdade ? » [Je trouve Augusto de Campos un peu antipathique, c'est seulement une impression ou la vérité ?], lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 14 février 1980, *Correspondência incompleta*, *op. cit.*, p. 40.

⁵¹⁹ Cité par Marianne Moore, *in* : « Enseigne, provoque l'esprit, procure la joie », *Cahiers de l'Herne*, n° 7, *op. cit.*, p. 571.

⁵²⁰ *Cahiers de l'Herne*, n° 7, *op. cit.*, p. 375.

⁵²¹ Voir par exemple ce propos pointé d'une flèche par Ana Cristina Cesar dans *ABC of Reading*, *op. cit.*, p. 34 : « The sum of human wisdom is not contained in any one language, and no single language is CAPABLE of expressing all forms and degrees of human comprehension. » (La somme de la sagesse humaine n'est contenue dans aucun langage, et aucun langage particulier n'est CAPABLE d'exprimer toutes les formes et tous les degrés de la compréhension humaine).

⁵²² Voir ainsi l'appréciation portée par Ezra Pound sur l'*Adolphe* de John Rodker : « un nouveau "stade de développement", une étape bien précise dans le progrès général de la littérature », *in* :

mystique « scientifique » calquant sa pratique critique sur la médecine, la physique ou la biologie, et qui invite les prétendants au métier d'écrivain à méditer l'expérience des savants⁵²³, ne sont partagées par la lectrice brésilienne.

En revanche, elle en retient la posture didactique, même si elle la pondère toujours d'un sens de la subjectivité qui lui ôte toute prétention à l'absolu. Ainsi note-t-elle sur la page de faux-titre d'*ABC of Reading* : « un livre sur la relation élève/professeur », mention suivie des numéros des pages concernées⁵²⁴. Le thème, cher à Ana Cristina Cesar, avait déjà fait l'objet, par exemple, d'un article très polémique, « Os professores contra a parede » [Les professeurs dos au mur], paru dans le journal *Opinião* du 12 décembre 1975. L'étudiante de la P.U.C. de Rio de Janeiro prenait alors le train d'une discussion ayant éclaté publiquement en novembre et opposant, au sein du département de lettres de son université puis dans la presse, les tenants d'un structuralisme perçu comme la pointe extrême de l'avant-garde critique, guidés par le professeur Luiz Costa Lima, et les partisans d'une approche moins rigide et jargonante, plus pratique et créative, tels Carlos Nelson Coutinho et Cacaso.

L'article d'Ana Cristina Cesar, qui vint clore la querelle, se prétendait conciliateur par le fait qu'il donnait la parole à toutes les tendances. En vérité, il confortait majoritairement son propre point de vue où se mêlaient, dans une discussion sur le statut du savoir, un questionnement sur le rapport à la vérité

« William Carlos Williams », *Au cœur du travail poétique*, trad. François Sauzey, Paris : L'Herne, 1980, p. 416. À signaler que cette édition française correspond en partie à la réunion des *Literary Essays* de Pound, organisée et introduite par T. S. Eliot, celle que lit précisément Ana Cristina Cesar.

⁵²³ Cf. « Rétrospective », in : *Au cœur du travail poétique*, op. cit., p. 28, ou encore « Le créateur sérieux », pp. 47-49.

⁵²⁴ « [...] um livro sobre a relação aluno/professor p. 77, 80, 83 e ss. » Cette annotation corrobore l'appréciation de T. S. Eliot : « Pound était en fait un maître autoritaire. Il a toujours eu la passion d'enseigner. », in : « Ezra Pound », *Cahiers de l'Herne*, n° 6, op. cit., p. 123. Cf. aussi, par exemple, l'article d'Ezra Pound intitulé « The Teacher's Mission » in : Ezra Pound, *Au cœur du travail poétique*, op. cit., pp. 68-76.

et à la « science » d'une part, et de l'autre une intervention contre l'autorité inviolable et toute puissante de l'enseignant⁵²⁵.

Plus encore, la leçon qu'elle tire de sa lecture d'Ezra Pound porte sur la conception du langage poétique. Pas seulement celle distinguant les trois niveaux en œuvre dans l'expression, l'image, la musique et les associations intellectuelles ou émotionnelles⁵²⁶, mais aussi et surtout celle qui impose de rechercher la concision, la condensation et l'efficacité. C'est ce qu'elle retient, entre autres, sur le frontispice d'*ABC of Reading* : « 1 critério : economy of words (63), concentration of meaning⁵²⁷ ». De même elle souligne, au chapitre 4 du même ouvrage, que la poésie est la forme la plus concentrée des expressions verbales⁵²⁸ ; tire un trait sous la formule « économie de mots », dans l'éloge de Catulle⁵²⁹ ; souligne la phrase « L'incompétence se montre dans l'usage de trop de mots », accompagnant d'un trait en marge le paragraphe suivant qui édicte comme critère majeur la recherche de la rédaction la plus dense⁵³⁰ ; met en relief, p. 77, l'adjectif « efficient ». Mais ces annotations ne seraient rien sans la vérification de ce même effort de concision dans l'œuvre poétique d'Ana Cristina Cesar, dont une preuve parmi tant d'autres est fournie par les corrections apportées aux rééditions de ses volumes marginaux dans *A teus pés* :

⁵²⁵ Cf. sur cette polémique Ítalo Moriconi, *op. cit.*, pp. 55-68.

⁵²⁶ On les trouvera par exemple au chapitre 8 d'*ABC of Reading*, *op. cit.*, p. 63.

⁵²⁷ « 1 critère : économie de mots (63), concentration de sens ». Nous avons ici préféré, exceptionnellement, donner dans le texte, et non dans la note, la citation originale, à cause des deux codes linguistiques en présence. Le chiffre renvoie bien sûr à une page du livre.

⁵²⁸ « I begin with poetry because it is the most concentrated form of verbal expression », souligné par Ana Cristina Cesar, avec une flèche en marge. La citation suit la célèbre analyse étymologique du vocable allemand « Dichtung » (Dichten (all.) = condensare (it.), to condense (ang.), autrement dit « condenser »), rappelée par Pound à maintes reprises, in : *ABC of Reading*, *op. cit.*, p. 36.

⁵²⁹ *Idem*, p. 48.

⁵³⁰ « Incompetence will show in the use of too many words. / The reader's first and simplest test of an author will be to look for words that do not function ; that contribute nothing to the

la plupart consistent justement à supprimer des mots, groupes de mots ou phrases entières, sinon des poèmes entiers, de l'édition d'origine.

Ventriloquisme

Enfin, dans une attitude qui constitue elle-même une mise en abyme, la Brésilienne est particulièrement attentive au rapport qu'entretient Ezra Pound avec le texte d'autrui. Elle souligne dans la présentation de Peter Brooker comment il exerce son talent poétique, à ses débuts, en imitant la technique, la voix, ou le personnage et la situation de poètes antérieurs⁵³¹, comment il va se constituer une diction personnelle en empruntant celle de ses prédécesseurs, Walt Whitman, les Italiens..., en endossant la peau d'un modèle par le biais du pastiche ou de la traduction. C'est le message que condense la mention « ventriloquism », portée sur la page de garde du guide pour étudiants de Peter Brooker, et reprise de l'occurrence, elle-même soulignée, p. 30. À la page précédente, elle avait déjà souligné une phrase décisive, aboutissement d'une analyse de la procédure poundienne relative à la « recherche de soi-même, d'une expression de soi-même qui soit sincère » :

On dit *Je suis* ceci, cela ou autre chose, et à peine les mots sont-ils prononcés qu'on cesse d'être ce qu'on se disait.

J'ai commencé cette quête du réel dans un livre appelé *Personae*, me dépouillant en quelque sorte, dans chaque poème, des masques entiers de mon moi. J'ai persévéré dans de longues séries de traductions qui n'étaient

meaning OR that distract from the MOST important factor of the meaning to factors of minor importance. », *ibid.*, p. 63.

⁵³¹ « Pound's earlier poetry is essentially a serial exercise, the adoption of the technique, voice, or character and situation of earlier poets », *A student's guide to the selected poems of Ezra Pound*, *op. cit.*, p. 29.

que des masques plus élaborés⁵³².

On sait en effet que la traduction occupe dans la pensée d'Ezra Pound une place privilégiée à plus d'un titre. D'une part, il en a une conception que nous pourrions qualifier d'euphorique, par rapport à une autre vision fort répandue : celle qui associe la traduction à l'idée de perte (de sens) ou de trahison d'un original regardé comme sacré, intouchable. L'opposition pourrait recouper en grande partie celle des « sourciers » et des « ciblistes », telle que la développe Jean-René Ladmiral⁵³³, si celle-ci ne nous déplaçait vers d'autres débats. « Cibliste » en quelque sorte et si l'on veut, Ezra Pound croit même à la possibilité d'améliorer le texte de départ, comme par exemple le fit selon lui en son temps Geoffrey Chaucer, « Le Grand Traducteur⁵³⁴ »,

Traducteur du *Roman de la Rose*, paraphraseur de Virgile et d'Ovide, « condensateur » d'antiques anecdotes latines, françaises et italiennes⁵³⁵.

⁵³² Ezra Pound, « Le Vorticisme », trad. Christine Laure, *Les Cahiers de L'Herne*, n° 6, *op. cit.*, p. 84. Le paragraphe original, signalé d'un trait en marge et partiellement souligné — tel que nous le reproduisons — est le suivant : « "I began this search [for 'sincere self-expression"] for the real in a book called *Personae*, casting off, as it were, complete masks of the self in each poem. I continued in long series of translations, which were but more elaborate masks », *A student's guide to the selected poems of Ezra Pound*, *op. cit.*, p. 29.

⁵³³ Cf. Jean-René Ladmiral, « Sourciers et ciblistes », in : *Revue d'esthétique*, n° 12, « La traduction », Toulouse : Privat, 1986, pp. 33-42. Leur définition en est reprise dans *Traduire : théorèmes pour la traduction* : « ceux que j'appelle les "sourciers" s'attachent au *signifiant* de la langue, et ils privilégient la langue-*source* ; alors que ceux que j'appelle les "ciblistes" mettent l'accent non pas sur le signifiant, ni même sur le signifié mais sur le *sens*, non pas de la langue mais de la *parole* ou du discours, qu'il s'agira de traduire en mettant en œuvre les moyens propres à la langue-*cible*. », Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994, p. XV. Ces catégories, qui présentent le défaut d'être souvent simplificatrices sont, à nos yeux, aussi relatives que la plus ancienne dichotomie de la lettre et de l'esprit, qu'elles actualisent autant qu'elles les renouvellent. Mais il est vrai que Jean-René Ladmiral rejoint la position poundienne lorsqu'il fixe comme finalité à la traduction de « *dispenser de la lecture du texte original* », *Traduire : théorèmes pour la traduction*, *op. cit.*, p. 15.

⁵³⁴ *ABC of Reading*, *op. cit.*, p. 101. Le terme est repris par Pound d'Eustache Deschamps qui, au XIV^e siècle, qualifia Geoffrey Chaucer de « grant translateur » pour ses très libres traductions. Ces pages sont parmi les rares de la partie « Exhibits » à comporter des annotations de la main d'Ana Cristina Cesar. Seules celles consacrées à Mark Alexandre Boyd et John Donne sont, de même, objets de marques au crayon.

⁵³⁵ Ezra Pound, « Comment lire », in : *Cahiers de l'Herne*, n° 6, *op. cit.*, p. 72.

La traduction est donc un signe de civilisation par son effort d'ouverture sur l'autre et par le raffinement dont elle peut faire preuve. Elle a nourri la littérature anglaise, stimulé les exubérances nouvelles, accompagné les phases les plus dignes de son histoire⁵³⁶. Dans un élan séminal, le traducteur rêvé par Pound, tel celui de Larbaud que ne démentirait aucun esprit comparatiste, « accroît sa richesse intellectuelle, [...] enrichit sa littérature nationale et honore son propre nom⁵³⁷. » Quand il atteint une qualité suprême, son ouvrage peut même surpasser les œuvres originales contemporaines, constituer « une lecture plus séduisante que les “vers originaux” de la même époque⁵³⁸. » Allant au bout de sa logique, Pound va jusqu'à soutenir que « certains des meilleurs livres en langue anglaise sont des traductions⁵³⁹ ».

Ce n'est pas tout. Cette activité est dans son esprit des plus formatrices : « La traduction est, elle aussi, un bon exercice, si vous découvrez que l'original a “du jeu” quand vous tentez de le rendre. Le sens du poème à traduire, lui, ne saurait avoir “du jeu”⁵⁴⁰. » Mode privilégié d'apprentissage, elle peut revêtir d'autres aspects détachés du souci de fidélité, telles l'imitation ou l'adaptation : « Quant aux “adaptations”, on note que tous les grands maîtres de la peinture recommandaient à leurs élèves de commencer par copier les chefs-d'œuvre et de n'aborder qu'ensuite leur propre composition⁵⁴¹. » François Sauzey souligne

⁵³⁶ « Après cette période [celle de la littérature anglo-saxonne archaïque], la littérature anglaise vécut de traductions, fut nourrie de traductions ; chaque exubérance nouvelle, chaque soulèvement nouveau sont stimulés par les traductions, tout âge qu'on dit grand est un âge de traductions », *idem*, p. 72.

⁵³⁷ Valery Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, *op. cit.*, p. 77.

⁵³⁸ Ezra Pound, « Comment lire », *op. cit.*, p. 73. Voir aussi à la page précédente la critique des « insulaires ignorants, beaucoup trop orgueilleux pour traduire. »

⁵³⁹ *Idem*, p. 72.

⁵⁴⁰ Ezra Pound, « Rétrospective », *Au cœur du travail poétique*, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁴¹ *Idem*, p. 34.

que, dans la « grande forme omnivore du poème⁵⁴² » poundien, la citation est à la fois « technique de collage » et porteuse de « voix », c'est-à-dire de musique et de rythme⁵⁴³. Dans le même esprit, la critique allemande Eva Hesse ajoute au rôle de la citation deux caractéristiques : « inscription » et « incantation⁵⁴⁴ ».

Exercice, donc, mais aussi mode d'écriture et de composition dans lequel le poète entre en possession avec un autre être dans une sorte d'« amalgame » : « aux grandes figures de l'art fut simplement donné de : “récolter les fruits de la peine de nombreux hommes, de les ordonner et de les harmoniser. Ce pouvoir d'amalgamer est une partie de leur génie en même temps qu'une sorte d'humilité et de désintéressement⁵⁴⁵” ». On comprend mieux pourquoi le « masque » dont il a été question plus haut devient alors un « moyen de s'accomplir » en tant que poète et en tant qu'homme, doué qu'il est d'une « vertu morale⁵⁴⁶ », mais aussi quelque chose de l'ordre du fétiche animiste :

[...] le masque d'un être étranger, bien loin d'une projection de soi, lui semble être une chose existant réellement, quelque chose qui a besoin de ses forces pour faire revivre « toute la beauté perdue ou bien provisoirement ensevelie, toute la vérité, l'audace et magnificence de la Grèce, de l'Italie, de l'Angleterre et du monde tout entier⁵⁴⁷. »

Répetons-le, Ana Cristina Cesar ne partage pas cette sorte de mystique de l'art compris comme universel et objet de métamorphoses, d'avatars indépendants des personnalités qui le mettent littéralement en *œuvre*, ni même comme quête d'une forme originelle parfaite à travers la multiplicité de ses

⁵⁴² Préface, *ibid.*, p. 17.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁴⁴ Eva Hesse, « Baedeker pour l'exploration d'un continent », trad. Dominique Tassel, *Cahiers de l'Herne*, n° 7, *op. cit.*, p. 377.

⁵⁴⁵ *Idem*, p. 377. Eva Hesse cite évidemment Ezra Pound.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 378.

⁵⁴⁷ *Idem*.

apparences, comme réminiscence platonicienne de la forme idéale⁵⁴⁸. Elle a de la poésie assurément une conception plus individuelle, plus immanente, dont nous ne pourrions vraiment saisir les contours et le sens qu'à travers l'examen de quelques cas particuliers illustrant son processus d'écriture. Pourtant les points que nous venons de développer sont déjà ceux auxquels s'accroche principalement sa lecture d'Ezra Pound, signe de leur importance à ses yeux. Non pas seulement dans la mesure où ils lui montreraient une voie à suivre, mais peut-être aussi parce qu'ils viendraient légitimer et expliciter, dans le sens qu'elle donne à cette lecture, les sentiers qu'elle emprunte depuis plusieurs années. Car en cette fin d'année 1979, au moment où Ana Cristina Cesar lit des « choses très bien comme Ezra Pound et Octavio Paz⁵⁴⁹ », elle a déjà expérimenté maintes fois le « ventriloquisme », à travers des procédés fort divers. Elle a aussi eu l'occasion de s'affirmer, nous l'avons vu, comme traductrice.

3. Le théâtre des langues

Complexe colonial

Ce qui motive chez Ana Cristina Cesar cette envie de traduire tient certes à sa situation de Brésilienne, citoyenne d'un pays excentré dans la circulation des œuvres littéraires internationales. C'est le même argument qui fondait

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 382.

⁵⁴⁹ « tenho lido coisas legais como Ezra Pound e Octavio Paz », lettre à Maria Cecilia Fonseca du 4 décembre 1979, *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 169.

Antonio Candido à considérer que toute étude de littérature brésilienne ne pouvait que s'inscrire, si elle allait au bout de sa logique, dans une démarche comparatiste, parce qu'en elle s'imbriquent congénitalement le national et l'étranger. Est-ce d'ailleurs l'apanage du Brésil ? Encore aujourd'hui, à l'heure où seulement 3 % des livres publiés en Grande-Bretagne sont des traductions⁵⁵⁰, nul doute que le rapport s'inverse pour les Brésiliens auprès desquels, comme le faisait remarquer Iumna Simon en 1984, le modernisme a vu dans l'activité de traducteur

une des formes d'enrichissement du travail créateur, et [...] un moyen indispensable à la rénovation littéraire et à la ventilation culturelle du pays⁵⁵¹.

Dans son ébauche pionnière d'un panorama de la « traduction littéraire au Brésil⁵⁵² », l'éditeur, poète et traducteur José Paulo Paes (1926-1998) mettait en évidence plusieurs aspects qui méritent d'être rappelés, comme l'hégémonie française qui se dessine dès la fin du XVIII^e siècle et s'affirme avec la tardive apparition de la première imprimerie « brésilienne », en 1808, quatorze ans seulement avant la proclamation de l'indépendance nationale. Cette domination est à tel point manifeste au XIX^e siècle, malgré l'influence économique et politique de la couronne britannique, que nombre de textes romantiques anglais ne sont parvenus aux lecteurs brésiliens qu'à travers leur version française.

⁵⁵⁰ Donnée fournie par le « Le Monde des Livres », *Le Monde*, Paris, 18 septembre 2001.

⁵⁵¹ « [...] a amostragem [...], exercida por poetas e escritores desde o modernismo, pode testemunhar a importância que lhe foi atribuída como uma das formas de enriquecimento do trabalho criador, e como meio indispensável à renovação literária e à ventilação cultural do país. », *Remate de Males*, n° 4, « Território da Tradução », Campinas, décembre 1984, p. X.

⁵⁵² « A tradução literária no Brasil », *Tradução, a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*, São Paulo : Ática, 1990, pp. 9-31.

Allant de pair, bien évidemment, avec la fonction de modèle littéraire qui inspire successivement les courants romantiques, naturalistes, symbolistes et autres, cette « *influenza française*⁵⁵³ », selon la formule que José Paulo Paes reprend d'Arthur Koestler, ne manque pas de susciter une réaction francophobe plus ou moins véhémente, dont se font parfois l'expression des auteurs majeurs, eux-mêmes tout imprégnés de culture française. Joaquim Maria Machado de Assis, dans son célèbre « *Instinto de nacionalidade* » déjà cité, dénonce « l'excessive influence de la langue française⁵⁵⁴ ». Or symptomatiquement, l'essai fut écrit pour un périodique new-yorkais, *O Novo Mundo*, dirigé en 1873 par le Brésilien José Carlos Rodrigues, et dont Joaquim de Sousa Andrade, aliás Sousândrade, fut le secrétaire, de 1871 à 1879. Au début des années 1920, Mário de Andrade cherche, dans l'allemand entre autres, un contrepoint linguistique et culturel efficace, effort dont témoigne son roman *Amar, verbo intransitivo*⁵⁵⁵. Et sur l'amour rejet de la France au Brésil, nous ne pouvons que renvoyer à l'étude de Leyla Perronne-Moisés : « Gallophilie et gallophobie dans la culture brésilienne (XIX^e et XX^e siècles)⁵⁵⁶ ». Le « Nouveau Monde » est voué à ces mouvements alternatifs d'excentrement et de recentrement.

L'autre élément saillant de l'histoire de la traduction littéraire au Brésil est lié à la mise en place d'un système éditorial plus professionnel, dans les années 1930. L'écrivain Monteiro Lobato, qui aurait selon Nelson Palma

⁵⁵³ *Idem*, p. 15. L'allemand, signale José Paulo Paes, est encore plus mal servi, si ce n'est par les traductions d'un des rares germanophones romantiques brésiliens, le poète Gonçalves Dias.

⁵⁵⁴ « Instinct de nationalité », *op. cit.*, p. 26.

⁵⁵⁵ Il en existe une traduction française, *Aimer, verbe intransitif*, trad. Maryvonne-Lapouge-Pettorelli, Paris : Gallimard, 1995.

⁵⁵⁶ Leyla Perronne-Moisés : « Gallophilie et gallophobie dans la culture brésilienne (XIX^e et XX^e siècles) », in : Katia de Queirós Mattoso, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos et Denis Rolland (dir.), *Modèles politique et culturels au Brésil. Emprunts, adaptations, rejets, XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 23-53.

Travassos « créé le livre au Brésil⁵⁵⁷ » par ses initiatives éditoriales de la fin des années 1910, est aussi celui qui, en 1931, au retour d'un séjour de quatre ans aux États-Unis comme attaché commercial du gouvernement brésilien, se consacre à la traduction faute d'autre perspective professionnelle⁵⁵⁸. Il donne ainsi à lire à ses compatriotes Rudyard Kipling, Jack London, Herman Melville, Ernest Hemingway, H. G. Wells..., et annonce une période « dorée », celle des deux décennies suivantes au cours desquelles on constate l'afflux des écrivains vers une activité qui leur fournit un complément de revenus, ainsi qu'une ouverture plus grande et surtout plus immédiate à la littérature anglo-saxonne. Autre romancier traducteur, Érico Veríssimo est ainsi le premier à publier au Brésil le conte « Bliss » de Katherine Mansfield, sous le titre « Felicidade », dès 1940, quarante ans avant la version qu'en donnera Ana Cristina Cesar⁵⁵⁹.

Notre auteur survient donc à un moment où les règles du métier sont stabilisées : la traduction, peu lucrative mais exercée en rapport avec des intérêts de lecteur et d'écrivain, demeure un appoint financier possible. Alors que sa mère, Maria Luiza Cesar, appartient encore à une génération majoritairement tournée vers la culture française, Ana Cristina Cesar circule librement, et de façon « dédramatisée », dans les domaines anglophones, francophones et hispanophones, s'ouvrant même à des aires linguistiques moins fréquentées quand une assistance le lui permet.

C'est d'égal à égal qu'elle échange ses poèmes avec Anthony Barnett, jeune poète dont l'œuvre lui rappelle celle de Francisco Alvim et qu'elle a

⁵⁵⁷ « D. João VI criou a Imprensa Nacional. Monteiro Lobato criou o livro no Brasil. O resto foi Idade Média. » (D. João VI a créé l'Imprimerie Nationale. Monteiro Lobato a créé le livre au Brésil. Le reste, ce fut le Moyen-Âge), in : *Momentos do Livro no Brasil*, São Paulo, Ática, 1995, p. 47.

⁵⁵⁸ José Paulo Paes, « A tradução literária no Brasil », *op. cit.*, p. 26.

rencontré dans un pub de Colchester, en octobre 1979, alors qu'elle s'est à peine réinstallée en Angleterre⁵⁶⁰. Il lui offre plusieurs de ses recueils dédiés⁵⁶¹, dont *Blood Flow* incluant un poème de 1975 intitulé « Ana » et qu'il lui dédie après coup ; elle ébauchera au crayon quelques traductions de ses textes les plus récents puisqu'ils conviennent de se traduire réciproquement⁵⁶². Il n'y a là rien qui témoigne d'une « aliénation » — au sens post-colonial qu'on pouvait alors donner à ce terme —, rien d'une requête en légitimité réclamée à l'Europe, d'un sentiment d'injustice et de frustration de n'être pas reconnue par les « modèles ». On ne trouve pas chez elle la soif d'être traduit qui conduisit Oswald de Andrade auprès de Valery Larbaud⁵⁶³, ni même de hiérarchies nationales intériorisées. Indépendamment de leur fonction historique plus ou moins décisive, Drummond, Bandeira, Pessoa n'ont, dans son esprit, rien à devoir à Baudelaire, Whitman ou Dickinson, que les Occidentaux ne surent d'ailleurs pas toujours reconnaître en leur temps. Non qu'elle nivelle l'histoire de la poésie moderne et le rôle que chacun y a tenu, au contraire elle les étudie et les maîtrise dans le détail. Mais c'est sans le complexe du « dominé », de l'auteur « périphérique » qu'elle aborde les terres étrangères, pour les lire, les traduire ou les fréquenter.

⁵⁵⁹ Depuis, deux autres traductions ont vu le jour : celle d'Edla van Steen et d'Eduardo Brandão (« Infinita felicidade (Bliss) », 1984) et celle de Julieta Cupertino (« Felicidade », 1991).

⁵⁶⁰ Voir la lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 24 octobre 1979, *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 36 : « Tem 15 livrinhos desbundantes publicados ! Aquele papel. Já nos visitamos e entramos numa de traduzir os textos um do outro. Ele adorou os meus livrinhos. Entre os 15 tem até uns de capa dura ! E um texto que às vezes parece Chico Alvim. » (Il a 15 petits livres renversants publiés ! Le fameux papier. Nous nous sommes déjà rendu visite et nous avons commencé à traduire nos textes l'un l'autre. Il a adoré mes petits livres. Parmi les 15 il y en a même un avec une couverture cartonnée ! Et un texte qui parfois rappelle Chico Alvim).

⁵⁶¹ *Titular I-VI* (Grosseteste, 1975), *Blood flow* (Norway, Nothing doing (Formally in London), 1975) et *Report to the working party. Asylum. Otiose*, précédé de *After* (Norway, Nothing doing (Formally in London), 1979).

⁵⁶² Voir *Crítica e tradução*, São Paulo : Ática, 1999, pp. 433 pour le poème « Ana », et pp. 435-441 pour les traductions réalisées par Ana Cristina Cesar.

⁵⁶³ Cf. Béatrice Mousli, *Valery Larbaud*, Paris : Flammarion, 1998, p. 378.

Jouissance du masque

L'excitation est ailleurs. Dans un rapport affectif et passionnel à la langue de l'autre. Voici par exemple comment elle relate son arrivée à Londres, en septembre 1979 : « j'ai joué à l'Anglaise la 1^{ère} semaine. J'étais fière de mon aisance et faisais toute la mise en scène de l'accent. L'accent est un théâtre, une mascarade, et l'emporte qui le fera le mieux⁵⁶⁴. » Parler l'anglais signifie porter un masque, celui de l'Anglaise, celui de l'accent. À un certain niveau de pratique, cela devient un jeu, un défi, avec ses vainqueurs et ses vaincus. Mais cette dimension ludique est nourrie d'une « fascination irrésistible⁵⁶⁵ » pour la langue étrangère, fascination qui suppose un plaisir, une jouissance. Autrement dit, par là passe du désir.

Traduire est pour Ana Cristina Cesar, dans le contexte de son second séjour anglais, une activité apaisante et délicieuse : « Je me divertis beaucoup à faire de la traduction, cela m'absorbe et me rend heureuse⁵⁶⁶. » Au contraire du fastidieux essai universitaire : « J'écris sur les traductions d'Augusto de Campos dans l'idée de leur programme. Ça me fatigue un peu, c'est que je dois inventer des essais. Le bon, c'est de traduire. La technique, c'est pour la galerie⁵⁶⁷. »

Nous retrouvons le même frémissement quand, lors d'un voyage en Argentine ou en Italie, elle se met à écrire à ses correspondantes dans la langue

⁵⁶⁴ « eu brinqueei de inglesa na 1a semana. Me orgulhava da minha desenvoltura e fazia a encenação do sotaque. O sotaque é um teatro, uma viadagem, e leva vantagem quem fizer melhor. », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 8 octobre 1979, *Correspondência incompleta*, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁶⁵ « A língua estrangeira tem um fascínio irresistível. », lettre à Ana Candida Perez du 18 septembre 1976, *idem*, p. 230.

⁵⁶⁶ « Estou me divertindo muito fazendo tradução, fico absorvida e feliz. », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 28 mai 1980, *ibid.*, p. 58.

⁵⁶⁷ « Estou escrevendo sobre as traduções do Augusto de Campos dentro do projeto lá deles. Me cansa um pouco, é que eu preciso inventar ensaio. Bom é traduzir. Técnica é para fora. », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 13 juin 1980, *ibid.*, p. 61.

du pays sans souci des erreurs qui peuvent se mêler à son improvisation : « Cecil querida/ Tomei um ? aliscafé ? y llegé a un otro país. A una ciudad que me acuerda de Londres. Comienzo a tener ganas de me quedar más solita [...]»⁵⁶⁸ » ; ou encore : « Helô dolcezza,/ Finalmente sento di essere arrivata in un “paese europeo”. Il mio romanzo progredisce e io parlo già un po’ di italiano. Ricordati quando noi leggevamo Benjamin ? E Parigi, come sarà ? Dopo domani andrò là./ Molti bacci/ Ciao/ Ana»⁵⁶⁹ ».

Ce mimétisme s’engouffre dans une altérité de circonstance, probablement par volonté d’absorber l’autre autant que pour se fondre dans le paysage. Auprès de ses amies brésiliennes, c’est comme si elle revêtait un autre visage, ou plutôt le visage de son autre, comme si elle se montrait comme étrangère à elle-même et ses familiers.

⁵⁶⁸ « Cecil chérie/ J’ai pris un... ? aliscaphe [sorte de petite embarcation qui s’équilibre avec des « ailes »] ? et suis arrivée dans un autre pays. Dans une ville qui me rappelle Londres. Je commence à avoir envie d’être un peu plus seule [...] » , lettre à Maria Cecília Fonseca du 17 février 1977, *ibid.*, p. 189. L’allusion à une lecture de Walter Benjamin sera éclairée plus loin.

⁵⁶⁹ « Helô douceur,/ Je me sens enfin arrivée dans un “pays européen”. Mon roman progresse et je parle déjà un peu l’italien. Te souviens-tu quand nous lisions Benjamin ? Et Paris, comment ça va être ? J’y serai après-demain./ Plein de bisous/ Ciao/ Ana », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 4 janvier 1980, *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 85.

C. Pensées sublimes

Nous arrivons là au seuil d'une plongée plus directe dans l'œuvre poétique, mais il nous faut encore faire un dernier détour par un texte qui nous y introduira mieux que beaucoup d'autres : « Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir⁵⁷⁰ » [Pensées sublimes sur l'acte de traduire]. Rédigé au retour d'un séjour parisien bref et néanmoins fort agité, cet essai nous situe en Angleterre, entre la mi-janvier et la première quinzaine du mois de février 1980, période d'intenses lectures et de fécondes activités d'écriture. Le 14 février, elle l'envoie à Heloísa Buarque de Hollanda avec quelques commentaires et de brèves questions de détail le concernant⁵⁷¹. Un mois plus tard, le 24 mars, une autre lettre nous apprend que le journal *Alguma poesia* doit le publier⁵⁷². En fait, il ne paraîtra qu'après sa mort, dans le numéro d'avril-juin 1985 du trimestriel⁵⁷³.

⁵⁷⁰ *Escritos no Rio, op. cit.*, pp. 149-159. Voir la version bilingue et annotée que nous en donnons en annexe.

⁵⁷¹ Cf. *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 40. On y lit qu'elle l'a aussi adressé à Marcos Augusto Gonçalves, avec qui elle eut une relation assez longue avant son départ en Angleterre et semble encore envisager parfois un « mariage ». Ses destinataires sont les co-auteurs d'une analyse de la prose brésilienne dans les années 1970, « Política e literatura : a ficção da realidade brasileira » [Politique et littérature : la fiction de la réalité brésilienne] — in : *Anos 70*, vol. 4 - « literatura », Rio de Janeiro : Europa, 1979-1980 —, qui lui est dédiée : « à Ana Cristina C., avec la plus grande tendresse » (« Para Ana Cristina C., com o maior carinho »). Sa lettre à Maria Cecília Fonseca du 7 mars 1980 prouve qu'à cette date, elle l'avait déjà reçu (cf. *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 173).

⁵⁷² Cf. lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 24 mars 1980, *idem*, p. 47.

⁵⁷³ N° 1, 2^{ème} année, Rio de Janeiro.

1. Rencontres d'époques

Passer les frontières

Déclenché par l'audition d'un album enregistré l'année précédente par le chanteur Caetano Veloso, *Cinema transcendental*⁵⁷⁴, il a si peu allure universitaire qu'elle ne le propose pas à ses professeurs anglais mais l'envoie au Brésil, à au moins deux amis lecteurs privilégiés. Il est vrai que tant la forme que le contenu sortent des canons académiques. Mais comment s'en étonner puisque bousculer les frontières et les conventions établies est justement l'un des objets du texte ?

En revenant en Angleterre à la fin de l'année 1979, Ana Cristina Cesar se plaçait à contre-courant d'un autre mouvement migratoire qui voyait ses compatriotes exilés rentrer au Brésil : « Europe, 1980. "Quand tous rentrent au pays"⁵⁷⁵ ». Le régime militaire qui les en avait chassés desserrait l'étau. Une loi d'amnistie annulait d'éventuelles poursuites judiciaires contre la plupart de ces militants très engagés à gauche, parfois même dans la lutte armée. Or certains d'entre eux avaient pendant leur exil effectué des révisions politiques non moins radicales, dont font par exemple état les mémoires de Fernando Gabeira⁵⁷⁶, cités par l'essai. Au dogmatisme, au sérieux, à la discipline exigeante, voire militaire, succèdent chez ceux-là l'exaltation des plaisirs du corps, une aspiration hédoniste qui rejoint les préoccupations d'une partie de la jeunesse restée au Brésil au cours de la décennie précédente.

⁵⁷⁴ Caetano Veloso, *Cinema transcendental*, Polygram-Philips, n° 838 289.2, 1979.

⁵⁷⁵ Afin de ne pas alourdir notre texte, nous renvoyons, pour les extraits cités de « Pensamentos sublimes », à la version originale et à sa traduction figurant dans nos annexes : Annexe I.

Caetano Veloso et son nouveau disque incarnent parfaitement cette ouverture dans la mesure où, déjà accusé d'être trop ouvert aux influences anglo-saxonnes, aux guitares électriques (contre les racines de la chanson populaire brésilienne), et politiquement trop ambigu⁵⁷⁷, il témoigne de goûts très éclectiques qui vont des interprètes populaires « aliénés » comme Roberto Carlos à une poésie plus érudite et « élitiste », représentée sur son nouvel album par la chanson « Elegia » (Élégie), une traduction d'un poème de John Donne, « Going to bed », due à Augusto de Campos⁵⁷⁸. De plus, dans le même esprit de soif de jouissance de la vie qui s'exprime alors, des titres comme « Menino do Rio » [Garçon de Rio] font l'apologie des joies du surf, de la plage, de la nudité : « quand je te vois je désire ton désir⁵⁷⁹ »...

C'est dans ce contexte délicat de remises en question et de résistances à ces révisions qu'Ana Cristina Cesar se déclare dans son essai à la fois du côté de cette libération et personnellement freinée par un corps (et un imaginaire, ajoute-t-elle) dont elle envisage qu'il soit « un obstacle à l'amour ». Autrement dit, dans la logique « marginale » que nous avons dessinée au chapitre précédent, mais avec une inflexion propre, elle réalise un premier tressage entre un débat de nature politique et culturelle et des interrogations existentielles qui lui sont propres. Toutefois le lacet qui fait tenir ensemble ces différents fils est fourni par une lecture, celle de John Donne et de ces exégètes.

⁵⁷⁶ Cf. Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro ?*, Rio de Janeiro : Codecri, 1979. Le livre est traduit en France l'année suivante : Fernando Gabeira, *Les Guérilleros sont fatigués*, trad. Anne Rumeau, Paris : A.-M. Métailié, 1980.

⁵⁷⁷ Son exil londonien dure de septembre 1969 à janvier 1971.

⁵⁷⁸ La traduction (« Elegia : indo para o leito ») fait partie d'un petit ensemble anthologique bilingue consacré aux poètes métaphysiques, inclus dans l'ouvrage d'Augusto de Campos, *Verso reverso controverso* (*op. cit.*, pp. 144-147). Ces poèmes sont précédés d'une introduction rédigée par le traducteur (*idem*, pp. 123-130).

⁵⁷⁹ « quando te vejo eu desejo o teu desejo », in : *Cinema transcendental*, 1979.

Physique et métaphysiques

Parmi les diverses consultations qui entourent son soudain intérêt pour « Going to bed », nous pouvons citer l'ouvrage introduit et établi par Helen Gardner, *The Metaphysical Poets*⁵⁸⁰, retrouvé dans sa bibliothèque sans aucun commentaire écrit ; *A Reader's guide to the Metaphysical Poets*⁵⁸¹, dont la seule annotation concerne justement John Donne ; et surtout l'édition bilingue française des *Poèmes choisis* de John Donne, introduits et traduits par Pierre Legouis⁵⁸². Bien que cette anthologie n'ait pas inclus le poème traduit par Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar la lit en pensant manifestement à l'« élégie ». Plusieurs annotations de sa main détachent, dans l'introduction de P. Legouis, ce que l'on peut rapporter à une tension entre la chair et l'esprit. Ainsi signale-t-elle d'un trait en marge, pointé par une flèche : « Dryden reprochera à Donne "de trop aimer la métaphysique" et d'embrouiller l'esprit des belles dames dans de subtiles spéculations philosophiques alors qu'il devrait captiver leur cœur⁵⁸³ ». Plus loin, elle souligne : « Mais qui peut s'accommoder de cette dureté entendra parfois les résonances de la passion⁵⁸⁴ ». Et elle inscrit, en marge du poème « The Undertakin » : « il rejette le sexe, rejette l'"outdoor" (colours and skin)⁵⁸⁵ ».

⁵⁸⁰ Helen Gardner, *The Metaphysical Poets*, Londres : Penguin books, 1979.

⁵⁸¹ George Williamson, *A Reader's guide to the Metaphysical Poets (John Donne, George Herbert, Richard Carshaw, Abraham Coxley, Henry Vaughan, Andrew Marvell)*, Londres : Thames and Hudson, 1977 (1^{ère} éd. : 1967).

⁵⁸² John Donne, *Poèmes choisis* introduits et traduits par Pierre Legouis, Paris : Aubier-Montaigne, 1973.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁸⁵ « rejete o sexo, rejete o "outdoor" (colours and skin) [l'apparence, la surface, l'extérieur (couleurs et peau)] », *ibid.*, p. 58.

La multiplication et la nature des lectures autour du poème devenu chanson prouvent que la quête d'Ana Cristina Cesar est assurément aussi d'ordre littéraire. Ses préoccupations personnelles, l'actualité du moment, deviennent matière et forme nourrissant la littérature. Un autre commentaire lui apporte de ce point de vue un éclairage et un soutien décisifs : le célèbre article de T. S. Eliot intitulé « The Metaphysical Poets⁵⁸⁶ ». « J'ai étudié les poètes métaphysiques, avec une impatience indigne d'un *scholar* [savant, chercheur, élève, dans tous les cas studieux], feuilletant à la file les livres de la bibliothèque atomique. Je me suis arrêtée sur T. S. Eliot, critique sagace. », écrit-elle à Ana Candida Perez⁵⁸⁷.

L'introduction de P. Legouis aux *Poèmes choisis* de John Donne l'avait déjà mise sur cette piste. C'est là qu'elle avait souligné, tel que nous le reproduisons ici : « Allant plus loin, M. Eliot découvrit en 1921 que la qualité maîtresse de Donne (et de Chapman) était une "perception directe et sensuelle [sensuous] de la pensée"⁵⁸⁸ ». La citation de T. S. Eliot, reportée de la main d'Ana Cristina Cesar en marge du poème « A Valediction : of weeping », en haut de la page 89, atteste une lecture plus directe du poète-critique, dont nous n'avons hélas pas d'autre trace que celle-ci : « "Here we find at least two connections which are not implicit in the first figure, but are forced upon it by

⁵⁸⁶ T. S. Eliot, « The Metaphysical Poets » (première parution : 1921), in : T. S. Eliot, *Selected essays*, Londres : Faber & Faber, 1932-1951. Nous nous référerons, quant à nous, à la traduction française d'Henri Fluchère, « Les poètes métaphysiques », in : T. S. Eliot, *Essais choisis*, Paris : éditions du Seuil, 1999, pp. 281-294. Ajoutons qu'Ana Cristina Cesar ne pouvait évidemment pas avoir connaissance des leçons dispensées par T. S. Eliot à Cambridge (Trinity College) et à Baltimore, respectivement en 1926 et en janvier 1933, puisque leur édition ne fut établie qu'en 1993 (T. S. Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry*, Ronald Schuchard (ed.), Londres : Faber and Faber, 1993).

⁵⁸⁷ « Estudei os poetas metafísicos, com impaciência indigna de *scholar*, folheando a jato os livros da biblioteca atômica. Parei no T.S. Eliot, crítico sagaz. », lettre à Ana Candida Perez, sans date, mais probablement de la fin janvier ou du début du mois de février 1980, in : *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 266.

⁵⁸⁸ Pierre Legouis, op. cit., p. 45. Elle souligne aussi, sur la même page, la formule : « "son corps pensait" ».

the poet from the geographer's globe to the tear, and the tear to the deluge" T. S. Eliot⁵⁸⁹ ».

Il est cependant aisé d'imaginer ce qui « arrête » Ana Cristina Cesar dans ce texte, à l'origine un compte rendu d'anthologie de poètes du XVII^e siècle anglais⁵⁹⁰. T. S. Eliot s'y emploie par exemple à établir des correspondances entre Montaigne et les auteurs élisabéthains, dramaturges ou poètes, en ce que ni l'un ni les autres ne dissocient la réflexion des sens et de la matière :

Même si nous faisons également une exception pour Jonson et Chapman, on peut remarquer que ces deux écrivains furent des érudits et qu'ils furent des hommes qui firent passer leur érudition dans leur sensibilité : leur façon de sentir fut modifiée de façon directe et vivifiante par leurs lectures et leur pensée. Chez Chapman, en particulier, il y a prise de possession directe et sensuelle de la pensée, ou une re-création de la pensée devenue sentiment⁵⁹¹ [...].

Ce trait caractéristique de la génération « métaphysique » permet, poursuit le critique, de la distinguer de successeurs, comme Tennyson et Browning, plus « méditatifs » qu'« intellectuels » et qui

n'ont pas de leur pensée cette perception sensible et immédiate comme celle de l'odeur d'une rose. Pour Donne, une pensée était une expérience, elle modifiait sa sensibilité. Quand l'esprit d'un poète est parfaitement organisé pour sa tâche, il est sans cesse occupé à amalgamer des données disparates de son expérience. Celles de l'homme ordinaire sont chaotiques,

⁵⁸⁹ Nous avons conservé la langue anglaise, pour signifier clairement que la citation est recopiée dans sa langue originale par Ana Cristina Cesar. En voici la traduction d'Henri Fluchère : « Nous trouvons ici au moins deux rapprochements qui ne sont pas implicites dans la première image, mais qui y sont intégrés de force par le poète : entre le globe du géographe et la larme, entre la larme et le déluge », in : T. S. Eliot, *Essais choisis, op. cit.*, pp. 283-284.

⁵⁹⁰ Herbert J. C. Grierson (choix et préface), *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century : Donne to Butler*, Oxford : Clarendon Press, 1921.

⁵⁹¹ T. S. Eliot, *Essais choisis, op. cit.*, p. 288. Le critique illustre d'ailleurs son propos d'un extrait d'un poème de John Donne, « The Revenge of Bussy d'Ambois » : « A man to join himself with th'Universe/ In his main sway, and make (in all things fit)/ One with that All, and go on, round as it » [« L'homme doit s'intégrer à l'Univers/ Dans la conduite de sa vie, et, en toutes choses convenables/ Faire un avec ce Tout, et vivre alors, en même plénitude »], *ibid.*, pp. 288-289.

irrégulières, fragmentaires. Qu'il tombe amoureux ou qu'il lise Spinoza, ces deux expériences n'ont rien à voir l'une avec l'autre, pas plus qu'avec le bruit de la machine à écrire ou les odeurs de cuisine ; mais dans l'esprit du poète, ces données se réunissent toujours pour former une cohérence nouvelle⁵⁹².

Ces propos, que l'on peut rapprocher de « la notion bradleyenne de l'indissociabilité de la pensée et de l'émotion », « sorte de totalité biface⁵⁹³ » adoptée à son tour par T. S. Eliot, conservent toute leur pertinence si nous les appliquons à l'essai d'Ana Cristina Cesar, douée elle aussi « d'un mécanisme de sensibilité capable de dévorer toute forme d'expérience⁵⁹⁴. » De façon discrète et néanmoins remarquable, la lecture et l'interprétation des poèmes de John Donne, et plus encore l'éclairage qu'en livre T. S. Eliot, font donc le lit de cette espèce de texte manifeste qu'est « Pensamentos sublimes... », en un seul temps bilan et perspective, où s'entremêlent analyses et expériences, commentaires et introspection, considérations publiques et privées, sans que l'on puisse dire ce qui l'emporte sur l'autre, puisque en dépit de leur hétérogénéité, ces divers éléments y sont confondus, fondus et *unifiés*⁵⁹⁵.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 290.

⁵⁹³ Monique Lojkine-Morelec, *T. S. Eliot. Essai sur la genèse d'une écriture*, Paris : Klincksieck-Publications de la Sorbonne, 1985, p. 173.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 291.

⁵⁹⁵ « Les poètes métaphysiques furent les derniers, d'après T. S. Eliot, à jouir d'une "sensibilité unifiée" (*unified sensibility*). », écrit Jean-Pierre Attal, dans son essai « Qu'est-ce que la poésie "métaphysique" ? » (*in* : Jean-Pierre Attal, *John Donne & Cie*, Perros-Guirec : Anagrammes, 2001, p. 18). Cette revendication d'« unité » correspond par ailleurs au refus de T. S. Eliot d'établir une hiérarchie entre pensée et sentiment : « il n'existe pas de priorité dans notre expérience d'un élément ou d'un autre. [...] Nous ne trouvons pas de sentiment sans pensée, ou de présentation sans réflexion ; nous trouvons de pair sentiment et pensée, présentation, réintégration et abstraction, tous au stade le plus élémentaire. ». T. S. Eliot ajoute : « Il n'y a pas de plus grande erreur que de penser que sentiment et réflexion sont exclusifs » (« there is no priority in our experience of one element or another. [...] We do not find feeling without thought, or presentation without reflexion ; we find both feeling and thought, presentation, redintegration and abstraction, all at a lower stage. » ; « There is no greater mistake than to think that feeling and thought are excusive », T. S. Eliot, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, Londres : Faber and Faber, 1964, p. 18). Ce texte, rédigé en 1915-1916, est cité par Monique Lojkine-Morelec, *op. cit.*, pp. 173-174.

Mais après avoir déterré les voix qui s’y font entendre, après avoir de la sorte identifié quelques-uns des protagonistes en action dans l’essai, masques ou personnages, il nous reste à en formuler l’intrigue principale. Or celle-ci est énoncée sans détour dès le titre : il s’agit de discuter « l’acte de traduire ».

2. Le nœud dramatique

Imitation

Le texte pose en effet, une fois passés de brefs préliminaires, une alternative entre deux types de traduction : l’un « du type missionnaire-didactique-fidèle, engagé par son souhait d’éduquer le lecteur, de transmettre de la culture, de rendre accessible ce qui ne l’était pas », l’autre « sans engagement, libre de tout souci envers le lecteur illettré ou un programme idéologique donné, y compris disons l’importance de faire connaître untel dans le pays. » Ce dernier correspondrait aux « imitations » dont Robert Lowell (1917-1977) fournit un exemple. Rencontre curieuse entre la quête d’authenticité et l’adoption de masques, le poète étasunien est en fait plus connu pour avoir été le chef de file de la « poésie confessionnelle », avec ses *Life Studies*⁵⁹⁶ éditées en 1959. Mais Ana Cristina Cesar a évidemment en tête, ici, un recueil paru deux ans plus tard, *Imitations*⁵⁹⁷ : soixante-dix poèmes « dérivés » de matrices allant d’Homère à Boris Pasternak.

⁵⁹⁶ Robert Lowell, *Life Studies* (Londres-New York : Farrar, Straus & Giroux, 1959).

⁵⁹⁷ Robert Lowell, *Imitations* (Londres-New York : Farrar, Straus & Giroux, 1961).

Pour elle, donc, la traduction didactique accomplit une mission, obéit à une charte, exécute un programme au risque de sacrifier le sujet traducteur. Elle rappelle la gauche classique. Du côté du « desbunde » poétique, l'imitation est au contraire une « chose fascinante ». Chargée d'affects, elle « scinde le traducteur entre sa voix et la voix de l'autre, confond les deux, et tout commence en un produit nouveau où la passion est visible ». Le lecteur n'y est plus une cible, une cire molle à qui l'on enseigne, comme le peuple l'était dans les programmes de conscientisation des Centres Populaires de Culture du début des années soixante, dont les années quatre-vingts avaient fait le contre-exemple d'une intervention culturelle de gauche, l'archétype du national-populisme récusé. Il est au contraire convié à entrer dans cet espace de subjectivité entrouvert par la multiplicité des locuteurs, en fusion et en fission.

Ce « ventriloquisme » n'est plus tout à fait celui d'Ezra Pound, exercice, activité où l'autre était destiné à être recouvert par celui s'exprimant à travers lui, ou par un autre masque. Dans la conception développée par Ana Cristina Cesar, le départ des voix ne semble plus guère possible, même s'il y a bien un « imité » et un « imitateur », celui-ci étant en dernier recours celui qui parle⁵⁹⁸. En abolissant la fidélité « matrimoniale », elle anéantit aussi les notions d'original et de copie. Mais le plus intéressant du texte se situe dans l'application pratique de ce principe dont l'essai se fait lui-même l'illustration. Ana Cristina Cesar ne conçoit la théorie, ou mieux la réflexion⁵⁹⁹, la pensée

⁵⁹⁸ Bien que la référence en soit très différente, il est tentant de rapprocher cette idée de celle qu'elle souligne justement dans *A Reader's guide to the Metaphysical Poets*, *op. cit.*, p. 72 : « to unite the souls of the lovers in a soul capable to speaking for both in monologue » (pour unir les âmes des amants dans une âme capable de parler pour les deux en un monologue). Il est en effet loin d'être improbable qu'Ana Cristina Cesar ait elle aussi superposé ce même « détournement » au sens littéral de cet extrait.

⁵⁹⁹ Nous reprenons ici la distinction établie par Antoine Berman : « Je veux me situer entièrement hors du cadre conceptuel fourni par le couple théorie/pratique, et remplacer ce couple par celui d'expérience et de réflexion. Le rapport de l'expérience et de la réflexion n'est

(« pensamento ») que dans l'acte de sa *traduction* concrète (« ato de traduzir »), dans le mouvement de l'écriture qui, chez elle, se prouve « en marchant ».

Ce mouvement, il nous faut à notre tour le considérer à deux niveaux de lecture : d'une part, celui de l'analyse concrète des conditions de signification du texte de Donne interprété par un chanteur brésilien ; d'autre part celui manifesté par les modes d'écriture en œuvre dans l'essai lui-même. Nous sommes en effet devant une leçon d'analyse traductologique, telle qu'Ana Cristina Cesar la conçoit. Non pas sur la base de la seule confrontation des deux textes, anglais et portugais, mais en prenant en compte les différents paramètres que sont les conditions de production, de circulation et de réception des formes en question. L'auteur a, en cela, assimilé Walter Benjamin, lu au Brésil⁶⁰⁰, lorsque, par exemple, le philosophe interroge « la *technique* littéraire des

pas celui de la pratique et de la théorie. La traduction est une expérience qui peut s'ouvrir et se (re)saisir dans la réflexion. », *L'Auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 37. Ce qui débouche un peu plus loin sur l'axiome suivant : « La traductologie : la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience. », *ibid.*, p. 39.

⁶⁰⁰ Voir sa lettre à Maria Cecilia Fonseca du 21 juin 1976 : « Je suis en train de découvrir et d'aimer Benjamin. J'ai dévoré ce week-end, dans notre maison de campagne, les *Essais sur Bertold Brecht*, qui contient un essai fondamental qui a changé ma vision des choses — *L'auteur comme producteur* » (« Estou descobrindo e amando o Benjamin. Devorei este fim de semana no sítio o *Essais sur Bertold Brecht*, que tem um ensaio fundamental, que me virou a cabeça — *L'auteur comme producteur* »), in : *Correspondência incompleta*, *op. cit.*, p. 114. La lettre se plaint d'ailleurs de ce que la formation dispensée à la P.U.C. ait presque totalement occulté le critique allemand et l'école de Francfort de manière générale. Quelques semaines auparavant, elle avait déjà fait état d'un début de lecture collective, avec Heloísa Buarque de Hollanda, de *L'origine du drame baroque allemand*. Mais la lecture se heurte à un obstacle linguistique, car la seule édition dont elles disposent est en italien (*cf.* lettre à Maria Cecilia Fonseca du 21 juin 1976, *idem*, p. 104). Nous avons trouvé plusieurs autres traces de lectures directes ou indirectes de Walter Benjamin par Ana Cristina Cesar. L'ouvrage de vulgarisation de Flávio R. Kothe, *Para ler Benjamin* (Pour lire Benjamin) comporte maintes annotations apparaissant dès les pages de garde (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976). Elle a lu par ailleurs l'article de Rafael Gutiérrez Girardot, « Fim da arte e perda da aura (Hegel e W. Benjamin) » (Fin de l'art et perte de l'aura (Hegel et W. Benjamin)), traduit par Arlete de Brito pour le n° 40 de la revue *Tempo brasileiro* (Rio de Janeiro, janvier-mars 1975), ainsi qu'un texte de Walter Benjamin inclus dans l'anthologie théorique conçue par Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, *op. cit.*, pp. 306-316 : « Paris, capital do século XIX », traduit justement par Maria Cecilia Londres, professeur, amie et correspondante d'Ana Cristina Cesar, à partir de la version française « Paris, capitale du XIX^e siècle », due à Maurice de Gandillac (*in* : *Poésie et Révolution*, Paris : Les Lettres nouvelles, 1971). Le texte correspond à l'« Exposé de 1935 », in : Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris : Cerf, 1989, pp. 35-46.

œuvres⁶⁰¹ », concept biface tourné « dialectiquement » vers les moyens sociaux et économiques de production, d'édition autant que vers les questions de technique d'écriture et de réaménagement des « formes ». C'est bien ce qui conduit Ana Cristina Cesar à soulever le problème posé par le passage du poème à la chanson.

Métaphore et migrations

Dans le dilemme qu'elle a exposé initialement et auquel serait confronté tout traducteur, elle situe Augusto de Campos clairement du côté de la traduction programmatique, militante, contrainte. John Donne fait partie d'un « *paideuma* » pré-établi, obéissant aux principes poundiens dont le traducteur est un « disciple » habile. L'alliance avec la chanson tropicaliste et certaines fractions de la poésie marginale réactualise le projet de la poésie concrète tel qu'il avait été formulé dans les années 1950-1960, elle lui donne une certaine souplesse et, en l'occurrence, dénature en partie l'intention originelle à cause du passage de l'écrit au disque.

En devenant « chanson/ interprétation au Brésil en 1980 », la traduction quitte l'univers savant pour le monde populaire des salles de concerts, des platines et des magnétophones. Toutefois, la transition de l'érudit au populaire reste encore dans l'esprit de « la sensibilité moderniste », habituée à battre les cartes, les genres, les registres, « avec humour et auto-ironie ». Le changement de contexte, de l'ère élisabéthaine à la modernité, modifie lui aussi l'esprit « métaphysique », réhabilité par une conscience nouvelle « de la dispersion, de

⁶⁰¹ Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », in : *Essais sur Bertold Brecht*, Paris : Maspero, 1969, p. 110.

l'errance et du désordre ». C'est inévitable, mais Ana Cristina Cesar tient à rappeler la nécessité d'une historicisation des lectures.

Sur le plan géographique, le poème, denrée périssable s'il en fût, résiste tant bien que mal à la traversée de l'Atlantique, même si l'Amérique vue de l'Amérique ne peut plus se contenter d'être l'image de la femme, continent à découvrir et à conquérir. La métaphore, de son sens étymologique de figure de déplacement, devient vraiment figure de substitution. Elle passe au premier plan et efface (presque) totalement son comparé. Mais là encore, le « presque » sauve l'ensemble. Plus compromettante en revanche est l'opération de montage de la chanson, signée pour la musique de Pericles Cavalcanti : elle réduit de deux tiers l'élégie de John Donne et, surtout, mutile deux vers, réalisant ainsi un double dérapage⁶⁰². D'une part la version brésilienne, par sa conclusion, centre le texte moins sur l'assaut amoureux, la conquête physique du corps féminin, que sur les enjeux de connaissance et de vérité ; d'autre part, en réservant la « chute » pour la seconde reprise du couplet, elle instaure un « secret » — c'est le mot d'Ana Cristina Cesar —, certes tout en rapport avec les enjeux de savoir, mais imprimant aussi un glissement vers une écoute plus intime.

Cela coïncide avec l'effet du support musical qui veut qu'on reçoive ce texte dans les lieux les plus divers, une bibliothèque, chez soi, avec éventuellement une attention à la fois distraite et exclusive : « Quand Caetano chante Donne, pour moi toute seule [...] ». De surcroît, Caetano Veloso n'est pas un « érudit », selon la distinction qu'elle établit, mais un « lettré » qui intègre le vécu à son art de la composition. Aussi, quittant le champ de l'application

⁶⁰² Alors que la version brésilienne de *Verso, reverso, controverso* traduit intégralement le poème de John Donne, Caetano Veloso a taillé à sa guise dans le texte pour le mettre en musique, ne conservant au total que quinze vers, sur les quarante-huit que compte le poème.

érudite ou de la « traduction pure », cette association Donne-Veloso recèle moins un programme qu'« une cohérence, une consistance, une... identité ».

Ajoutons à cela que Caetano Veloso est aussi, à sa façon, un traducteur. Ana Cristina Cesar ne manque pas de le rappeler dès les premières lignes, en citant trois vers de la chanson « Trilhos urbanos », du même album : « Les années passent/ et je ne t'ai pas perdu/ mon travail est de te traduire ». Les paroles de l'auteur-compositeur-interprète consistent ici en une évocation nostalgique des paysages de son enfance et de sa jeunesse — la région de Santo Amaro, au fond de la Baie de tous les Saints —, tels qu'ils étaient traversés par les tramways de la compagnie Trilhos urbanos [Rails urbains]. Le processus de traduction est donc à entendre au sens figuré, de transposition du réel en souvenir, et du souvenir en vers et mélodie. Augusto de Campos, Caetano Veloso occupent des fonctions parallèles, transcrivent un même sentiment du monde, élogieux ou élégiaque, et sont l'un comme l'autre des faiseurs de secrets : « Je ne pense plus au beau Donne, mais aux secrets qu'une traduction peut recéler. »

Le traducteur est un séducteur

Car, et c'est là, croyons-nous, une formule décisive qui condense l'essentiel de la leçon donnée par ces « pensées sublimes », « Le traducteur aussi est un séducteur. » La grande affaire de la traduction, dit-elle, n'est pas la fidélité dans le mariage mais le coup de foudre, l'amour d'un texte jusqu'à sa *possession*, hors des règles, des lois et des institutions. La grande affaire de la traduction est passionnelle, dans une relation comparable à celle de l'amant et de sa maîtresse. C'est le sens du « aussi », qui met ainsi en abyme le personnage du poème et ses « interprètes ». Il est remarquable, en effet, que ce rôle de

séducteur, avant d'être tenu par les « traducteurs », soit occupé par le poète lui-même, ou du moins le personnage qu'il met en scène. Ce que signalait le commentaire de Pierre Legouis, précisément relevé d'un trait en marge par Ana Cristina Cesar : « un séducteur emploie des doctrines plus ou moins vaguement platoniciennes pour parvenir à des fins très charnelles⁶⁰³ ». On est frappé dans les deux cas de la coïncidence de ce « double langage », dans lequel deux voix se superposent, celle du projet affiché et celle des intentions inavouées.

La traduction est passionnelle dans la mesure, donc, où le traducteur sera habité par une émotion incontrôlable au moment de la lecture de l'original, où il ira jusqu'à s'abîmer dans l'autre, vouloir se fondre, prétendre disparaître ; passionnelle aussi, dans l'effet obtenu, parce qu'il doit bâtir une intrigue, tramer péripéties et rebondissements, pour retenir dans ses rets le lecteur, susciter en lui une excitation équivalente, de l'ordre de l'émotion, de l'adhésion fervente, ardente. C'est pourquoi il doit également savoir garder la tête froide, savoir calculer, comme tout bon séducteur.

Suivant ces mêmes principes, l'essai naît d'un premier élan, qui consiste à imiter l'œuvre qui émeut, met en mouvement. Il adopte une démarche mimétique qui cherche à s'approprier *Cinema transcendental*, à littéralement assimiler l'album : dans toute entreprise de séduction, le sujet aspire à devenir objet, l'objet de l'autre, du moins veut-il le faire accroire. De là les innombrables citations, références, allusions aux chansons de ce disque dont l'essai est farci. De là aussi l'écriture « cinématographique », mimant le caractère télégraphique et découpé d'un script (« Take », « setting », « plot »...), filant la métaphore (« *stuntman* », etc.), découpant, montant, hachant les phrases, accélérant,

⁶⁰³ John Donne, *Poèmes choisis*, op. cit., p. 29.

passant au ralenti... En bonne « traduction », l'essai s'adapte, tente de se faire miroir.

Néanmoins il n'efface pas le sujet qui l'écrit. Au contraire. Il faut à celui-ci apparaître dans le champ, ne pas cacher sa présence. Le « je » renvoie en alternance à l'étudiante effectuant des recherches dans la bibliothèque universitaire, à la Brésilienne acclimatée en Angleterre mais avec une pointe d'étrangeté, de détachement et finalement de nostalgie du pays, et à la jeune femme gratifiée d'une édition bilingue de John Donne⁶⁰⁴ par un de ses admirateurs, au moment de quitter Paris pour regagner Colchester, le 14 janvier 1980, avec en tête et dans tous les pores de la peau, quelques jours plus tard, « le souvenir de la tendresse coupable de Reinaldo ».

Dès lors ce texte de Donne, dont les sens s'enrichissaient déjà de nombreux tiroirs et enchâssements (libertinage, amour conjugal, amour divin, dévotion pour le livre et la littérature, découverte du monde⁶⁰⁵..., sens plus ou moins combinés aux diverses tonalités utilisées, rhétorique, lyrique, métaphysique⁶⁰⁶...; les relectures des modernistes anglais⁶⁰⁷; les altérations

⁶⁰⁴ Il s'agit de l'édition bilingue Aubier-Montaigne. L'ouvrage est ainsi dédié : « blue/ teus olhos ou meu coração ?/ Reinaldo. Paris, 14-1-80, pra Ana Christina [sic] » [blue/ tes yeux ou mon cœur ? [...] pour Ana Christina].

⁶⁰⁵ Nous nous contentons de juxtaposer ici quelques lignes interprétatives sans développer ni trancher entre elles. De fait, il y a eu une lecture libertine de ce poème, au sens très français du terme, notamment par les traducteurs Jean Fuzier et Yves Denis, soutenus par leur préfacier Jean-Roger Poisson. Cette traduction comme son « horizon » sont vivement contestés par Antoine Berman, qui insiste au contraire sur la dimension chrétienne de John Donne, sur le rapport entre mari et femme (et non amant et maîtresse) mis en scène par le poème, et enfin sur sa valeur « aspectuelle » de récit d'une expérience concrète, voire triviale, visant pourtant l'essence d'une vérité. Nous renvoyons pour plus de détails à l'indispensable analyse d'Antoine Berman, qui n'omet pas de confronter les opinions qui l'ont précédée : Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne, op. cit.*, associée au commentaire d'Yves Bonnefoy sur les spécificités de la poésie anglaise (et de John Donne, entre autres), dans « La poésie française et le principe d'identité », in : *L'improbable et autres essais*, Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 1992, pp. 257-259.

⁶⁰⁶ Cf. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne, op. cit.*, p. 25.

⁶⁰⁷ Nous n'avons pas assez souligné, pour ne pas dévier de notre propos, combien l'analyse de T. S. Eliot sur le poètes métaphysiques avait été déterminante pour la génération moderniste anglaise. Selon Alan Boase, cet essai « nous avait restitué une partie de notre héritage. » (Alan Boase, *Sponde*, Genève, 1949, p. 87. Le propos est rapporté par Jean-Pierre Attal, *op. cit.*, p. 20).

subies par la version « concrétiste »...), reçoit en outre une résonance affective qui, à travers sa réception, le personnalise, dans le même temps que les considérations sur les manières de traduire se chargent d'une histoire individuelle, celle du « souvenir de Reinaldo », de l'esquisse d'une aventure les faisant dériver vers le romanesque.

Complot

Car la dimension dramatique de l'essai est en quelque sorte posée dès la phase d'« exposition » par le terme dynamique de « *plot* ». Elle sera mieux comprise si on la met en rapport avec les commentaires qu'Ana Cristina Cesar ajoute dans les marges de *After Babel. Aspects of language and translation*⁶⁰⁸, un des deux livres de George Steiner à figurer dans la bibliographie du cours de Théorie et pratique de la traduction littéraire de l'Université d'Essex⁶⁰⁹. À sa lecture, qu'elle a utilisée dans son travail universitaire « Traduzindo o poema curto⁶¹⁰ », elle s'irrite de ce que l'essai oppose platement des interprétations hostiles sans aboutir à la construction d'un véritable nœud dramatique :

Si telle était la conclusion, pourquoi une si grande fascination pour la controverse relativisme/universalisme ? C'est le plaisir de l'universitaire, la lente dégustation du savoir, ce que Pound, expert, refuse à la fin de son ABC.

De son côté, Antoine Berman, relayant le commentaire de Pierre Legouis, évoque cette vision moderniste de « l'entre-deux-guerres », qui a fait de John Donne « un précurseur de Blake ou de D. H. Lawrence » (*op. cit.*, pp. 232-233).

⁶⁰⁸ George Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford : Oxford University Press, 1975, reprint 1977. Pour la traduction française : George Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris : Albin Michel, 1998, 3^e édition augmentée.

⁶⁰⁹ Celui-ci et l'autre ouvrage, *Poem into Poem. The Penguin Book of Modern Verse Translation* (Londres : Penguin), ont d'abord probablement été lus en bibliothèque, puisque qu'en face des titres apparaissent leur cote correspondante. Toutefois, nous avons aussi consulté un exemplaire d'*After Babel* dans la bibliothèque conservée par la famille.

⁶¹⁰ *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, pp. 153-164. Sur le réemploi des propos de G. Steiner, voir en particulier pp. 155 et 160-162.

La fascination a été bien présentée, presque une trame policière. Quelle déception quand on découvre qu'il n'y a pas de dénouement ! Une fois les preuves, les arguments, les personnages, les pour et contre exposés, je veux l'assemblage du puzzle, la résolution, l'assassin ! C'est pourquoi la fiction est une meilleure solution : ou du moins une production de savoir plus passionnée, plus confiante en une « vérité » quasi romanesque⁶¹¹.

Dans « Pensamentos sublimes... », la dramatisation, dérogeant aux conventions de l'essai académique, vient autant du montage que du ton personnel adopté. Là encore « Going to bed », le poème à l'origine de l'essai, fournit déjà comme une sorte de modèle propice à une forme spectaculaire, sinon théâtrale. C'est en tout cas la leçon qu'elle retient clairement de la remarque de Pierre Legouis sur la manière de John Donne, par elle relevée d'un trait en marge et commentée d'un « é o caso da Elegia » [c'est le cas de l'Élégie] : « Quant au mot "dramatique" il a son sens précis : la pièce s'apparente à une tragédie ou à une comédie parce que la parole y est action⁶¹². »

Au cours des semaines pendant lesquelles l'essai voit le jour, Ana Cristina Cesar lit et produit beaucoup : « je crois même que je n'ai jamais autant écrit⁶¹³ ». Ces écrits relèvent de genres très variés. Elle rédige plusieurs études sur la traduction littéraire pour son Master of Arts, s'exerce à des versions en portugais d'Emily Dickinson, « imite » un poème de Baudelaire, renoue avec l'écriture autobiographique : « Je suis revenue au journal intime, où je reprends

⁶¹¹ « Se era essa a conclusão, por que tanta fascinação pela controvérsia relativismo/universalismo ? É o prazer do acadêmico, a lenta degustação do saber, aquilo que Pound, sabido, recusa afinal no ABC. / A fascinação foi bem apresentada, quase um enredo policial. Que decepção descobrir que não há desfecho ! Descritas as provas, os argumentos, os personagens, os prós e contras, quero o encaixe, a resolução, o assassino ! Por isso é que a ficção é uma solução melhor : ou pelo menos uma produção de saber mais apaixonada, mais crente numa "verdade" quase romanesca. », in : Maria Lucia Masutti, *op. cit.*, pp. 8-9. L'annotation manuscrite se trouve pp. 108-109 d'*After Babel*, à la fin du chapitre « Language and gnosis ».

⁶¹² In : John Donne, *Poèmes choisis*, *op. cit.*, p. 30.

⁶¹³ « [...] acho até que estou escrevendo mais que nunca », lettre à Ana Candida Perez, sans date, mais que le contexte permet de situer à la fin janvier ou au début février 1980, *Correspondência incompleta*, *op. cit.*, p. 269.

piéd, envoyée spéciale, mémorialiste⁶¹⁴. » Aucun de ces travaux n'est vraiment étanche aux autres, comme le laisse entendre ce propos adressé alors à Ana Candida Perez : « J'ai même inventé un essai à moitié autobiographique sur l'éloge de John Donne que Caetano chante⁶¹⁵. » Après de cette amie qui fut aussi, on s'en souvient, sa partenaire pour traduire Sylvia Plath, elle insiste davantage sur les projections personnelles en filigrane de son texte que sur ses considérations relatives à la traduction. En revanche, lorsqu'elle s'adresse à Heloísa Buarque de Hollanda, elle neutralise encore relativement le statut subjectif de l'écrit : « Voilà mon texte sur Caetano, la poésie veut se faire prose ; l'essai veut se faire poésie, et vacille quand il parle du haut de sa chaire⁶¹⁶ ».

Est-ce à dire qu'il nous faudrait choisir entre l'alternative essai / autobiographie et l'hésitation prose / poésie ? En vérité, il vaudrait mieux reconnaître qu'ici, les oppositions se recoupent partiellement : la poésie est le genre de l'intimité, du monde intérieur, mais aussi de la *littérature*, de la fiction, de l'imagination, de la liberté. La prose, ou plutôt l'essai en prose est un genre « sérieux », qui exige des références précises, exactes, celles par exemple qu'Ana Cristina Cesar demande à Heloísa Buarque de Hollanda de vérifier ou de compléter⁶¹⁷ :

[...] aussi revois seulement la p. 2, qui a quelque chose d'étrange [...]. Tu peux faire un *check up* rapide ? À la p. 6 il faut compléter le nom d'une chanson que j'ai oubliée [...]. »

⁶¹⁴ « Voltei para o diário íntimo, onde pego pé, localista, memorialista. », *idem*, p. 266.

⁶¹⁵ « Inventei até um ensaio semi-autobiográfico sobre a elegia do John Donne que o Caetano canta. », *ibid.*, p. 266.

⁶¹⁶ « Taí meu texto sobre o Caetano, a poesia quer é virar prosa ; o ensaio quer virar poesia, e vacila quando fala de cadeira », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 14 février 1980, *ibid.*, p. 40.

⁶¹⁷ « [...] daí você revê só a pág. 2, que tem qualquer coisa de estranha [...]. Pode fazer um *check-up* rápido ? Na pág. 6 precisa completar o nome de uma música que eu esqueci [...] », *ibid.*, p. 40.

Il correspondrait à la traduction didactique, avec ordre du jour, agencement logique et équilibré, et non avancée par séquences, fragments, par association libre, sinon arbitraire. Ce qui vaut sur le terrain politique a sa « traduction » dans le domaine littéraire, et son équivalent dans la sphère individuelle et privée.

3. Vers un art poétique

Condensations

Ces passages d'un genre à l'autre sont à tel point installés dans le processus d'écriture d'Ana Cristina Cesar que plusieurs éléments de cet essai vont être recyclés dans les premières lignes de son œuvre poétique *Luvás de pelica* :

Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente.

Esquece a paixão, meu bem ; nesses campos ingleses, nesse lago com patos, atrás das altas vidraças de onde leio os metafísicos, meu bem.

Não queira nada que perturbe este lago agora, bem.

Não pega mais o meu corpo ; não pega mais o seu corpo.

Não pega⁶¹⁸.

⁶¹⁸ « Je pars dans un soupir de soulagement. La passion, Reinaldo, est un fauve à l'hibernation précaire.

Oublie la passion, mon cœur ; parmi ces champs anglais, sur ce lac aux canards, derrière les hautes baies vitrées d'où je lis les métaphysiques, mon cœur.

Les points de contact entre les deux textes sautent aux yeux, tandis que les différences en disent déjà long sur la poétique qui sous-tend le passage de l'un à l'autre. Si l'on prend la référence à John Donne — et à travers elle à la lecture de T. S. Eliot, la traduction d'Augusto de Campos, la mélodie de Péricles Cavalcanti et l'interprétation de Caetano Veloso —, on voit qu'elle est repliée dans l'elliptique mention des « métaphysiques », autrement dit des poètes métaphysiques anglais dont Donne est le plus célèbre représentant.

Cependant l'absence de précision contextuelle donne au terme « métaphysique » une autre amplitude sémantique, apporte au texte un horizon philosophique qui redéploie les considérations environnantes sur la passion, le corps. Ce qui était souvenir d'une séparation devient scène transcrite au présent, avec récit et dialogue, ou plutôt interpellation d'un interlocuteur muet, introduction d'une deuxième personne flanquant la première, apostrophée, mais au prénom sans visage. Cette familiarité prévoit déjà l'interstice dans lequel va pouvoir s'infiltrer le lecteur.

L'ellipse, qui signifie économie des moyens et concentration des effets — se vérifie encore une fois qu'Ana Cristina Cesar applique bien la leçon lue chez Ezra Pound, qui ne lui était de toute façon pas nouvelle puisque *Cenas de abril* ou *Correspondência completa* montraient déjà qu'elle en maîtrisait les principes —, réduit le décor à trois éléments : les champs anglais, le lac aux canards, les hautes baies vitrées. Ce qui risquerait de détourner l'attention du lecteur vers l'anecdotique est éliminé : ni université, ni bibliothèque, ni ascenseur pater noster.

Ne veuille rien qui perturbe ce lac maintenant, cœur.
Ne prends plus mon corps ; ne prends plus ton corps.
Ça ne prend pas. », *A teus pés, op. cit.*, p. 95.

En revanche, deux espaces sont ainsi suggérés, un dedans et un dehors, dont le rapport et les connotations sont essentiels à la mise en place de la scène et de ses enjeux. D'un côté la nature, relevant à la fois du jardin « anglais » (opposé à la symétrie française) et de la campagne domestiquée ; de l'autre un espace clos, protégé derrière des baies ; entre les deux, cette matière vitrée, transparente et déformante, incrustant des reflets sur le réel, éventuellement ceux de la première personne spectatrice. La vitre ne fait que relayer le jeu de diffraction du tableau de Bia Wouk, reproduit sur la couverture de l'édition de 1981 de *Luvás de pelica*, et auquel un autre passage du texte fait allusion plus loin :

O manequim de dentro, reflexo do manequim de fora. Se você me olha bem, me vê também no meio do reflexo, de máquina na mão⁶¹⁹.

Du verre, Ana Cristina Cesar avait lu⁶²⁰ ce qu'en disait Walter Benjamin, au début de son « Exposé de 1935 » à propos de son usage dans la construction des passages : « le champ d'application du verre dans l'architecture s'élargit. Mais les conditions sociales requises pour qu'il soit employé à une plus large échelle ne se réaliseront qu'un siècle plus tard. Dans *L'Architecture de verre* de Scheerbart (1914) il fait encore partie du domaine de l'utopie⁶²¹. » Dans *Luvás de pelica*, cette présence du verre nous situe à cet égard *après* l'utopie, dans le parfait désenchantement.

Dans ce décor anglais, le chaud du dedans et le froid extérieur relaient le champ ardent de la passion et le refroidissement que lui impose l'hibernation, de même que le corps froid du verre matérialise l'interdit de la passion édicté

⁶¹⁹ « Le mannequin de dedans, reflet du mannequin de dehors. Si tu me regardes bien, tu me vois aussi au milieu du reflet, l'appareil à la main. », *A teus pés, op. cit.*, p. 98.

⁶²⁰ Sous le titre : « Paris, capitale du XIX^e siècle », voir plus haut.

⁶²¹ *In* : Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 36.

dans l'injonction : « não pega », qui peut aussi valoir d'impersonnel : *ne prends pas, n'y touche pas*, mais aussi : *ça ne prend pas, ça ne prend plus...* Ce qui est retenu de l'essai apparaît dès lors comme l'affleurement d'un socle dont la majeure partie est enterrée, demeure enfouie sans cesser de travailler et d'irradier les significations de l'extrait.

Passion du sublime

Une lecture encore plus attentive notera également qu'à l'effort de condensation, double mouvement de réduction lexicale et de densification sémantique, s'adjoint un nouveau détail : sur le lac de « Pensamentos sublimes... » ne flottait aucun canard. Ana Cristina Cesar n'invente toutefois pas une faune pour les nécessités du poème. Les palmipèdes apparaissent dans sa correspondance : « J'ai étudié les poètes métaphysiques [...], feuilletant à la file les livres de la bibliothèque atomique. [...] De là-haut on voit le parc, le lac avec des canards, la ville au loin couverte par un nuage de pluie qui se désagrège⁶²². »

Le mot est ici venu sous la plume, alors qu'il a été négligé dans l'essai. C'est qu'Ana Cristina Cesar n'a pas encore compris le parti qu'elle peut en tirer : en portugais, le pluriel « patos » [canards] contient aussi le sens *singulier* de « pathos ». Autrement dit sous l'animal vulgaire et un peu risible en cette place, simple agrément décoratif ordinaire d'un plan d'eau aménagé, touche indispensable de la carte postale conventionnellement « européenne », niche le mot clé de cette quasi entrée en matière — nous avons volontairement laissé

⁶²² « Estudei os poetas metafísicos [...], folheando a jato os livros da biblioteca atômica. [...] Lá de cima se vê o parque, o lago com patos, a cidade ao longe coberta por uma nuvem de chuva que se desfaz. », lettre à Ana Candida Perez, sans date, mais que le contexte permet de situer à la fin janvier ou au début février 1980, *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 266.

dans l'ombre la toute première phrase de *Luvás de pelica*, qui distrairait pour l'instant notre propos — : la passion et son cortège d'émois, de tremblements et de souffrances. La passion dans ce qu'elle peut évoquer de romantisme un peu suranné, quand l'ironie moderniste en censure ses *pathétiques* manifestations.

En qualifiant de sublimes ses réflexions sur la traduction, Ana Cristina Cesar glisse assurément un autre brin de cette ironie, dans le contexte marginal peu tourné vers le style élevé, à l'inverse de la Génération de 45. Mais on aurait tort de n'y voir que malice. Nous pouvons en effet entendre avec profit, dans son essai sur la traduction, certaines des problématiques de l'histoire complexe de la notion de sublime, que nous ne pouvons pas ne pas associer ici à la question de la sublimation. Posons très sommairement quelques bases de la discussion suscitée par ces termes pour mieux éclairer notre lecture des « Pensamentos... ».

Sans remonter aux origines et en nous en tenant au champ de la modernité, considérons deux pôles majeurs du débat : l'analytique kantienne du sublime⁶²³ — elle-même tributaire de son contexte esthétique, que pourraient illustrer les thèses d'Edmund Burke⁶²⁴ et les écrits de Jean-Jacques Rousseau — et la littérature psychanalytique sur la sublimation. Si leur objet se distingue sensiblement, sublime pour l'un, sublimation pour les autres, c'est qu'en fait, de Kant à Freud, les questionnements pour ainsi dire s'inversent. À l'entrée de sa troisième Critique, le philosophe se propose de relever un nouveau défi : réarticuler sensible et intellect, nature et raison, rendre compte d'éléments apparemment irrationnels comme le sublime, l'expression artistique..., en les

⁶²³ Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. Roger Kempf, Paris : Vrin, 1969 ; Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renault, Paris : Flammarion, coll. « GF », 2000.

replaçant sous les projecteurs des Lumières. En revanche, la pensée psychanalytique ne peut se satisfaire de théories sur l'organisation psychique qui laisseraient hors de son champ les dimensions éthique et esthétique de la réalité humaine. C'est ainsi qu'après les réflexions éparses mais récurrentes de Freud visant à cet arrimage, Jacques Lacan consacre à son tour son septième « Séminaire » à *L'Éthique de la Psychanalyse*, celui dans lequel il va justement développer le plus longuement sa réflexion sur « Le problème de la sublimation ». Et, à cette occasion, il légitime le couplage de l'éthique à l'esthétique : « Il est sensible, je pense, à tous, que ce que je vous montre ici cette année peut se situer entre une éthique et une esthétique freudiennes. L'esthétique freudienne n'est là que pour autant qu'elle nous montre une des phases de la fonction de l'éthique [...]»⁶²⁵. »

Emmanuel Kant envisage, pour sa part, le sublime dans son rapport avec le beau. Pour le sens commun, au second reviennent les canons de l'harmonie, les nombres d'or, l'équilibre de la chose parfaite, tandis que le premier tire sa vigueur du désordre des sens, de l'imprévisibilité des émotions. Kant ajoute que la beauté, qui relève de la qualité et exerce un attrait universel et désintéressé, a quelque chose de fini, de techniquement analysable, que n'ont pas le ravissement sublime et ses dérèglements *naturels*, débordant les pouvoirs de *connaître* (le « sublime mathématique ») ou de *désirer* (le « sublime dynamique de la nature »), « *absolument grand[s]*»⁶²⁶. La ruse de cette analytique consiste en conséquence à faire du sublime la voie de passage du sensible au suprasensible (sans limites), c'est-à-dire l'intellect : « [...] *est sublime ce qui, du*

⁶²⁴ Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du beau et de sublime*, trad. Lagetie de Lavaïsse, Paris : Vrin, 1973.

⁶²⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la Psychanalyse (1959-1960)*, Paris : éditions du Seuil, 1986, p. 190.

*fait simplement qu'on puisse le penser, démontre un pouvoir de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens*⁶²⁷. » D'où la formulation plus claire encore : « [...] le sublime proprement dit ne peut être contenu en aucune forme sensible, mais il ne concerne que les idées de la raison⁶²⁸ ». De ce point de vue, l'essai d'Ana Cristina Cesar en resterait plutôt à la dichotomie commune qu'on retrouve dans son opposition entre une traduction planifiée, exécutant un programme, et l'imitation passionnelle, dont on ne sait d'avance où elle mène, sinon qu'elle fera à coup sûr *sortir de soi*. Mais de ce constat, nous observons que ce ne seront donc pas seulement les « pensées » qui seront sublimes ici, mais leur objet : une certaine forme de traduction.

Toutefois la dimension « passionnelle » du sublime ouvre une autre direction, qui n'indique pas seulement une prévalence de la sensibilité sur la raison, ou de la *phusis* sur la *technè*, mais comporte également une menace contre l'intégrité du sujet. Déjà chez Kant, on lit que le sentiment du sublime « est un plaisir qui ne surgit qu'indirectement, c'est-à-dire qu'il est produit par le sentiment d'un arrêt momentané des forces vitales, immédiatement suivi par une *effusion* d'autant plus forte de celles-ci⁶²⁹ ». Effet, mouvement contagieux, le sublime tire son énergie de puissances obscures, d'autres voix — comme celle scindée du traducteur s'associant à la voix traduite, elle-même possible écho aux forces intérieures⁶³⁰, enfouies en chacun... Sublime, *l'imitation* le serait alors au sens où l'alchimie sublime les solides, où elle les chauffe jusqu'à en séparer

⁶²⁶ *Critique de la faculté de juger, op. cit.*, p. 229.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 232.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 227.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 226.

⁶³⁰ Nous laissons de côté la controverse, déjà inscrite dans le texte freudien et abondamment relayée depuis, autour de la sublimation et de ses rapports à l'Éros et la pulsion de mort, qui nous entraînerait (ou nous ramènerait) vers des terrains très éloignés de notre perspective.

leurs éléments dans un état gazeux ayant éludé l'étape liquide. L'opération joue ici à la fois en direction d'une dialyse des matériaux mais aussi, inversement, vers la *magie* du deux-en-un qui opère dans l'imitation. Le sublime d'une pensée ou d'une traduction serait alors travail œuvrant à accomplir ce qui ne le peut être de son seul recours, et convoquant pour cela le secours d'un tiers.

La Chose voilée

Le sublime n'est donc pas la transe, possession, pur épanchement d'un supposé moi, mais davantage dépossession et dépassement. C'est, pour autant que nous puissions nous appuyer sur une théorie — en vérité bien loin d'être achevée en ses rangs⁶³¹ —, ce que la psychanalyse (après la religion ?) entend dans le mouvement de sublimation, que l'on pourrait comprendre comme une conversion « purificatrice » du symptôme, une transfiguration artistique, littéraire, ou du moins « toujours éthiquement, culturellement, socialement, valorisé[e]⁶³² », de pulsions déssexualisées⁶³³. Qu'on se reporte à la proposition de définition du *Vocabulaire de la Psychanalyse* :

SUBLIMATION. Processus postulé par Freud pour rendre compte d'activités humaines apparemment sans rapport avec la sexualité mais qui trouveraient leur ressort dans la force de la pulsion sexuelle. Freud a décrit comme activité de sublimation principalement l'activité artistique et

⁶³¹ Jean Laplanche affirmait en 1967 avec J.-B. Pontalis : « L'absence d'une théorie cohérente de la sublimation reste une des lacunes de la pensée psychanalytique. » Propos qu'il rappelle dans une communication de 1999, « Sublimation et/ou inspiration », en soulignant que « Freud lui-même abandonna ou détruisit l'essai concernant la sublimation, qui devait s'incorporer à ses écrits métapsychologiques. », in Jean Laplanche, *Entre séduction et inspiration : l'homme*, Paris : P.U.F., coll. « Quadrige », 1999, p. 301. Et d'ajouter à la page suivante : « Le mot n'est pas abandonné. La notion, elle, reste sujette à réserves, quand elle n'est pas simplement désertée ! ». Le psychanalyste avait néanmoins, auparavant, consacré le troisième volume de ses *Problématiques* à la « sublimation » (Paris : P.U.F., coll. « Quadrige », 1998. 1^{ère} éd. : 1980).

⁶³² Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la Psychanalyse (1959-1960)*, Paris : éditions du Seuil, 1986, p. 172.

⁶³³ *Ibid.*, p. 113.

l'investigation intellectuelle. La pulsion est dite sublimée dans la mesure où elle est dérivée vers un nouveau but non-sexuel et où elle vise des objets socialement valorisés⁶³⁴.

Comme en témoignent les conditionnels et autres précautions rhétoriques de l'article, l'idée d'une libido déssexualisée, du fait qu'elle renoncerait dans le processus de sublimation à son objet, est loin de faire consensus chez les psychanalystes et Jacques Lacan lui-même manifeste de grandes réticences devant ce volet de l'hypothèse freudienne : « La libido sexuelle vient-elle trouver sa satisfaction dans des objets — comment les distingue-t-il [Freud] tout d'abord ? Tout bêtement, tout massivement, et à vrai dire non sans ouvrir un champ de perplexité infinie, comme des objets socialement valorisés, des objets auxquels le groupe peut donner son approbation, pour autant que ce sont des objets d'utilité publique⁶³⁵. » Toutefois, sa ligne de conduite ne semble pas moins tortueuse puisque, tout en montrant à propos d'un poème scatologique d'Arnaud Daniel, que « [l]e jeu sexuel le plus cru peut être l'objet d'une poésie, sans que celle-ci en perde pour autant une visée sublimante⁶³⁶ », il conçoit la sublimation comme l'élévation d'« un objet [...] à la dignité de la Chose⁶³⁷ ». Or dix ans plus tard, en revenant sur la question, il soutient que « [...] la Chose, elle, assurément n'est pas sexuée⁶³⁸. »

⁶³⁴ Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris : P.U.F., 1967, article « Sublimation ».

⁶³⁵ *L'Éthique de la Psychanalyse, op. cit.*, p. 113.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 191. L'exemple poétique choisi par Lacan laisse à son tour perplexe sur le caractère sublime, dont « Going to bed » nous aurait semblé fournir une meilleure illustration ; mais peu importe.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁶³⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre (1968-1969)*, Paris : éditions du Seuil, 2006, p. 230.

Laissons là des débats d'un autre ordre que le nôtre pour constater que la notion de « sublime » porte, tout comme l'essai d'Ana Cristina Cesar, les traces de la difficile articulation de la lettre et du corps, celui de la poète étant même, écrit-elle, « obstacle à l'amour ». Le thème revient vers la fin de son texte, avec la possible allusion à la nouvelle de Stefan Zweig parue en 1922, *Lettre d'une inconnue*⁶³⁹, et surtout la mention du livre de Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*⁶⁴⁰. Il y est toujours question des liens unissant l'amour (sublime) à la mort. Autrement dit, l'amour serait un sentiment douloureux, sacrificiel, reposant sur un conflit insurmontable qui suppose au bout du compte don et abandon du corps à l'esprit. Il se trouve, coïncidence, que l'essai de l'intellectuel suisse, très apprécié d'Ezra Pound, est également une référence du séminaire de *L'Éthique*, au cours duquel Lacan analyse particulièrement la nature de la sublimation dans l'amour courtois.

Ce renoncement serait de même le prix de la création littéraire, sublime en ce qu'elle se reconnaît comme expression clivée, « pathos de l'impuissance⁶⁴¹ » : « L'Âme en Extase et le Corps Ouvert du Garçon »..., sans que l'une et l'autre ne se rejoignent sur le même plan de réalité. Non seulement la sublimation, dans l'écriture, accepterait de se dessaisir de l'objet convoité — le point de fixation de la pulsion freudienne, le fameux petit « *a* » lacanien —, mais elle se tourne, « s'élève » vers la « Chose », dont Lacan nous dit dans le même temps qu'elle est un leurre : « Au niveau de la sublimation, l'objet est inséparable d'élaborations imaginaires et très spécialement culturelles. Ce n'est

⁶³⁹ In Stefan Zweig, *Romans et nouvelles*, Paris : L.G.F.-Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1991, pp. 347-386.

⁶⁴⁰ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris : U.G.E., coll. « 10/18 », 2001, réédition (1^{ère} éd. : 1939).

pas que la collectivité les reconnaisse simplement comme des objets utiles — elle y trouve le champ de détente par où elle peut, en quelque sorte, se leurrer sur *das Ding*, coloniser avec ses formations imaginaires le champ de *das Ding*⁶⁴². » Cette nouvelle destinée de la « pulsion » se cristallise par conséquent dans une *chose* qui a bien des allures de fétiche, comme la symbolique « Dame » de l'amour courtois. Ou les aspects d'un signifiant :

Il s'agit du fait que l'homme façonne ce signifiant et l'introduit dans le monde — autrement dit, de savoir ce qu'il fait en le façonnant à l'image de la Chose, alors que celle-ci se caractérise en ceci, qu'il nous est impossible de nous l'imager. C'est là que se situe le problème de la sublimation⁶⁴³.

On pourrait estimer, expliquant par là même une raison du caractère aristocratique de la sublimation (marqué par le lexique de la formule lacanienne : « élever », « dignité »), que la compensation que le créateur tire, en termes de satisfaction, de l'échange du plaisir dont il abdique, sera proportionnelle à la reconnaissance publique de son œuvre. Ce serait une façon de retourner la perspective du sublime, non pas (seulement) validé par son contenu mais (aussi) par les conditions de sa réception : s'il est réservé à une élite, c'est que le public (fût-il restreint) attend quelque geste héroïque à l'horizon de la bonne *cause* ou *res publica*, sa reconnaissance attestant que l'artiste, l'écrivain, ont assez payé de leur personne pour en arriver « là ».

⁶⁴¹ Lacoue-Labarthe, *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1989, Corpus, vol. 21, article « [Problématique du] Sublime », p. 730, col. A. Voir aussi sa contribution et celle de Jean-François Lyotard, in coll., *Du Sublime*, Paris : Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1998.

⁶⁴² *L'Éthique de la Psychanalyse*, op. cit., p. 118-119. À côté du sens érotique de « Chose » dont s'amuse Lacan, l'usage du terme allemand indique clairement le passage par la lecture de Heidegger, en particulier de *Qu'est-ce qu'une chose ?* (trad. Jean Reboul et Jacques Taminiaux, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1971) et surtout de « La Chose » (in Martin Heidegger, *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1958, pp. 194-218).

⁶⁴³ *L'Éthique de la Psychanalyse*, op. cit., p. 150. À propos de l'amour courtois, Lacan déclare dans le même esprit : « C'est une organisation artificielle, artificieuse, du signifiant qui fixe à un moment les directions d'une certaine ascèse [...]. Ce qu'il s'agit de projeter comme tel, c'est une certaine transgression du désir. » *Ibid.*, p. 181-182.

Camille Dumoulié parle de ce point de vue d'un refoulement, ou détour pervers du désir, « chanceux ou heureux⁶⁴⁴ ».

Mais il importe aussi de comprendre un peu mieux les caractères de cette Chose dont parle Lacan — si nous le suivons bien, au nombre de deux : celui d'« unité voilée⁶⁴⁵ » ; et le fait que « [...] de sa nature, elle est, dans les retrouvailles de l'objet, représentée par autre chose⁶⁴⁶. » Ce serait même le propre de la littérature que d'avoir toujours l'air de traiter d'un sujet, de l'imiter ou le représenter, tout en dirigeant ailleurs son regard :

Bien sûr, les œuvres de l'art imitent les objets qu'elles représentent, mais leur fin n'est justement pas de les représenter. En donnant l'imitation de l'objet, elles font de cet objet autre chose. Aussi ne font-elles que feindre d'imiter. L'objet est instauré dans un rapport avec la Chose qui est fait à la fois pour cerner, pour présentifier, et pour absentifier⁶⁴⁷.

Autrement dit, le *refoulement*⁶⁴⁸ auquel procéderait la sublimation agirait au moins autant sur le signifiant qu'au niveau du créateur. Pour être plus clair encore, les « traductions sublimes » d'Ana Cristina Cesar nous intéresseraient moins dans leur dimension d'effets d'occultation à soi, que dans le sens de dissimulations aux autres, enfouissements qui pourront revêtir alors les formes du masque et du secret, inscrites dans la lettre même du texte. Ces efforts cryptographiques pourront s'étayer d'un travail de *déplacement*, à entendre comme transport, transfert, notions que nous avançons ici hâtivement et dont il

⁶⁴⁴ Camille Dumoulié, *Le Désir*, Paris : Armand Colin, 1999, p. 180. L'auteur renvoie également, dans cette page, aux réticences de Reich sur l'élitisme de cette sublimation culturelle, et à l'embarras des auteurs du *Vocabulaire de Psychanalyse*, Laplanche et Pontalis, qui « reconnaissent la difficulté de marquer la limite entre la sublimation et des processus proches comme la formation réactionnelle, l'inhibition sans but, l'idéalisation, le refoulement. »

⁶⁴⁵ *L'Éthique de la Psychanalyse*, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁴⁸ Détournement rhétorique à dessin : notre propos n'est pas la psychanalyse, mais de penser des processus littéraires, au besoin par le détour d'autres conceptualisations.

nous faudra encore préciser la nature, rhétorique ou autre. Déplacer du texte, ce peut être par exemple le citer, le traduire, le détourner...

Force du sublime

Refoulement, déplacement..., le sublime de ces « Pensées... » nous semble appeler encore un troisième terme pour boucler la boucle : le *dépassement*. Kant, nous l'avons vu, fait du sublime une manifestation « sans fin », à la fois illimitée et sans intérêt propre. Le sublime de la nature est même, selon lui, pour l'essentiel un jeu de forces :

La force est un pouvoir qui est supérieur à de grands obstacles. Cette force est dite puissance quand elle manifeste sa supériorité même vis-à-vis de la résistance émanant de ce qui possède soi-même une force. La nature, dans le jugement esthétique qui la considère comme une force ne possédant pas de puissance sur nous, est dynamiquement sublime⁶⁴⁹.

C'est en quoi il dépasse nos sens, et comporte quelque chose d'effrayant. Toutefois, dans le champ littéraire, et non plus naturel, cela induit que le sublime a quelque chose apophasique, parlant de ce qui n'est dans le pouvoir de personne de montrer vraiment. Le sublime, écrivait Jean-François Lyotard, est la « présentation (de ceci) qu'il y a de l'imprésentable⁶⁵⁰ », pointant là sans doute son premier signe de finitude, sa limite essentielle.

Or dans ce paradoxe tient aussi, nous semble-t-il, une dimension de la poétique d'Ana Cristina Cesar. S'ouvrant à l'*unheimliche*, à travers notamment ses hypotextes et traductions, ses textes transmettent finalement au public leur pouvoir d'étrangeté, exercent sur lui la *force* qu'il tire de ces décentrement. Le lecteur trouve à ce contact, lieu de chimie du verbe et de refonte de la parole

⁶⁴⁹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 242.

poétique par l'action de cette *force traduisante*, « à travers la résistance qu[e le poème] oppose à l'intérêt des sens⁶⁵¹ », le fond de sa jouissance.

Ajoutons qu'à partir d'une archéologie plus étymologique du terme, dans un usage plus circonstancié, localisé, anecdotique, ces « Pensées... » sont sublimes en ce qu'elles constituent comme le terrain d'essai de *Luvas de pelica*, gisant au pied de ce texte, sur son seuil, *sub liminem*.

La traduction américaine et l'identité

On ne saurait négliger, enfin, le fait qu'en guise d'agent réactif à ce « précipité » d'Ana Cristina Cesar, ait officié le texte qui donnera par ailleurs lieu à, sinon un livre, du moins un projet de livre (si l'on veut bien tenir compte des aléas du caractère posthume de l'édition) : celui qui, justement, se prononce « pour une critique des traductions ». Que « Going to bed » cristallise ainsi les réactions et inspire les esprits dit sans conteste sa puissance et ses exceptionnelles qualités. Qu'il féconde la réflexion des traducteurs tient sans doute aussi aux « circulations sémantiques » qui le sous-tendent, celles induites par les métaphores et celles propres à une conception baroque des correspondances.

Mais qu'il fasse réagir autant les Latino-américains, d'Octavio Paz dont Antoine Berman admire la traduction, à Ana Cristina Cesar, en passant par Augusto de Campos⁶⁵², n'est peut-être pas anodin. La métaphore américaine de

⁶⁵⁰ *Du sublime*, *op. cit.*, p.101.

⁶⁵¹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 250. Kant se réfère au sublime, que nous prenons la liberté d'élargir au poème.

⁶⁵² Si ses enjeux n'étaient pas quelque peu plus « provinciaux », nous pourrions ajouter la polémique suscitée au Brésil par la publication de l'anthologie de poèmes de John Donne : Paulo Vizioli, *O poeta do amor e da morte*, São Paulo : J. C. Ismael, 1985. Nelson Ascher, journaliste, traducteur et poète alors proche des concrétistes, avait opposé l'érudition

John Donne ouvre bien sûr un espace d'entendement, de communion mais aussi de projection qui explique à lui seul bien des choses. Sur ce plan, le découpage effectué par la chanson qu'interprète Caetano Veloso donne un relief particulier aux images qu'elle isole dans le poème de John Donne, justement propices aux identifications. Toute la première partie, où il n'est question que de lutte et de paix, d'images stellaires, d'une invitation au strip-tease de la femme visant au dépouillement des anges ou du ciel de Mahomet, a disparu. En revanche, non seulement le poème se concentre autour de la métaphore continentale, terre découverte et aussitôt colonisée, mais il fait aussi allusion au sol fécond de ses mines, aux empires qui s'y constituent, à la traite des esclaves qui se développe. Autant de références qui ont une forte et immédiate puissance évocative pour des oreilles brésiliennes.

Cette brèche supporte également une grande liberté de transposition : « Ma traduction, commente le poète mexicain, n'est pas littérale. C'est plutôt une adaptation à l'espagnol, et dans de nombreux cas je me suis éloigné de l'original⁶⁵³ ». Les licences que s'octroie le concrétiste brésilien ne sont pas moindres. L'écriture américaine est sans doute parfois moins soucieuse du

conservatrice de Paulo Vizioli au talent poétique et inventif d'Augusto de Campos (*in* : *Folha de S. Paulo* du 29 avril 1985). Le traducteur lui répondit la semaine suivante, dans le même quotidien en lui reprochant la partialité d'une critique de toute façon inféodée, et défendant ses choix par un plus grand respect du contexte élisabéthain qu'Augusto de Campos, ce qui lui valut le dimanche d'après une deuxième volée de griefs du même Nelson Ascher, selon la tradition bien établie par le « clan » réuni autour des frères Campos.

Spécialiste universitaire de la traduction, Rosemary Arrojo s'est emparée ultérieurement de l'affaire pour renvoyer les protagonistes dos à dos, au nom d'un relativisme très derridien : Rosemary Arrojo, « A que são fiéis tradutores e críticos de tradução ? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne » [À quoi sont fidèles les traducteurs et les critiques de traduction ? Paulo Vizioli et Nelson Ascher discutent John Donne], *in* : *Tradução, desconstrução e psicanálise*, Rio de Janeiro : Imago, 1993, pp. 15-26.

⁶⁵³ Octavio Paz, *Traducción : literatura y literalidad*, Barcelone : Tusques editores, 1971, p. 29. Cité et traduit par Antoine Berman, *Pour une critique des traductions...*, *op. cit.*, p. 175. Ana Cristina Cesar possédait ce recueil d'essais d'Octavio Paz, mais dans l'édition de 1981. Il est donc douteux qu'elle ait pu connaître ce commentaire en ce début de l'année 1980. D'autant que si cela avait été le cas, elle y aurait fait probablement allusion. D'ailleurs, il semble qu'une fois le livre acquis, elle n'en ait lu que le premier texte, éponyme, « Traducción : literatura y literalidad », seul à comporter des annotations de sa main.

respect muséal, patrimonial, de la lettre que les Européens. Elle est aussi plus affranchie des exégèses et peut donc se valoir d'un accès « direct » au texte, non pas nécessairement moins informé mais éventuellement moins débiteur des lectures critiques qui la précèdent. Il reste que les appréciations d'Ana Cristina Cesar, relatives à Augusto de Campos, et celles d'Antoine Berman, pour Octavio Paz, ne leur refusent pas une grande proximité avec l'esprit du poète métaphysique. Brisant le pacte de fidélité, notre Brésilienne avance, elle, vers des terres plus inconnues, plus incertaines, plus neuves.

Son essai se constitue déjà, avant le poème, d'un tissage complexe : trames et chaînes multiples, intervention littéraire, culturelle, politique, introspection sur ses propres limites, littérale mise en œuvre d'un rapport entre la vie et l'écriture dont l'une des interfaces, l'un des catalyseurs aussi, fut clairement désignée comme étant la « traduction ». Une traduction en suscite les réflexions ; « l'acte de traduire », le « travail de [...] traduire » en déploie les divers volets ; les expériences et les aspirations de la traductrice (et de l'étudiante en traduction) en fournissent le conflit dramatique.

Mais la traduction, éventuellement rebaptisée imitation, a soudain renversé le souci de vérité qui en principe l'anime — et dont Ana Cristina Cesar sait se montrer la servante quand il le faut — pour lui substituer une toute autre problématique : l'identité. Identité entendue comme ressemblance, comme rapport à un autre (rapport d'insubordination, sans dette ni promesse ni engagement), et aussi, plus encore, comme espace de construction et de définition d'un sujet.

III.

**Traduction
et réécriture**

A. De la traduction à la réécriture

Si sur cette voie de la pratique créatrice, la traduction a pris, chez Ana Cristina Cesar, figure d'étape : posture et moyen, c'est peut-être que cet intérêt pour les questions relatives à la traduction littéraire apparaît à un moment charnière de réorientation et de réélaboration de la réflexion critique à ce sujet, comme le montre Antoine Berman. Certes la Brésilienne se tient à l'écart des débats français qui ont agité les années 1960-1970, conséquence naturelle de ses références volontiers anglophiles et, plus encore, du choix d'une université britannique pour prolonger sa formation. Nous n'avons trouvé, dans ses notes ou ses écrits, aucune mention des discussions surgissant en France à partir de 1955, liées à l'arrivée de la linguistique⁶⁵⁴, à l'influence heideggérienne (à travers, notamment, le commentaire d'Hölderlin⁶⁵⁵), de la traduction du texte de Walter Benjamin circulant en français sous le titre « La tâche du traducteur⁶⁵⁶ », des découvertes de la voie russe⁶⁵⁷, ou des relectures de Stéphane Mallarmé et de Paul Valéry.

La bibliographie théorique à laquelle Ana Cristina Cesar a recours en la matière, en partie celle du cours qu'elle fréquente en Angleterre, inclut pour l'essentiel Ezra Pound, George Steiner et Octavio Paz, non les confrontations

⁶⁵⁴ Cf. par exemple Georges Mounin, *Les Belles infidèles*, Paris : Cahiers du Sud, 1955.

⁶⁵⁵ Cf., entre autres, *Approche de Hölderlin*, trad. Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2001 (1^{ère} éd. : 1962 ; 2^e éd. augmentée : 1973).

⁶⁵⁶ In : Walter Benjamin, *Mythe et Violence*, trad. Maurice de Gandillac, Paris : Denoël, 1971.

⁶⁵⁷ Cf. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions...*, *op. cit.*, p. 251.

parues dans la *Revue de Poésie*⁶⁵⁸ ou *Change*⁶⁵⁹. Mais le bouillonnement de ce côté-ci de la Manche ne manque pas d'avoir sa correspondance de ce côté-là, voire au-delà : « La croissance des études sur la traduction en tant que discipline indépendante, déclarent les responsables d'une collection sur la traduction pour l'éditeur anglo-étasunien Routledge, est l'histoire d'un succès remontant aux années 1980⁶⁶⁰. » Toujours autour de la traduction, cette même décennie voit fleurir, au Brésil, une discipline universitaire, des revues (*Tradterm*, *Cadernos de Tradução*, *Tradução & comunicação*⁶⁶¹), des congrès...

Or ce que notre poète a perçu mieux que les tenants d'un sociologisme littéraire marxisant (qui n'invalidaient d'ailleurs pas une approche sociologique de la littérature ou une contribution marxiste plus pertinente, débarrassée des discours préétablis), c'est que les territoires de la traduction étaient devenus décisifs pour le renouveau poétique. La traduction est par exemple considérée comme l'un des trois « axes de l'extrême contemporain » de la poésie par Robert Davreu, membre du comité de rédaction de la revue *Po&sie* :

[...] il ne s'agit pas de chercher ailleurs, en d'autres langues et d'autres temps, des modèles à copier, des normes à respecter, des règles à suivre, mais d'inventer l'autre et de s'inventer soi-même dans le double jeu de traduire, « hommage et profanation », selon le mot d'Octavio Paz. Traduire

⁶⁵⁸ Son animateur, Michel Deguy, prolongera dans *Po&sie* cette ouverture à la réflexion traductologique.

⁶⁵⁹ En particulier le n° 19 (« La traduction en jeu », Paris : Seghers-Laffont, 1974), dans le dossier duquel s'affrontent les positions de Michel Deguy et de Léon Robel. Cf. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions...*, *op. cit.*, p. 243.

⁶⁶⁰ « O crescimento dos estudos da tradução como disciplina independente é uma história de sucesso da década de 1980. », Susan Bassnett et André Lefevère, « General editor's preface », Londres et New York : Routledge. Cité par Rosemary Arrojo, « O tradutor "invisível" por ele mesmo : Paulo Henriques Britto entre a humildade e a onipotência », in : *Trabalhos em linguística aplicada*, n° 36, Campinas : Unicamp (Instituto de estudos da linguagem), juillet-décembre 2000, p. 159.

⁶⁶¹ Cf. Rosemary Arrojo, « O tradutor "invisível" por ele mesmo : Paulo Henriques Britto entre a humildade e a onipotência », *op. cit.*, p. 159 ; et José Paulo Paes, « A tradução literária no Brasil », *op. cit.*, p. 31. *Tradução & comunicação*, publication dirigée par Erwin Theodor et Julio

l'autre, se traduire devant l'autre, dans l'espace et dans le temps, c'est délivrer en sa langue des possibles insoupçonnés, non encore advenus⁶⁶².

Encore faut-il ne pas diluer dans une inclination générale le mouvement instauré par Ana Cristina Cesar. S'il s'agit de dire que l'écrivain se cherche, se trouve, se forme dans le traducteur, le propos reste somme toute assez banal. Même en écartant les âges où traduire s'inscrit dans le nécessaire respect de la tradition⁶⁶³, la liste est longue, en effet, des poètes ou des prosateurs, qui ont fait l'expérience de la traduction, de Chateaubriand mettant en prose le *Paradis perdu* de Milton, aux contemporains s'éprouvant dans l'exercice de version poétique : Yves Bonnefoy se frottant à William Shakespeare, William Butler Yeats et même John Donne, Philippe Jaccottet réinventant *l'Odyssée*, Jean Grosjean s'attelant aux tragiques grecs, à Heinrich von Kleist, mais aussi et surtout aux textes bibliques (la Genèse, les Prophètes, l'Évangile selon saint Jean...), dont Henri Meschonnic retient, lui, dans un retour au texte hébraïque, *Les Cinq Rouleaux, Jona et le signifiant errant, Gloires* (pour les Psaumes), *Au Commencement* (le « Bereshit » ouvrant la Genèse), *Les Noms* (pour l'Exode)⁶⁶⁴,

Garcia Morejón, a fait paraître neuf numéros de 1981 à 1986, comme le signale José Paulo Paes, qui indique également une liste de livres récents consacrés à la traduction.

⁶⁶² Robert Davreu, « L'espace poétique contemporain », in : *Encyclopedia Universalis*, Symposium, Les Enjeux, vol. 1, Paris, 1990, p. 430. Pour prolonger dans une actualité plus proche encore de nous ces considérations, on peut lire les remarques de Michel Deguy sur la traduction littéraire en période de « mondialisation » comme un autre type d'écho aux « pensées » d'Ana Cristina Cesar : « Il existe une insistance dans la littéralité, dans la littéralité des traductions mais, en même temps, un mouvement contraire ou parallèle, il y a tout ce qu'on peut appeler en général d'adaptation [...], peut-être est-ce l'adaptation qui va permettre de conserver, de remettre en jeu à chaque instant le patrimoine. » (« Há uma insistência na literalidade, na literalidade, na literalidade das traduções mas, ao mesmo tempo, movimento contrário ou então paralelo, há tudo o que se pode chamar em geral de adaptação [...], talvez seja a adaptação que vai permitir conservar, recolocar em jogo a cada instante o patrimônio. »). « Entretien : Michel Deguy » (entretien accordé par Michel Deguy à Marcos Siscar et Paula Glenadel, le 24 août 2000, à Paris, et traduit par Paula Glenadel), in : *Inimigo rumor*, n° 9, op. cit., pp. 33-34.

⁶⁶³ Cf. par exemple La Bruyère qui fait précéder ses *Caractères* de la traduction de ceux de Théophraste.

⁶⁶⁴ Respectivement Paris : Gallimard, 1970 ; Paris : Gallimard, 1981 ; Paris : Desclée de Brouwer, 2001 ; Paris : Desclée de Brouwer, 2002 ; Paris : Desclée de Brouwer 2003.

l'entreprise originale de Bayard d'une nouvelle version des écrits testamentaires confiés, section par section, à des binômes d'exégètes et d'écrivains...

On sait la dette réciproque qui lie Poe et Baudelaire : l'un traduit, commenté, introduit, l'autre nourri et conforté sur l'idée qu'il se fait de la place et de la fonction de l'écrivain moderne. Antoine Berman souligne l'importance de la traduction chez Mallarmé et Valéry, « tous deux traducteurs de poésie anglaise, mais bien différents, avec un rapport différent et à la langue, et à la poésie anglaise⁶⁶⁵ ». Marcel Proust a lui-même effectué un long détour par l'œuvre de John Ruskin entre les brouillons de *Jean Santeuil* et *La Recherche*. Non seulement en emboîtant ses pas sur les pavés vénitiens, en refaisant son parcours des cathédrales, mais en le traduisant⁶⁶⁶ :

Les personnes médiocres croient généralement que se laisser guider ainsi par les livres qu'on admire, enlève à notre faculté de juger une partie de son indépendance. « Que peut vous importer ce que sent Ruskin : sentez par vous-même ». Une telle opinion repose sur une erreur psychologique dont feront justice tous ceux qui, ayant accepté ainsi une discipline spirituelle, sentent que leur puissance de comprendre et de sentir en est infiniment accrue, et leur sens critique jamais paralysé. Nous sommes simplement alors dans un état de grâce où toutes nos facultés, notre sens critique aussi bien que les autres, sont accrues. Aussi cette servitude volontaire est-elle le commencement de la liberté. Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître. Dans cet effort profond, c'est notre pensée elle-même que nous mettons, avec la sienne, au jour⁶⁶⁷.

⁶⁶⁵ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions...*, op. cit., p. 137.

⁶⁶⁶ Il commence la traduction de *La Bible d'Amiens* en 1899. Le livre paraît en 1904, avec préface et notes de Marcel Proust, qui publie deux ans plus tard, dans les mêmes conditions et toujours au *Mercure de France*, sa version de *Sésame et les lys*. Or chacune des deux préfaces, respectivement « En mémoire des Églises assassinées » et « Sur la lecture » (reprises dans *Pastiches et Mélanges* en 1919), précisent déjà, dans les marges de John Ruskin, la poétique proustienne.

⁶⁶⁷ Marcel Proust, « En mémoire des Églises assassinées », in : *Pastiches et Mélanges*, Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire, 1992, p. 205.

Tel est bien, pour une part, le mouvement également amorcé par Ana Cristina Cesar, pour qui la traduction est à la fois sujétion et émergence d'un sujet. La traduction est alors un moyen, une voie d'accès, tournée autant vers soi que vers l'autre. Le narrateur de *La Recherche* va plus loin encore, en creusant dans l'opération de traduire un sens définitivement intérieur qui la transforme en exigence et en mission : « Je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur⁶⁶⁸. » C'est dire, en d'autres termes, que ce qui s'écrit ne fait jamais que se réécrire, que tout texte est déjà inscrit ailleurs, dans les livres, les œuvres d'art, voire les organismes vivants.

Ce parallèle proustien, pour limité qu'il soit, mérite d'être encore brièvement prolongé, car si le fervent admirateur de Ruskin ne s'est pas livré à un travail d'« imitation » de l'esthéticien, il a, dans ces mêmes années d'un siècle débutant et d'une œuvre balbutiante, rédigé quelques pastiches qu'il regardait comme un « exercice ridicule », produit de la « paresse de faire de la critique littéraire, amusement de faire de la critique littéraire en action⁶⁶⁹ », mais auxquels il reconnaissait une fonction décisive : « [...] je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante du pastiche [...]. Il faut [...] faire un pastiche volontaire pour pouvoir après cela redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire⁶⁷⁰. » Sortes de Virgile guidant les nouveaux Dante de l'enfer au paradis, traduction, commentaire et pastiche tiennent pareillement la main d'un auteur influençable, hésitant ou immature

⁶⁶⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. IV (*Le Temps retrouvé*), Jean-Yves Tadié (dir.), Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 469.

⁶⁶⁹ Marcel Proust, lettre à Fernand Gregh de 1909, citée dans la présentation de *Pastiches et Mélanges*, *op. cit.*, p. 8.

pour l'aider à trouver sa voix. L'imitation prônée par Ana Cristina Cesar semble se tenir d'une certaine manière à mi-chemin de ces trois pratiques, ou plutôt à leur intersection, écrit adossé à un autre, inspiré et précipité par lui, en partie fidèle et en partie autonome.

C'est cette articulation d'un sujet à son autre, passant par un rapport d'intertextualité, sur le terrain de la création poétique, que nous devons désormais préciser et penser dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar. Mais si cette articulation ne lui est pas exclusive, si l'échange entre textes n'est pas chose neuve — la nouveauté en la matière, consistant plutôt en ce que, malgré l'affirmation romantique de l'individualité et du génie singulier, ces pratiques intertextuelles sont volontiers plus répandues encore qu'avant et, surtout, de façon assumée et revendiquée —, chez notre auteur, nous semble-t-il, le rapport aux autres écrits se pose en termes particuliers que seul un examen minutieux des poèmes et de ce que nous pouvons supposer de leur processus d'écriture, une série d'« études de cas » en quelque sorte, permettra maintenant de cerner.

Nous avons choisi, pour introduire à cette perspective, principalement deux ensembles poétiques, très différents par leur nature, leur statut, leur histoire : l'étude d'une série de poèmes remontant aux années de formation, celle de 1972 précisément, et, pour commencer, un texte au destin étrange paru dans *Inéditos e dispersos* sous le titre « Carta de Paris » [Lettre de Paris].

⁶⁷⁰ Marcel Proust, cité par Michel Schneider, *Voleurs de mots...*, *op. cit.*, p. 68.

1. Une lettre ? de Paris ?

a. La matrice baudelairienne

Version, versions

Se présentant dans le recueil posthume paru en 1985 comme un poème inédit, ce texte y fut rangé dans la production de la période 1975-1979 par l'organisateur du volume Armando Freitas Filho⁶⁷¹ :

Carta de Paris⁶⁷²

I

Eu penso em você, minha filha. Aqui lágrimas fracas, dores mínimas, chuvas outonais apenas esboçando a majestade de um choro de viúva, águas mentirosas fecundando campos de melancolia,

tudo isso de repente iluminou minha memória quando cruzei a ponte sobre o Sena. A velha Paris já terminou. As cidades mudam mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que vejo

campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas ; apenas em delírio vejo

Anaís de capa negra bebendo com Henry no café, Jean à la garçonnette cruzando com Jean Paul nos Elysées, Gene dançando à meia-luz com Leslie fazendo de francesa, e Charles que flana e desespera e volta para casa com frio da manhã e pensa na Força de trabalho que desperta,

⁶⁷¹ Lorsque nous l'avons contacté pour préciser l'origine de cette datation et du titre, Armando Freitas Filho a bien volontiers reconnu que, dans la hâte de l'édition, l'une fut évaluée intuitivement et l'autre ajouté au texte original.

na fuga da gaiola, na sede no deserto, na dor que toma conta, lama dura,
pó, poeira, calor inesperado na cidade, garganta ressecada,

talvez bichos que falam, ou exilados com sede que num instante esquecem
que esqueceram e escapam do mito estranho e fatal da terra amada, onde
há tempestades, e olham de viés

o céu gelado, e passam sem reproches, ainda sem poderem dizer que voltar
é impreciso, desejo inacabado, ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio.

II

Paris muda ! mas minha melancolia não se move. Beaubourg, Forum des
Halles, metrô profundo, ponte impossível sobre o rio, tudo vira alegoria :
minha paixão pesa como pedra.

Diante da catedral vazia a dor de sempre me alimenta. Penso no meu
Charles, com seus gestos loucos e nos profissionais do não retorno, que
desejam Paris sublime para sempre, sem trégua, e penso em você,

minha filha viúva para sempre, prostituta, travesti, bagagem do disk jockey
que te lembra no meio da manhã, e não paga adiantado, e desperta teus
sonhos de noiva protegida, e penso em você,

amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris, atravessando
pontes, espalhando o medo de voltar para as luzes trêmulas dos trópicos, o
fim dos sonhos deste exílio, as aves que aqui gorjeiam, e penso enfim, do
nevoeiro,

em alguém que perdeu o jogo para sempre, e para sempre procura as tetas
da Dor que amamenta a nossa fome e embala a orfandade esquecida nesta
ilha, neste parque

onde me perco e me exilo na memória ; e penso em Paris que enfim me
rende, na bandeira branca desfraldada, navegantes esquecidos numa balsa,

⁶⁷² Voir aussi la version annotée, avec indications de variantes, dans nos annexes.

cativos, vencidos, afogados... e em outros mais ainda⁶⁷³ !

Lettre de Paris

I

Je pense à toi, ma fille. Faibles larmes ici, douleurs minimales, pluies automnales ne faisant qu'ébaucher la majesté des pleurs de veuve, eaux mensongères fécondant des champs de mélancolie,

tout cela a soudain illuminé ma mémoire quand je passais le pont sur la Seine. C'en est fini du vieux Paris. Les villes changent mais mon cœur est perdu, et ce n'est qu'en délire que je vois

les champs de bataille, les musées abandonnés, les barricades, l'avenue remplie de drapeaux, les murs prenant la parole, les mots d'ordre déroutés ; je ne vois qu'en délire

Anais en cape noire prenant un verre au café avec Henry, Jean à la garçonne croisant Jean-Paul sur les Champs, Gene dansant dans la pénombre avec Leslie jouant les Françaises, et Charles qui flâne et désespère et rentre chez lui dans le matin froid et pense à la Force de travail qui s'éveille,

à l'échappée de la cage, à la soif dans le désert, à la douleur qui prend le dessus, boue dure, poudre, poussière, chaleur inattendue sur la ville, gorge desséchée,

voire des bêtes qui parlent, ou des exilés assoiffés qui d'un coup oublient qu'ils ont oublié et échappent au mythe étrange et fatal de la terre bien

673

aimée, où soufflent des tempêtes, et lorgnent

le ciel glacé, et passent sans reproche, sans pouvoir dire encore que le retour est imprécis, désir inachevé, rester, quitter, passer le pont sur le fleuve.

II

Paris change ! mais ma mélancolie ne bouge pas. Beaubourg, Forum des Halles, métro profond, pont impossible sur le fleuve, tout devient allégorie : ma passion pèse comme pierre.

Devant la cathédrale vide la douleur de toujours m'alimente. Je pense à mon Charles, avec ses gestes fous et aux professionnels du non retour, qui désirent Paris sublime à jamais, sans trêve, et je pense à toi,

ma fille veuve à jamais, prostituée, travesti, bagages du disk jockey qui te réveille en pleine matinée, et ne paie pas d'avance, et ranime tes rêves de fiancée protégée, et je pense à toi,

amante séductrice, mère de nous tous perdus dans Paris, passant les ponts, semant la peur de retrouver les lumières tremblantes des tropiques, la fin des rêves de cet exil, les oiseaux qui chez nous gazouillent, et je pense enfin, du brouillard,

à quelqu'un qui a perdu à jamais la partie, et cherche à jamais les mamelles de la Douleur qui allaite notre faim et berce notre état orphelin oublié dans cette île, dans ce parc

où je me perds et m'exile dans la mémoire ; et je pense à Paris qui enfin me défait, au drapeau blanc déployé, navigateurs oubliés sur un radeau, captifs, vaincus, noyés... à d'autres plus encore !

Dix ans plus tard, Caio Fernando Abreu révélait dans *l'Estado de S. Paulo* du 25 juillet 1995 qu'Ana Cristina Cesar lui avait adressé ce texte sous le titre « O Cisne » [Le Cygne], accompagné d'un billet daté du 24 janvier 1982 : « [...] j'envoie une traduction libre en prose que j'ai faite du Cygne de Baudelaire quand j'étais à Londres. N'oublie pas qu'en avril nous commémorerons les 161 ans de sa naissance ! [...] P.-S. La traduction est inédite et est dédiée à mon Professeur avec qui j'ai fait le M.A. de Traduction Littéraire, dans l'Essex. / Vois si tu la veux⁶⁷⁴. » Le professeur anglais n'est autre qu'Arthur Terry, le directeur de son Master of Arts. L'information repousse donc en 1979-1980 la composition de ce qui est entre temps devenu une « traduction libre⁶⁷⁵ ».

Mais la lecture des lettres d'Ana Cristina Cesar, contenues dans *Correspondência incompleta* et parues en septembre 1999, apprend qu'une version légèrement différente, sans titre, avait initialement été adressée à Ana Candida Perez vers la fin du mois de janvier 1980, à moins que ce ne soit au début du mois suivant, en tout cas juste après qu'elle l'eut écrit, avec ce commentaire :

J'ai fait une version libre que je joins à cette lettre pour que tu me donnes ton avis, que tu y retouches et l'améliores. Je ne te dis pas quel est l'original pour l'instant — mais si tu l'as lu récemment, tu le reconnaîtras tout de suite. Tu peux retoucher, il y a des passages que vraiment je n'aime pas.

⁶⁷⁴ « [...] mando uma tradução livre em prosa que fiz do Cisne de Baudelaire quando estava em Londres. Não se esqueça de que em abril comemoramos 161 anos do nascimento dele ! [...] P.-S. A tradução é inédita e está dedicada ao meu Professor com quem fiz o M.A. de Tradução Literária em Essex. / Vê se você quer. », in : *Estado de S. Paulo*, « Caderno Cultura », São Paulo, 29 juillet 1995, p. Q1.

⁶⁷⁵ Les plus avertis des lecteurs de l'œuvre d'Ana Cristina Cesar, qui n'auraient pas eu la culture baudelairienne nécessaire pour en identifier la source, auraient toutefois pu s'appuyer sur deux travaux rendus publics avant 1995. Dans sa thèse de doctorat soutenue en 1990, Maria Lúcia de Barros Camargo avait déjà démasqué l'original baudelairien. L'analyse qu'elle y développe à ce propos (*Atrás dos olhos pardos, uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, op. cit., pp. 148-170), pleine de fortes intuitions, est néanmoins amplement handicapée par les informations erronées fournies par l'édition d'*Inéditos e dispersos* (titre, datation de la rédaction du texte). Regina Helena Souza da Cunha Lima répertoriait également la source baudelairienne, parmi d'autres, dans son livre : *O Desejo na Poesia da Ana Cristina Cesar : 1952-1983 : Escritura de T(e)s*, São Paulo : Annablume, 1993.

suivi, après le texte de la « version libre », de cette invitation :

Voilà ma version. Certaines libertés. Je te propose un jeu, tu fais un *copydesk* sans scrupule avant d'aller à l'original. Tu peux retoucher — je n'ai aucun amour spécial pour le texte, qui m'a plu comme exercice de style, implacable seulement dans le rythme que le poème m'a suggéré et qui ne m'a plus quitté. À toi de jouer⁶⁷⁶.

Les destinataires de ce « Cisne », dans l'état actuel des connaissances au nombre de trois du vivant d'Ana Cristina Cesar, et les commentaires qu'elle leur adresse, dessinent déjà en pointillés le statut du texte aux yeux de son auteur. Pour Ana Candida Perez, l'amie de longue date, ancienne collègue rencontrée en 1973 sur les bancs de la P.U.C. de Rio de Janeiro, quand elles suivaient le cours de Milton José Pinto sur le théâtre de Nelson Rodrigues, celle qui comme elle avait été promue « monitrice⁶⁷⁷ » (monitora) en 1974, Ana Cristina Cesar parle d'exercice de style, ludique et formateur. Mais elle tient suffisamment à ce jeu, d'ailleurs fruit déclaré d'un certain envoûtement, pour souhaiter raviver l'époque révolue de leur collaboration autour de la traduction des poèmes de Sylvia Plath, tout au long de l'année 1976, période d'intenses échanges verbaux et épistolaires où elles confrontèrent sélection de textes, interprétations et solutions.

Le fait qu'elle ait dédié et probablement offert sa « traduction libre » à son directeur de recherche anglais semble confirmer un attachement plus

⁶⁷⁶ « Fiz uma versão livre que incluo para você palpar, mexer e melhorar. Não digo qual é o original por enquanto — mas se você tiver lido recentemente reconhece logo. Pode mexer, tem partes que decididamente não gosto. », puis : « Taí minha versão. Certas liberdades. Te proponho um jogo, você faz um *copydesk* sem escrúpulos antes de ir ao original. Pode mexer — não tenho nenhum amor especial pelo texto, que curti como exercício de estilo, implacável apenas no ritmo que o poema me sugeriu e que não me largou mais. Manda ver. », in : *Correspondência incompleta, op. cit.*, respectivement p. 268 et pp. 271-272. La lettre n'est pas datée, mais plusieurs éléments permettent de la situer chronologiquement au moment ci-dessus précisé.

⁶⁷⁷ Cette fonction distinguait des étudiants particulièrement méritants, en leur confiant la tâche modestement rémunérée d'assister un professeur dans ses travaux pendant un an.

sérieux, corroboré davantage encore par les remarques destinées à Caio Fernando Abreu⁶⁷⁸. Celui-ci lui avait ouvert les pages du mensuel *Leia Livros* en lui confiant quelques comptes rendus d'ouvrages récemment parus au Brésil. En ce début d'année 1982, quand paraît commencer leur correspondance, il suivait également pour l'importante maison qu'était en ces temps-là Brasiliense la préparation de l'édition de *A teus pés*, dont il rédigea la notice de la quatrième de couverture. Interlocuteur « professionnel », lui-même écrivain, il devint par la suite un des proches. Mais à cette date, c'est probablement dans une perspective plutôt littéraire qu'amicale qu'elle lui envoie ce texte, avec sans doute l'espoir de recevoir en retour un verdict, voire la proposition de le publier quelque part, ce que suggère le rappel d'une circonstance commémorative toute relative.

Traduction, trahison ?

Ces trois adresses font converger ce texte vers un exemple d'« imitation » telle que la définit « Pensamentos sublimes... », mais aussi vers un état d'une autre nature, déjà de l'ordre du geste créatif, poétique, et que seule une confrontation minutieuse avec le modèle baudelairien pourra aider à préciser. Certes l'original, « Le Cygne », poème LXXXIX des *Fleurs du Mal*, quatrième

⁶⁷⁸ Caio Fernando Abreu (1948-1996) n'est pas un inconnu du public français, puisque plusieurs textes en prose ont déjà été traduits : *Os dragões não conhecem o paraíso*, São Paulo : Companhia das Letras, 1988 (*Les dragons ne connaissent pas le paradis*, trad. Claire Cayron et Alain Kéruszoré, Bruxelles : Complexe, 1991) ; *Onde andará Dulce Veiga ? Um romance B.*, São Paulo : Companhia das Letras, 1990 (*Qu'est devenue Dulce Veiga ?*, trad. Claire Cayron, Paris : Autrement, 1994). *Morangos mofados* [Fraises moisis], le recueil de nouvelles qui lui a valu un premier grand succès dès sa sortie en 1982 (São Paulo : Brasiliense) et depuis maintes fois réédité, est en partie disponible en français dans l'anthologie *L'Autre Voix* (trad. Claire Cayron et Alain Kéruszoré, Bruxelles : Complexe, 1994). Grâce à une bourse-résidence, il avait séjourné à Saint-Nazaire quelques semaines, ce qui a donné lieu à l'édition bilingue d'une nouvelle, suivie d'un entretien avec l'auteur : *Bien loin de Marienbad*, trad. Claire Cayron, Saint-Nazaire : Meet-Arcane 17, 1994. Plus récemment, Claire Cayron a aussi traduit des chroniques dont certaines mentionnent Ana Cristina Cesar, *Pequenas epifanias* Porto Alegre : Editora Sulina (*Petites*

texte de la section des « Tableaux parisiens » introduite dans l'édition de 1861, est clairement identifiable, affleurant souvent tel quel dans la version brésilienne. Mais la question est d'évaluer, à travers la mesure des écarts introduits dans le passage de l'un à l'autre, si s'est produite une réforme ou une révolution, si nous sommes devant un toilettage, une simple actualisation ou si la quantité, et surtout la qualité des changements subis bouleversent vraiment le texte d'origine au point de donner lieu à un autre poème, autant qu'on franchit une frontière du patois ou du dialecte à une nouvelle langue. Notre réponse ne mérite à ce stade l'entretien d'aucun mystère : « O cisne » rompt avec « Le cygne », et c'est là sa fidélité ; car après avoir formulé le dénouement, il reste encore à accomplir l'essentiel : les moyens d'y parvenir, son étayage.

La dette d'Ana Cristina Cesar est grande envers Charles Baudelaire, c'est indéniable. La Brésilienne ne cherche nullement à la cacher et désigne au contraire sa principale nature : le rythme. Voilà ce qui, selon elle, l'a séduite et l'obsède, en quoi il faut voir une preuve de finesse de lecture et de maîtrise de l'écriture poétique. Le poème de Baudelaire, dont le propos ne cesse d'aller et venir entre la fluidité et la discontinuité, d'une part les changements d'une ville, de l'autre les permanences du cœur, d'une part l'éphémère transit de la pierre bâtisseuse, de l'autre la lourdeur immobile du roc des souvenirs, d'une part l'écoulement des fleuves du temps, de l'autre la fixité d'un être pourtant mortel, ce poème illustration de la rencontre entre l'instantanéité de la vie quotidienne et l'éternité de la beauté immuable repose formellement sur le tressage des alexandrins en rimes croisées — qui, au contraire de l'agencement embrassé, ne signale pas de clôture de la strophe sur elle-même —, la cadence des énumérations, la scansion des anaphores, la dissolution des charnières dans les

enjambements, la progression vers le crescendo final, effets néanmoins suspendus par le découpage en deux parties, la pause et la dissymétrie qu'elles introduisent à travers l'inégale répartition des strophes, sept puis six. Or cette structure a été parfaitement respectée et restituée, dans toute son efficacité, par la « traductrice », avec même un « diabolique talent et une extraordinaire sensibilité⁶⁷⁹ » pour reprendre les termes du poète, critique et traducteur des *Fleurs du Mal* Ivan Junqueira.

Traduction, tradition ?

Ana Cristina Cesar n'aurait-elle finalement fait que transposer, moderniser un poème du XIX^e siècle, suivant en cela un procédé fort répandu dans son pays, dès l'époque coloniale ? Dans sa brève histoire de « La traduction littéraire au Brésil », José Paulo Paes rappelle quelques exemples plus ou moins célèbres, plus ou moins fameux, depuis les adaptations de Francisco de Quevedo ou de Luis de Góngora par le poète Gregório de Matos⁶⁸⁰, jusqu'à la réécriture du *Cantique des Cantiques* par le naturaliste José Bonifácio⁶⁸¹ (1763-1838) ou encore la « simplification » de la geste de Luís de Camões, *Os*

1962 à 1995), Paris : José Corti, 2002).

⁶⁷⁹ « [...] diabólico talento e extraordinária sensibilidade », Ivan Junqueira, « Ana Cristina César : a vocação do abismo » [Ana Cristina Cesar : la vocation de l'abîme], in : *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2/Outras Palavras, São Paulo, 3 janvier 1984. Ivan Junqueira (1934-), que nous avons déjà rencontré comme traducteur de T. S. Eliot, est aussi l'auteur d'une version brésilienne des *Fleurs du Mal* (*As flores do mal*, Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985, 5^e ed.), de traductions de Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar, Marcel Proust... Poète héritier de la génération de 1945, dans son classicisme, sa gravité, le choix du vers rimé et ses références poétiques, il ne peut être soupçonné de complaisances à l'égard des poètes « marginaux ». Il a cependant toujours réservé à l'œuvre d'Ana Cristina Cesar un sort très particulier et favorable qui atteste qu'elle transcende les clivages habituels.

⁶⁸⁰ José Paulo Paes, *Tradução, a ponte necessária*, op. cit., p. 12.

⁶⁸¹ *Idem*, p. 14. Cette réécriture, incluse dans le volume *Poesias avulsas*, fut publiée sous le pseudonyme d'Américo Elísio, à Bordeaux où l'auteur était exilé, en 1825. Ce José Bonifácio, qu'il ne faut pas confondre avec son fils (1827-1886), orateur brillant et engagé en faveur de l'abolition de l'esclavage, a été par ses séjours européens aux origines (encore peu inspirées en l'occurrence) du romantisme brésilien.

Lusíadas, par le baron de Paranapiacaba⁶⁸². Le XIX^e siècle fut fertile en imitations de ce genre, vues d'un plus ou moins bon œil par la critique. Si la paraphrase avouée de Victor Hugo par le grand poète abolitionniste Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871), dans « Palavras de um conservador a propósito de um perturbador » [Paroles d'un conservateur à propos d'un perturbateur], est parfois saluée comme l'un de ses discours les plus réussis⁶⁸³, il n'en va pas de même de sept poèmes de Salomé Quiroga signalés comme plagiat par Sílvio Romero, qui dénonçait par exemple sévèrement la proximité du poème « Jataí » et de « La coccinelle », des *Contemplations*⁶⁸⁴. Le même critique manifeste toutefois plus d'indulgence à l'égard de la « traduction » d'*Éloa* d'Alfred de Vigny par Gentil Homem de Almeida Braga (1835-1876), loué pour avoir su conserver à peu près « l'émotion du poème étranger⁶⁸⁵ ».

Cette tradition brésilienne est profondément réactivée et rénovée par le modernisme. Oswald de Andrade va « anthropophagiquement » régurgiter les récits de voyage étrangers, véritables gardiens de l'histoire du Brésil ainsi confisquée par les exotes, en poèmes-minute, poèmes-blague d'une charge corrosive soudain fort concentrée. Manuel Bandeira, moins agressif à l'encontre de ce passé ou de ses prédécesseurs, est l'auteur de nombreuses adaptations en tous genres, de la précoce « paraphrase » de « Je vous envoie un bouquet... », poème que Ronsard avait retranché des *Amours* de Marie dans l'édition de

⁶⁸² *Ibid.*, p. 18.

⁶⁸³ C'est le cas de Wilson Martins, qui n'hésite à affirmer que « le meilleur poème proprement politique de Castro Alves est... une traduction de Victor Hugo » (« O melhor poema propriamente político de Castro Alves é... uma tradução de Victor Hugo »), in : Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, vol. III, São Paulo : Cultrix, 1977, p. 327. Le poème brésilien se trouve dans Castro Alves, *Obra completa*, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1997, pp. 509-511. La source hugolienne, « Paroles d'un conservateur à propos d'un perturbateur », appartient aux *Châtiments* (Paris : GF Flammarion, 1998, p. 315).

⁶⁸⁴ José Paulo paes, *Tradução, a ponte necessária*, op. cit., p. 17.

⁶⁸⁵ Sílvio Romero, *História da literatura brasileira*, tome 4, Rio de Janeiro : José Olympio, 1943, pp. 56-57.

1578⁶⁸⁶, au « Sonnet plagié d'Augusto Frederico Schmidt⁶⁸⁷ », qui apparaît dans le recueil réuni pour son cinquantième anniversaire. Bandeira signe aussi plusieurs poèmes tirés de textes en prose lus dans les livres ou les journaux⁶⁸⁸.

Se mêlent ou alternent dans ces exercices une volonté de rendre hommage, une admiration qui aspire à incorporer les valeurs du modèle, mais aussi l'intention ironique et ludique, le souci farcesque de désacraliser la littérature, de l'imprégner de trivialité, de banalité, conformément à l'esprit de la Semaine de 1922. Plus modernistes encore dans l'esprit sont les « traductions en moderne » (« traduções para o moderno ») que Manuel Bandeira fit paraître en 1925, dans la rubrique « Mês modernista » [Mois moderniste] du journal carioca *A Noite* [Le Soir]. Il y présenta, par exemple, une transposition d'un poème d'Antônio de Castro Alves, « O "Adeus" de Teresa⁶⁸⁹ » [L'adieu de Teresa], simplifié brutalement en « Teresa » — la suite ne reculant pas devant une grossière familiarité — et accompagné d'un commentaire précisant que la traduction était « si éloignée de l'original qu'elle paraîtrait création à des esprits moins avisés⁶⁹⁰ » que les lecteurs du quotidien. En fait l'intention était

⁶⁸⁶ « Paráfrase de Ronsard » apparaît dans le premier recueil poétique de Manuel Bandeira, *A Cinza das horas*, publié en 1917. In : Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1996, p. 137.

⁶⁸⁷ « Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt » fait partie de *Lira dos cinquent'anos*. In : Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa, op. cit.*, p. 259.

⁶⁸⁸ Citons par exemple « Poema tirado de uma notícia de jornal » (*Libertinagem*, 1930, *idem*, p. 214), « Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt » (*Lira dos cinquent'anos, ibid.*, p. 247), « O homem e a morte », dont son auteur indique qu'il l'a extrait de *Um retrato da morte* de Fidelino de Figueiredo (*Belo belo*, 1948, *ibid.*, p. 276), ou encore « Uma face na escuridão », inspiré d'une page de Dinah Silveira de Queiroz (*Opus 10*, 1952, *ibid.*, p. 300).

⁶⁸⁹ Antônio de Castro Alves, *Obra completa, op. cit.*, p. 107.

⁶⁹⁰ « Num comentário de *humour* mais sofisticado, dava o meu poema "Teresa" como tradução "tão afastada do original que a espíritos menos avisados pareceria criação". » In : Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa, op. cit.*, p. 78. Le poème figure dans une version française au dossier « Lettres brésiliennes » du n° 573 de la *Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, avril 2005, pp. 95-96.

Le poème romantique et son adaptation n'avaient pu échapper à Ana Cristina Cesar. Nous le prouvons en particulier les annotations qui entourent une note (partiellement soulignée et signalée par un trait en marge), dans son exemplaire des lettres de Mário de Andrade à Carlos Drummond de Andrade : *A lição do amigo* [La leçon de l'ami], Rio de Janeiro : José Olympio,

doublement iconoclaste : dans le jeu parodique visant la piété affectée, romantique et grandiloquente de l'original, et dans le malicieux pastiche des manies irrévérentes du style contemporain, non moins frappé de clichés et de conventions faciles⁶⁹¹.

Réinventer l'imitation

À la lumière de cette histoire littéraire, une lecture hâtive pourrait donc naturellement être tentée d'inscrire purement et simplement l'imitation du « Cygne » par Ana Cristina Cesar dans la lignée de ces exemples. Nous avons nous-même souligné comment certaines inscriptions portées dans les livres qu'elle a lus révèlent son vif intérêt pour de tels exercices de composition. Pourtant, compte tenu de l'original choisi et compte tenu du résultat obtenu, compte tenu aussi de la constance du procédé chez elle, cette assimilation aux pratiques antérieures serait en fait largement insuffisante. Le passage de l'alexandrin à la prose, par exemple, prend dans le texte qui nous occupe une toute autre signification lorsqu'on sait que Baudelaire, ici point de départ, a lui-

1982. Éclairant un propos de Mário de Andrade contemporain de cette facétie de Manuel Bandeira, aux pages 65-66, cette note 4 cite *in extenso* le poème moderniste, ainsi que le commentaire de son auteur. Cette lecture, Ana Cristina Cesar a dû la faire vers la fin de l'année 1976, puisque c'est à cette période qu'elle parle, dans une lettre [sans date, mais que le contexte aide à situer chronologiquement] à Maria Cecilia Fonseca, de ces « merveilleuses lettres » à Drummond (« leste as maravilhosas cartas dele [Mário de Andrade] ao Drummond ? », *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 184).

De la même façon, elle avait pris quelques repères, en page de garde du recueil d'essais de Mário de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira* [Aspects de la littérature brésilienne ; São Paulo : Livraria Martins, ss date ; le livre, qui appartenait à l'origine à sa mère, a été très annoté de la main d'Ana Cristina Cesar], dont un renvoi à la page 118, précédé de l'information suivante : « X X Poema tirado de uma notícia de jornal » (« X X Poème tiré d'une nouvelle de journal »).

⁶⁹¹ Cf. la relecture que propose Bandeira lui-même de ces « traduções para o moderno » (dont aussi la transcription d'un sonnet de Bocage), en 1954, dans *Itinerário de Pasárgada* : « Je n'ai pas pris très au sérieux le "Mois moderniste" : ce que j'ai fait, c'est me divertir tout en gagnant cinquante mil-réis par semaine [...] je pointais surtout malicieusement certains travers expressifs, certains dispositions typographiques qui étaient déjà devenus clichés modernistes. » (« Não levei muito a sério o "Mês Modernista" : o que fiz foi me divertir ganhando cinquenta mil-réis por semana [...] eu estava mas era assinalando maliciosamente

même réécrit en prose certains de ses vers⁶⁹². La transformation est donc autant actualisation que poursuite du projet poétique du modèle.

Nous ne pouvons pas davantage nous contenter de lire le texte brésilien comme une sorte de prolongement du jeu intertextuel, déjà fort riche au moment de l'écriture baudelairienne. En 1859, Baudelaire « pense à » Virgile — plutôt qu'à Racine —, qui a lui-même pu emprunter à Euripide son évocation du tragique destin d'Andromaque, au moment où elle reçoit la visite d'Énée, au chant III de l'épopée latine⁶⁹³. Ana Cristina Cesar ne ferait-elle qu'empiler une version de plus aux précédentes, dans un équivalent de ce qu'est, pour l'enchaînement des commentaires, l'entreglose infinie dont se plaint Montaigne⁶⁹⁴, ou qu'envisagent plus positivement Maurice Blanchot⁶⁹⁵ et celui qui les cite tous deux, Antoine Compagnon⁶⁹⁶ ? Considérer sous cet angle, et seulement sous cet angle (malgré sa pertinence), le recyclage d'un poème en un autre, comme une opération perpétuelle en fin de compte inhérente à la littérature, faite imperturbablement de jeux d'entrelacements sans fin, nous empêcherait d'analyser plus en profondeur les changements intervenus.

certas maneiras de dizer, certas disposições tipográficas que já se tinham tornado clichês modernistas. »). In : Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa*, op. cit., pp. 77-78.

⁶⁹² Cf. par exemple les diverses versions de « L'invitation au voyage », dans *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*. Claude Pichois signale néanmoins l'exception de « Un hémisphère dans une chevelure », dont « La chevelure » (*Les Fleurs du Mal*, XXIII) semble être au contraire l'avatar versifié (cf. sa « Notice » pour *Le Spleen de Paris*, in : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1975, p. 1301).

⁶⁹³ Cf. Virgile, *L'Énéide*, trad. Maurice Rat, Paris : Garnier-Flammarion, 1965, pp. 79-81.

⁶⁹⁴ « nous ne faisons que nous entregloser. », Montaigne, *Essais*, livre III, chapitre 13, Paris : Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 1992, p. 1069.

⁶⁹⁵ « Nous avons lu un livre, nous le commentons. En le commentant, nous nous apercevons que ce livre n'est lui-même qu'un commentaire, la mise en livre d'autres livres auxquels il renvoie. Notre commentaire, nous l'écrivons, nous l'élevons au rang d'ouvrage. Devenu chose publiée et chose publique, à son tour il attirera un commentaire qui, à son tour... », in : Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969, p. 569.

⁶⁹⁶ Cf. Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou La Travail de la Citation*, Paris : éd. du Seuil, 1979, respectivement p. 235 (pour la citation de Montaigne) et p. 155 (pour la citation de Maurice Blanchot). Mais lui-même prolonge leurs pensées, quand il déclare par exemple : « Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. », *idem*, p. 34.

b. Les retournements brésiliens

Dépaysements

Faut-il dès lors les chercher du côté de la disparition d'Andromaque, au profit d'une apostrophe maternelle plus affectueuse, plus ordinaire, mais aussi plus énigmatique ? Ou de la transposition historique des réaménagements haussmanniens du quartier du Doyenné, entre le Louvre et les Tuileries, haut lieu de la bohème romantique voué à la démolition, de l'érection du Carrousel, dont l'équivalent des années 1970 se trouve dans les transformations du centre parisien, l'édification du Centre Georges Pompidou et l'équipement du Forum des Halles ? Nous serions devant une sorte de mise à jour, astucieuse mais superficielle. Peut jouer aussi en faveur de cette interprétation la correspondance des contextes politiques. Le coup d'État du 31 mars 1964, installant un régime militaire au Brésil, ferait écho à celui du 2 décembre 1851 renversant la Deuxième République et précédant la proclamation du Second Empire, avec à chaque fois des cohortes d'exilés et de bannis. L'amnistie accordée par Brasilia aux candidats au retour, en 1979, rappelle celle offerte par Napoléon III, le 15 août 1859. Les similitudes, les parallélismes, les concordances sembleraient faire de cette confrontation une affaire entendue. Et pourtant, l'hommage au « Baudelaire chéri⁶⁹⁷ » a tout l'air d'un détournement en plein vol⁶⁹⁸, d'une expropriation caractérisée, où le moindre détail est réinventé, réinvesti dans un nouveau système de significations.

⁶⁹⁷ Cf. l'ambivalent « Abomino Baudelaire querido » [J'abomine Baudelaire chéri], *A teus pés*, (« 21 de fevereiro »), *op. cit.*, p. 76.

⁶⁹⁸ « Pirataria em pleno ar » [Piraterie en plein ciel], prônait-elle déjà au début du poème de *Cenas de abril* paru en 1979, « Instruções de bordo » [Instructions de bord], *in* : *A teus pés*, *op. cit.*, p. 64.

Il semble d'ailleurs que ce soit justement autour de la question de l'exil que les deux poèmes pivotent, sur eux-mêmes et l'un par rapport à l'autre. Flora Süssekind avait déjà montré, dans un article essentiel⁶⁹⁹, la centralité du thème, tant dans l'original français (et même latin) que dans son avatar brésilien. Il nous faut toutefois ajouter à ce commentaire que, sur ce point, les perspectives s'inversent en grande partie.

Quand Baudelaire dédie son poème à Victor Hugo⁷⁰⁰, ce n'est pas seulement pour rendre un hommage sincère ou calculé à un grand poète, mais aussi pour saluer le résistant de Guernesey, celui qui n'a pas cédé aux sirènes du pardon octroyé par l'Empereur : « Personne n'attendra de moi que j'accorde, en ce qui me concerne, un moment d'attention à la chose appelée amnistie...⁷⁰¹ ». Le régime était assez solide alors pour s'autoriser une façade de générosité. Il était assez solide pour que Victor Hugo, intransigeant, estime devoir continuer à lui tenir tête.

Au début de l'année 1980, en revanche, quand l'étau d'un régime militaire brésilien malmené dans les élections et par les luttes sociales se desserre, la plupart des exilés, particulièrement nombreux à avoir choisi la France et Paris comme terre d'accueil, ne se font pas prier pour rentrer au pays où beaucoup vont poursuivre le combat politique, notamment par la fondation dès 1980 d'un nouveau parti : le Parti des Travailleurs d'où sera issu le président de la République élu en octobre 2002. Aboutissement de revendications de la société civile, en partie conquête de l'opposition, cette

⁶⁹⁹ Flora Süssekind, « Exílios » [Exils], in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 juin 1996.

⁷⁰⁰ Claude Pichois situe la composition du « Cygne » au second semestre 1859, « entre la fin d'août et le début de décembre », in : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 1006.

⁷⁰¹ Ce propos de Victor Hugo, tenu le 18 août 1859, est rapporté par Claude Pichois, in : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 1005.

amnistie n'est pas vécue comme une « faveur » du pouvoir, même si elle fut planifiée par ses stratèges pour préparer un retour en douceur des généraux dans leurs casernes. Sauf situation exceptionnelle, l'accepter n'imposait pas de se renier.

De l'exil au retour

C'est pourquoi dans sa version du « Cygne », Ana Cristina Cesar envisage ce moment moins du point de vue de l'exil que de celui de son difficile achèvement et du retour au pays. Son poème mentionne ceux qui redoutent de rentrer, acculturés ou simplement bercés par un rêve qui prend fin, ceux pour qui le départ signifierait tourner définitivement la page ouverte dans les années soixante. Ce qu'évoquent les strophes 2 et 3 de la première partie, c'est bien le mythe d'une ville insurgée, insoumise, qu'ont en tête les « Américains à Paris », celle des barricades de mai 1968, des murs recouverts de slogans, de la conduite insolente du couple Henry Miller — Anaïs Nin ou des personnages d'*À bout de souffle*⁷⁰² (1960), voire celle du pittoresque et cosmopolite rendez-vous de jeunes talents inconnus ou incompris, illustré par Vicente Minnelli dans *An American in Paris* (1950). Si l'exil était pour l'un épreuve et insoumission, il est envisagé par l'autre comme ferment d'illusions qui ne prépare guère à retrouver les réalités de la « terra amada » (terre aimée), formule où s'entend avec beaucoup

⁷⁰² La seule mention des prénoms, Anaïs et Henry, Jean (Seberg) et Jean-Paul (Belmondo) pour le film mythique de Jean-Luc Godard, Gene (Kelly) et Leslie (Caron) dans le cas du film de Minnelli, combine plusieurs effets : l'introduction d'une familiarité, à la fois relâchement du ton et établissement d'une intimité, d'une proximité entre les personnages, la première personne et les lecteurs ; mais aussi la distance de l'énigme qui a pu égarer certaines lectures, dont celle de Maria Lúcia de Barros Camargo (*Atrás dos olhos pardos, uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, *op. cit.*, p. 160) confondant ce Jean-Paul avec le Sartre de Saint-Germain (et non des Champs-Élysées).

d'ironie le vers de l'hymne national brésilien qui parle de « pátria amada » (patrie aimée).

Bien qu'elle ne soit pas réfugiée politique, Ana Cristina Cesar partage d'ailleurs en partie le déracinement de ses compatriotes en tant qu'étudiante étrangère. Aussi n'est-ce pas sans tendresse ni sympathie qu'elle s'interroge sur les « professionnels du non retour » et les méandres de leurs sentiments : ceux qui ont oublié qu'ils ont oublié et renient le confort de leur exil, ne voyant plus soudain que « le ciel glacé », ceux « qui désirent Paris sublime à jamais, sans trêve » et n'envisagent de le quitter qu'avec amertume, comme une frustration, un « désir inachevé ».

L'exil est désormais celui qui coupe de la réalité, celui de la double illusion, aveuglée par le Paris mythique exaltant — pour la définition duquel sont convoquées dans le texte toute une série d'icônes se substituant aux allégories baudelairiennes — même si on se refuse de le reconnaître, et par un Brésil mythique exalté mais pas toujours vraiment aussi désiré qu'on le prétend. Quant à Ana Cristina Cesar, au moment où elle envoie sa « traduction » à Ana Candida Perez — et même si ses états d'âme sont fluctuants sur ce point, au cours de son second séjour anglais —, elle ne semble guère affectée alors par les émois de la « saudade », ce mal du pays pourtant fatalement portugais et brésilien⁷⁰³. Voici comment elle attaque la lettre accompagnant la transposition du « Cygne » : « Je dois dire une chose. Je ne ressens pas la moindre nostalgie

⁷⁰³ Conçue comme sentiment identitaire de l'univers culturel lusophone, la « saudade » est aussi objet de dérision de Brésiliens comme Mário de Andrade, bien décidés à liquider « cette chose lamentable et désagréable que nous avons héritée des Portugais : la saudade ». Cette citation, et le passage dans lequel elle s'insère, mérite d'ailleurs une relecture pour comprendre comment sont étroitement liés *saudade*, exil, immigration et conscience nationale (cf. Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo*, Belo Horizonte : Itatiaia, 1984, pp. 98-99. Nous déconseillons en revanche la traduction française qui confond ici *saudade*/nostalgie et *saúde*/santé : *Aimer verbe intransitif*, trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Paris : Gallimard, 1995). Sur le versant portugais, on peut lire aussi le très beau *Mythologie de la Saudade. Essai sur la mélancolie portugaise*, d'Eduardo Lourenço (trad. Annie de Faria, Paris : Chandeigne, 1997)

du Brésil — de Rio de Janeiro. [...] Je me sens soulagée d'être débarrassée des emplois humiliants et des histoires de famille (comme elle est sympathique, la famille, à distance) et du cercle Sol-Ipanema⁷⁰⁴ », le point de rencontre de la « génération marginale » dans les années soixante-dix.

Le cygne et le « sabiá »

La question n'est toutefois pas seulement de la qualité du regard sur l'exil, positif ou dysphorique, mais de sa direction et de son identité. Car supportant les leçons du premier modernisme brésilien plus nègre que l'art nègre, plus primitif que le primitivisme, les images baudelairiennes de l'exotisme s'infléchissent inévitablement. Plus encore que dans le cas de la traduction du poème de John Donne, le second renversement, imbriqué dans le premier, tient au lieu d'où le texte est écrit : c'est de Paris que Baudelaire, qui n'est pas exilé lui-même, « pense [...] aux captifs, aux vaincus » distants, loin de lui et de chez eux. Ana Cristina Cesar, en revanche, écrit sinon de Paris, du moins d'Europe, quand un océan la sépare de son pays et qu'elle côtoie les Brésiliens expatriés. La Nègresse de l'Européen, qu'elle soit Vénus noire ou maigre et phtisique, ses pluies et ses soleils tropicaux, ses cocotiers, ne peuvent plus porter la marque de l'altérité dès lors qu'ils ont été réappropriés par une Américaine. La nation brésilienne suffit à les incarner. Cette terre, en effet, n'a que trop récité les premiers vers de la « Chanson de l'exil », son second hymne officieux que tous ses ressortissants ont à la bouche, sa première grande page de

⁷⁰⁴ « Preciso dizer uma coisa. Não sinto a menor saudade do Brasil — do Rio de Janeiro. [...] Sinto alívio de ter me livrado dos empregos humilhantes e das confusões familiares (como é simpática a família à distância) e do círculo Sol-Ipanema. », in : *Correspondência incompleta*, op. cit. p. 266.

poésie *nationale* couchée romantiquement au XIX^e siècle par Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) :

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá ;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Ma terre a des palmiers,
Où chante le Sabiá ;
Les oiseaux, qui ici gazouillent,
Ne gazouillent pas comme là-bas.

La première strophe et sorte de refrain de cette « Canção do Exílio », écrite à Coimbra, au Portugal, en juillet 1843 et parue au Brésil dans le recueil *Primeiros Cantos* [Premiers chants] en 1846, apparaît comme le poème fondateur d'une poésie véritablement brésilienne. Après le cri d'indépendance de 1822, ses qualités et son immense succès donnent à la jeune nation ses lettres de noblesse et son certificat de baptême, sur la base du *saudosismo* (attachement nostalgique au pays, tourné mélancoliquement vers un passé perdu) et de l'indianisme, les deux piliers du romantisme brésilien dont la mission est une « défense et illustration » du génie national. Elle est si célèbre que le *sabiá*, espèce voisine de la grive, à poitrail orangé, est devenu officiellement l'emblème national, d'où notre choix de ne pas chercher à le traduire. Par ailleurs le poème a donné lieu à d'innombrables parodies, dont « Canção do Exílio » de Casimiro de Abreu (1839-1960), « Harpa XLV » de Sousândrade, « Europa, França e Bahia » et « Nova Canção do Exílio » de Carlos Drummond de Andrade, « Canto de Regresso à Pátria » d'Oswald de Andrade, « Ainda irei a Portugal » de Cassiano Ricardo (1895-1974), « Canção do Exílio », de Murilo Mendes, « Marginália II » de Gilberto Gil et Torquato Neto...

Ana Cristina Cesar en avait annoté le texte, dans un contexte de toute évidence assez scolaire, au sein d'une anthologie organisée par Manuel Bandeira : *Poesia do Brasil*⁷⁰⁵ [Poésie du Brésil]. Dans une autre version de cette anthologie⁷⁰⁶, plus annotée, elle oppose en marge de « Canção do exílio », (p. 197) le poème de Gonçalves Dias, dont le mouvement est de retour, et celui de Manuel Bandeira, « Vou-me embora pra Pasárgada » [« Je m'en vais à Pasargades »], dont le mouvement est de départ et de fuite consolatrice vers un ailleurs utopique en apparence (mais en apparence seulement) plus enviable que le présent de la réalité. Dans son édition des *Poesias reunidas* [Poésies réunies] d'Oswald de Andrade⁷⁰⁷, elle renvoie en marge de certains pastiches à leur original. Ainsi inscrit-elle p. 82 : « v. Canção do exílio, Gonçalves Dias » ; et p. 100, on lit en face de « Meus oito anos » [Mes huit ans] : « v. Meus oito anos, Casimiro de Abreu ». Dans son édition *Antologia poética* [Anthologie poétique], de Murilo Mendes⁷⁰⁸, elle a coché dans le sommaire, entre autres, « Canção do Exílio », et mis deux croix en face du poème, p. 11.

Naturalisation

Et voilà le noble et « grand cygne », aux « gestes fous », « le cœur plein de son beau lac natal », par le choc d'un télescopage, ressuscité en « oiseaux qui par ici gazouillent », autant dire les moineaux du Portugal, de France ou d'Angleterre. L'effet n'est pas seulement dégradant, dérisoire. Il sème le doute sur le véritable objet de la réécriture. Est-ce bien Baudelaire qu'Ana Cristina

⁷⁰⁵ Manuel Bandeira (dir.), *Poesia do Brasil*, Rio de Janeiro : ed. do Autor, 1963.

⁷⁰⁶ Manuel Bandeira (dir.), *Apresentação da poesia brasileira*, Rio de Janeiro : ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1957

⁷⁰⁷ Oswald de Andrade, *Obras completas. Poesias reunidas*, vol. 7, Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1972.

Cesar paraphrase, ou n'est-ce pas plutôt la « Chanson de l'exil », emblème fatigué de l'âme brésilienne, et à travers elle toute la poésie nationale fondée et réécrite dans ses replis ? N'y aurait-il pas utilisation du « Cygne » à d'autres fins qu'un hommage au poète français, en le versant ainsi aux pages d'une virtuelle anthologie poétique brésilienne ? Cette déterritorialisation, découlant d'un léger glissement géologique de l'exil vers la *saudade*, semble d'ailleurs se confirmer par l'introduction finale de « noyés », absent de la source, mais appelée comme « naturellement » par la mention des matelots : Gonçalves Dias périt en effet englouti par l'océan, au large des côtes du Maranhão, alors qu'il revenait d'Europe à bord du *Ville de Boulogne*, en 1864.

Le « Cygne » aurait donc été naturalisé. Ana Cristina Cesar marcherait finalement, malgré tout, dans les pas de ses aînés modernistes⁷⁰⁹, sur les traces de la « Lettre aux Icamiabas⁷¹⁰ », le pastiche à la Mário de Andrade, irrévérencieux et sensible à la fois, ou le pied-de-nez à la Oswald, décapant, dévorant et caustique. Dans « Pensamentos sublimes... », la traduction, l'imitation étaient apparues comme quelques-uns de ces modes dont disposait un texte pour revêtir un masque, faire parler plusieurs voix à la fois. Quel que soit ce qui les distingue, elles étaient donc également sœurs en cela de la parodie, du pastiche, de l'ironie mordante. À la nuance près que dans le cas qui nous occupe, ce ne sont pas deux voix qui se confondent, mais trois, mais plus

⁷⁰⁸ Murilo Mendes, *Antologia poética*, Rio de Janeiro : livraria Agir, 1964.

⁷⁰⁹ Cf. à ce sujet l'essai d'Affonso Romano de Sant'Anna, « Anotações sobre a poesia brasileira de 1922 a 1982 » [Notes sur la poésie brésilienne de 1922 à 1982], qui analyse entre autres quelques-unes des réécritures modernistes de « Canção do Exílio ». Pour le poète et critique, le modernisme se caractériserait, de fait par la superposition de quatre langages : la parodie, la paraphrase, l'imitation consciente et l'imitation inconsciente (in : *O Livro do seminário. Ensaíos, op. cit.*, en particulier pp. 274-277). C'est dire combien la poésie brésilienne, au moins depuis 1922, serait autant autophage qu'anthropophage.

⁷¹⁰ Référence au chapitre IX de *Macunaíma*, dans lequel le « héros sans aucun caractère » rédige une lettre aux Amazones en imitant le style portugais, déclamatoire, emphatique et suranné. Cf. Mário de Andrade, *Macounaíma*, trad. Jacques Thiériot, *op. cit.*, pp. 103-118.

encore, indénombrables. Toutes se superposent, se juxtaposent, nouent de nouveaux liens entre elles, se répondent, se recouvrent, se démultiplient... mais ne s'excluent jamais les unes les autres.

c. Dialogues anglo-saxons

Flâneries

Charles Baudelaire n'est en effet pas oublié au milieu du chemin. Il est même bien présent dans le texte, flânant dans les rues de Paris, au petit matin, tel que l'homme des temps modernes est né, dans les *Fleurs du Mal*, les « Tableaux parisiens » et... sous la plume de Walter Benjamin. Non seulement le poète français est là, soudain devenu personnage de son propre poème, mais de surcroît il se trouve illuminé par de nouveaux éclairages, inscrit dans un nouveau *panorama*. Car la lecture de Baudelaire par Ana Cristina Cesar ne peut être dissociée tout à fait de celle du philosophe allemand.

Si dans l'édition française des *Fleurs du Mal*, en livre de poche⁷¹¹, retrouvée à Rio de Janeiro dans sa bibliothèque, on relève peu d'annotations, une au moins est décisive. Non pas le vers, dans la deuxième partie du poème « Le Voyage », souligné et recopié en page de garde⁷¹². Mais, dans ce même

⁷¹¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris : Le Livre de Poche, 1972. Dans la bibliothèque d'Ana Cristina Cesar, figurent aussi l'anthologie de Guilherme de Almeida, introduite par Manuel Bandeira : Charles Baudelaire, *Flores das « Flores do Mal »*, Rio de Janeiro : Edições de Ouro, sans date. Et Charles Baudelaire, *As Flores do Mal*, traduit, introduit et annoté par le poète Jamil Almansur Haddad, São Paulo : Max Limonad, 1981. Ces deux livres ont été consultés entre autres en vue du cours sur la traduction, en 1983. Dans les premières feuilles de la version de Guilherme de Almeida, est signalée la page de « Spleen », LXXVII (« Je suis comme le roi d'un pays pluvieux... »), accompagnée des références équivalentes dans la traduction de Dante Milano et celle de « Jamil ». Ana Cristina Cesar a également signalé les pages 116-118, renvoyant à « À une passante ». L'édition Max Limonad est un peu plus annotée, en partie dans la même perspective.

⁷¹² Le vers, qui se trouve en p. 172 de son édition, dans la section « La Mort », est le suivant : « Ô le pauvre amoureux des pays chimériques ». In : Charles Baudelaire, *Ceuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 130.

poème, les deux strophes de la partie VIII entourées, avec la mention manuscrite : « Benjamin, Paris capitale du XIX^e siècle ». La référence date plus ou moins la lecture, puisqu'elle suppose une connaissance du texte traduit dans l'anthologie théorique de Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*⁷¹³, particulièrement lue au cours des années 1975-1976. Elle renseigne aussi sur la façon dont lit Ana Cristina Cesar, dans un va-et-vient fréquent entre le texte critique et le texte commenté, signalé par les renvois manuscrits de l'un à l'autre. Cela dit combien la création et la réflexion sur la création sont difficilement séparables dans son esprit, la seconde officiant toujours au service de la première.

Dans son essai, Walter Benjamin fait des derniers vers du « Voyage », et aussi de l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*, une illustration du parcours du flâneur, marchant vers la mort et vers le Nouveau. Il a auparavant, au début de cette cinquième section de son essai précisément consacrée à « Baudelaire ou les rue de Paris », mis en avant le « génie allégorique » du poète, propos introduit par la fin du vers 31 du « Cygne » : « tout pour moi devient allégorie⁷¹⁴. » « O cisne » charrie donc avec lui tous ces alluvions, se charge de ces sédimentations, postérieures au poème de Baudelaire et qui constituent en quelque sorte une des réalisations de son horizon de lecture. Voilà pourquoi, par exemple, du « Travail » de l'original à la « Force de Travail » de la version brésilienne,

Pour être complet, ajoutons qu'en page de garde, Ana Cristina Cesar a aussi recopié cet alexandrin : « Qui donc devant l'amour ose parler d'enfer ? ». Il s'agit du vers 60 de « Femmes damnées. Delphine et Hippolyte », poème de la section « Les Épaves », censuré par le tribunal lors du procès de 1857. *Ibid.*, p. 154.

⁷¹³ *Op. cit.*, pp. 306-316.

⁷¹⁴ *Idem*, pp. 44-45. Nous avons écarté la commentaire de Walter Benjamin placé dans le chapitre III, « La Modernité », de l'essai intitulé « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », dans la mesure où il n'est pas une lecture certaine pour Ana Cristina Cesar. Néanmoins, le propos a toute sa pertinence dans notre analyse, dans la mesure où il place « Le Cygne » « au premier rang de tous [l]es poèmes » qui présentent « la modernité dans son interpénétration avec l'antique », in : Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris : Payot, 1979, p. 119.

s'imisce le vocabulaire marxiste imprégnant *Le Livre des Passages* ou le commentaire sur « Le flâneur », dans « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire » : « Dès que l'homme, comme *force de travail*, est une marchandise, il ne lui est certes pas nécessaire de se mettre véritablement à la place de la marchandise⁷¹⁵. »

On comprend aussi pourquoi un mot de la version brésilienne a toutes les chances d'être polysémique, comme c'est le cas pour les « barricades » de la troisième strophe, allusion soixante-huitarde probable, mais aussi clin d'œil au chapitre suivant et ultime du texte de Benjamin : « Haussmann ou les barricades ». Autre exemple plus troublant encore, et qui montre à quel point les méandres de son tracé rendent cette « imitation » difficilement saisissable : la réduction de Charles Baudelaire au familier « Charles » ouvre la porte à une allusion « marginale », qui renverrait peut-être dans l'occurrence de la seconde partie (« mon Charles, avec ses gestes fous ») au poète carioca contemporain d'Ana Cristina Cesar, Charles Peixoto, qui signe habituellement de son seul prénom. Les références littéraires, critiques, culturelles, cinématographiques, n'en finissent pas de se superposer, comme en témoigne encore cette intrusion allusive de Fernando Pessoa et de son « *navegar é preciso, viver não é preciso*⁷¹⁶ », à travers le « *voltar é impreciso* » de l'ultime paragraphe de la première partie !

⁷¹⁵ In : Charles Baudelaire, *un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 87. C'est nous qui soulignons, dans la citation.

⁷¹⁶ Voir « Palavras de pórtico » : « Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa : "Navegar é preciso ; viver não é preciso." / Quero para mim o espírito desta frase, transformada a forma para a casar com o que eu sou : Viver não é necessário ; o que é necessário é criar. [...] » [Les anciens navigateurs avaient une phrase glorieuse : "Il est nécessaire de naviguer ; il n'est pas nécessaire de vivre." / Je veux pour moi l'esprit de cette phrase, en en transformant la forme pour qu'elle épouse ce que je suis : Il n'est pas nécessaire de vivre ; il est nécessaire de créer]. Ces premières lignes d'une note de Fernando Pessoa retrouvée après sa mort ouvrent l'édition brésilienne de l'œuvre poétique de Pessoa, préparée par Maria Aliete Galhoz : Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1977, p. 15. Ana Cristina Cesar en possédait l'édition de 1965, retrouvée dans sa bibliothèque : Fernando Pessoa, *Obra Poética*, Rio de Janeiro :

« *The Swan* »

À cet empilement de références, il faut encore en ajouter une, non moins éclairante. Il existe en effet un précédent à cette transcription du « Cygne », l'« imitation » de Robert Lowell. On se souvient que le poète étasunien était cité en passant, dans « Pensamentos sublimes... », comme modèle illustrant un certain type de pratique traductive qui laisse au traducteur une grande liberté de création et de recréation, voire la possibilité de fusion des écritures. Or parmi les poèmes qu'il « imitait » dans son recueil figure « *The Swan* », qu'Ana Cristina Cesar a lu de près. Il serait même plausible de considérer que c'est la découverte de cette réécriture qui a fourni le déclic à la version brésilienne.

Ce qui n'est en tout cas pas spéculation, c'est la lecture du poème par l'auteur du « *Cisne* ». Deux indices au moins démontrent qu'elle en avait connaissance, et même qu'elle l'avait sous les yeux ou très présent à l'esprit au moment où elle transcrivit Baudelaire : deux ajouts qui paraissent insolites au regard de la version française, mais s'expliquent lorsque nous avons en main la version anglaise. Le premier élément se situe à la troisième strophe de la deuxième partie du poème. Pourquoi faire survenir en pleine nuit, de façon si impromptue et indélicate, un *disk-jockey* et ses bagages, parmi prostituées et travestis, au moment de la solennelle invocation des figures de l'exil ? Des informations biographiques précises éclaireront peut-être un jour cette énigmatique allusion. Mais nous pouvons d'ores et déjà établir que son intrusion trouve son origine dans la transcription de cette strophe par Robert Lowell :

Companhia José Aguilar. La phrase citée par Fernando Pessoa est empruntée au général romain Pompée, qui prétendait ainsi encourager ses marins à combattre les pirates ravageant la Méditerranée, en 67 avant J.-C. La formule a été reprise par Caetano Veloso, dans sa chanson

Andromache, fallen from your great bridegroom,
and now the concubine and baggage of Pyrrhus —
you loiter wailing by the empty tomb,
Hector's widow and the last wife of Helenus⁷¹⁷ !

Ce voyage du terme « bagage », d'un emploi métaphorique chez Lowell à son sens platement dénotatif chez Ana Cristina Cesar, mais pour le coup sans plus de rapport avec le contexte, indique l'état d'esprit littérairement ludique de la Brésilienne. Il reste que ce transport, imperceptible à qui n'est pas en mesure de refaire ce parcours a le mérite d'introduire, dans la version de 1980, des éléments étranges, triviaux certes, mais intrigants, qui sont loin de dénaturer l'exercice et servent au contraire certaines de ses intentions modernisantes et provocatrices, dans la ligne irrévérencieuse des poètes « marginaux » de sa génération.

S'il fallait une autre illustration des méandres par lesquels passe la composition du « Cisne », nous la trouverions dans la dernière strophe, où l'irruption du drapeau blanc, pour moins inopinée qu'elle soit, ne laisse pas d'interroger une confrontation exigeante. En voici la souche :

and in this forest, on my downward drag,
my old sorrow lets out its lion's roar.
I think of Paris raising the white flag,
drowned sailors, fallen girls... and many more⁷¹⁸ !

« Os Argonautas » qui figure dans l'album enregistré en concert avec Chico Buarque, *Caetano e Chico juntos e ao vivo* (Polygram, 1972).

⁷¹⁷ « Andromaque, tombée au pied de votre jeune époux,
et maintenant concubine et bagage de Pyrrhus —
vous gémissiez debout près de la tombe vide,
veuve d'Hector et dernière femme d'Hélénus ! »

Robert Lowell, *Imitations*, New York : The Noonday Press - Farrar, Straus & Giroux, 1990, p. 58. On retrouvera en annexe l'intégralité des textes du « dossier », y compris sa version anglaise et une proposition de traduction française.

Ces rencontres, sans doute anecdotiques pour la compréhension de notre texte, ont deux intérêts moins futiles. Le premier est de laisser entrevoir la complexité de la genèse de l'écriture chez Ana Cristina Cesar. Nous y reviendrons, mais non sans dès maintenant pousser plus loin la comparaison entre sa démarche et celle de Robert Lowell, où réside justement le second intérêt de cette mise en relation.

Transposer, imiter

Nous pouvons juger du projet du poète étasunien aux intentions qu'il énonce dans la préface de son recueil et au résultat qu'il livre dans les traductions. L'introduction d'*Imitations* avance plusieurs lignes directrices : en somme sa ligne de partage des libertés qu'il s'accorde et des contraintes qu'il s'impose. Parmi les premières, figurent celles exigées par l'actualisation du poème et l'émancipation de la métrique initiale.

J'ai essayé d'écrire dans un anglais vivant et de faire ce que mes auteurs auraient fait s'ils avaient écrit leurs poèmes aujourd'hui, en Amérique⁷¹⁹.

Cela signifie écrire dans une langue contemporaine, adopter une parole moderne, comme au théâtre on joue parfois Shakespeare ou Racine en souliers, veste et pantalon. En voulant éviter l'effet de dépaysement qu'ajoute la distance historique — qui, donc, ne relève en effet pas de l'original —, le poète rapproche ces textes de son lecteur, un homme de son temps, vivant aux Etats-

⁷¹⁸ « et dans cette forêt, de ma fatale démarche,
mon vieux chagrin laisse échapper son rugissement de lion.
Je pense à Paris hissant le drapeau blanc,
aux marins engloutis, aux filles tombées... et bien d'autres encore ! »

Ibid., p. 59.

Unis. C'est ainsi que les « exilés » de Baudelaire font place, dans la neuvième strophe, à un *réfugié* (« refugee »), tandis qu'à la précédente, les *bas quartiers* (« slum wards ») ont succédé aux « vieux faubourgs ».

Plutôt qu'une imitation, Robert Lowell semble pratiquer là une transposition, qui a sa logique et sa pertinence mais efface le contexte culturel des « Tableaux parisiens ». Il esquive pour nous « l'épreuve de l'étranger ». Un terme comme « réfugié » renvoie par exemple à une situation tout à fait inconnue au XIX^e siècle, désormais juridiquement encadrée, avec ses institutions nationales et internationales, et à une nouvelle forme de « mondialisation du monde ». De même il n'est pas sûr que les sciences humaines accepteraient la correspondance établie entre les *slum wards* et les « vieux faubourgs ». Nous nous garderons, quant à nous, d'entrer dans une discussion sur l'évolution des représentations spatiales de la ville, car ce qui est remarquable ici à nos yeux, c'est moins l'éventuelle issue de la comparaison que le fait que la question vient à être posée. Parce que Robert Lowell *transpose*, on est en droit de s'interroger sur la pertinence de cette transposition, des équivalences avancées, non seulement linguistiques mais culturelles, sociologiques, géographiques, historiques... Même si le résultat peut être des plus élaborés, les règles d'une transposition sont finalement plus simples, réductibles à des rapports d'abscisses et d'ordonnées. Dans l'occurrence présente, nous percevons en outre que le travail accompli risque de nous déporter de la visée poétique à la perspective des sciences sociales ou d'une protestation politique, nullement condamnable en soi mais outrepassant le programme de l'imitation fixé.

⁷¹⁹ « I have tried to write alive English and to do what my authors might have done if they were writing their poems now in American. », *ibid.*, p. xi.

Ana Cristina Cesar, elle, n'est nullement dans cette logique de solution terme à terme, ni même n'a le souci d'*actualiser* Baudelaire, et cette différence-là est décisive. En conséquence, elle ne substitue pas, elle ajoute, complexifie, détourne. Sans chercher à tout prix les anachronismes, elle ne les craint pas. Elle en introduit même de plus « audacieux » que Robert Lowell, mais sans que cela participe à une surenchère ni ne constitue le cœur de sa réécriture. Elle ne cherche pas à écrire *comme*, ou *comme si*. Dans la « Lettre de Paris », c'est bien elle qui s'exprime — au point que des lecteurs mal informés s'y abusent —, elle en tant que sujet poétique, sans que, pour autant, elle n'évince ses sources. Mais en les multipliant, elle trouble le jeu. Les *Imitations* posaient une sorte de face-à-face d'une certaine façon frontale et dichotomique : hier x aujourd'hui, la France du second Empire x les États-Unis d'après guerre, Baudelaire x Lowell... et l'« imitateur » choisissait parmi ce qu'il estimait pouvoir conserver et devoir adapter. Ana Cristina Cesar fait toujours entrer plus d'un autre dans sa danse, de sorte que le jeu en devient plus labyrinthique.

Classique modernité

La question d'une prosodie plus ou moins contrainte, respectueuse par exemple de la rime et du mètre de l'original, nous semble ici secondaire, mais à bien y regarder non moins éclairante des écarts entre nos deux poètes. Robert Lowell critique dans sa préface les traductions versifiées :

Les traducteurs stricts sur la métrique [...] paraissent vivre dans un monde pur sans contact avec la poésie contemporaine. Leurs difficultés sont courageuses et honnêtes, mais ce sont des taxidermistes, non des poètes, et

leurs poèmes ressemblent à des oiseaux empaillés⁷²⁰.

Une stratégie à ses yeux plus satisfaisante consisterait

en des traductions de notre temps, en vers libres ou irréguliers⁷²¹.

Pourtant il s'efforce, dans « The Swan », de retrouver des rimes, fussent-elles plus approximatives que chez Baudelaire. Cet infime paradoxe nous paraît en fait révélateur du caractère finalement assez conventionnel de sa démarche, d'une modernité après tout fort « classique » que corroborent autrement le maintien de la référence antique à Andromaque, Hélénus, Hector, Pyrrhus, et le sommaire de l'anthologie. Au contraire, Ana Cristina Cesar oublie tout à fait Virgile, la rime, et même le vers, mais ne sacrifie rien au rythme qu'elle réinvente, donnant à son texte, convenons-en, plus de souffle qu'en a la version anglaise. La version brésilienne a conservé du « Cygne », de ce point de vue, sa puissance envoûtante par un savant équilibre, déjà analysé, entre fluidité et jeux de rupture.

Le classicisme de Lowell confine même à un certain didactisme, lorsqu'il fait preuve d'une érudition que n'annonce pas sa préface. Le nom de Jeanne Duval (en lieu de « la négresse, maigrie et phtisique, / Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard / Les cocotiers absents de la superbe Afrique »), la mention de la « Mer Noire⁷²² » localisant l'exil d'Ovide, ajoutent des informations savantes qui détournent du cœur du poème l'attention du lecteur,

⁷²⁰ « Strict metrical translators [...] seem to live in a pure world untouched by contemporary poetry. Their difficulties are bold and honest, but they are taxidermists, not poets, and their poems are likely to be stuffed birds. », *idem*.

⁷²¹ « A better strategy would seem to be the now fashionable translations into free or irregular verse. », *idem*.

⁷²² Pour le Pont-Euxin, mais Baudelaire éludait totalement la question puisqu'il parlait de l'homme d'Ovide, et non directement d'Ovide lui-même. De même, la référence à Racine, dans la première strophe de Robert Lowell, si elle confirme une tendance à l'élucidation, rate ici sa cible puisqu'on le sait, ce n'est pas *Andromaque*, que Baudelaire a en tête, mais rien au-delà de *L'Énéide*.

d'ailleurs supposé à son tour assez instruit pour apprécier les acrobaties de la versification et la culture du traducteur. Il en est de même du très pédagogique « mon symbole » (« my symbol »), remplaçant la simplicité de « l'image » baudelairienne (strophe 9, toujours). En dépit d'incontestables qualités, la prouesse ne va donc pas sans une certaine raideur — un peu distraite par le rugissement léonin : « lion's roar », à la dernière strophe !

La métaphore de l'oiseau empaillé suggérait que certaines traductions avaient un effet mortifère sur leur original. L'intention de Robert Lowell est bien au contraire d'en revivifier l'esprit. La question reste ouverte de savoir s'il y parvient. Ana Cristina Cesar ne signe en revanche aucun pacte avec son hypotexte, n'obéit à aucun programme, ne recule pas devant les trahisons, les renversements. Elle ne se prive pas davantage de clins d'œil de connivence avec ses contemporains, mais sans que cela tourne à l'exercice de connivence entre lettrés ou initiés. Car si elle ne se montre pas moins érudite, elle ne le met pas en avant pas, n'en fait pas le cœur de l'imitation. Ses nombreuses références agissant à divers niveaux, en sous-main, leur repérage et leur interprétation viendront en plus, sans interdire les « lectures de surface » ni leur porter préjudice.

Là où la muse qui inspire l'Étasunien n'ose souvent qu'une respectueuse paraphrase, habile et savante, et reste, dans son exécution, finalement à mi-chemin des déclarations d'intention, la Brésilienne prend ses aises et va plus loin dans l'appropriation. Trop loin ?

L'ombre d'Ezra Pound

La question qui se pose ici à propos de la traduction relaie le débat déjà soulevé par les « Pensées sublimes... », dont nous avons conclu l'analyse en

nous interrogeant sur le possible déplacement d'une exigence de vérité vers un problème d'identité. La traduction, et plus encore l'imitation, soulèvent en effet la question de la signature. Qui est l'autorité ? qui fait autorité ? L'auteur originel ou celui qui le réécrit ? Y a-t-il un partage des « droits », et si oui dans quelle proportion ? Dans les deux cas qui nous intéressent, la réponse ne semble pas trop souffrir de doute. La « dette » est assez clairement affichée par chacun pour que nous ne soupçonnions pas le plagiat, mais la personnalité de Robert Lowell comme celle d'Ana Cristina Cesar l'emportent au final sur leur matrice. Ils ont produit un nouveau texte, dont les liens qui le rattachent au « modèle » sont plus proches de l'autonomie que de la dépendance. Sous cet angle, la comparaison avec le pastiche, dont l'imitation se distingue en ce qu'elle s'octroie une plus grande indépendance encore, aide à trancher : on ne se demande jamais si l'auteur véritable ne pourrait pas être le pastiché.

Dans le cas des *Imitations* de Robert Lowell, parvenu au bout du cycle éditorial, l'affaire est même entendue puisque c'est bien le poète étasunien qui en apparaît sur la couverture et la page de titre comme l'auteur. N'entre pas seulement en compte la liberté de ses traductions, mais aussi son rôle d'anthologiste. Le critique Philip Hobsbaum souligne que, par le choix des poèmes, *Imitations* finit par refléter et mettre davantage en avant la personnalité de son auteur que celle des poètes adaptés :

Sa thématique est romantique. L'Ennui signifie la mort ; la folie illumine ; la souffrance est la matrice de la poésie. Il s'agit d'une auto-justification : tout à fait autant que la doctrine eliotienne de l'impersonnalité, quoique à l'extrême opposé du spectre. Il y a assurément une part d'incohérence, dans la théorie, et elle s'expose éthiquement aux attaques. [...] Lorsqu'il est apparemment le plus personnel, Lowell est aussi le plus littéraire. [...] Des poètes européens, Lowell a extrait des thèmes que partage son esprit

tourmenté, et les a faits siens⁷²³.

Pour étayer son jugement, le critique rappelle également que Baudelaire et d'autres poètes de la sélection avaient déjà très tôt servi de tremplin à Lowell pour composer certains de ses poèmes⁷²⁴.

Le début de l'introduction d'*Imitations* va d'ailleurs dans ce sens :

Ce livre est en partie autosuffisant et distinct de ses sources, et pourrait être d'abord lu comme une séquence, une seule et unique voix courant à travers bien des personnalités, des contrastes et des répétitions⁷²⁵.

Une seule et unique voix courant d'Homère, Sappho à Villon, Mallarmé, Rilke... Ce ne peut être que la voix de Lowell lui-même. Nous sommes si près du « ventriloquisme » que nous pourrions croire lire Ezra Pound. Il n'a pourtant pas l'audace du « traducteur » et « The Swan » est même nettement en retrait, au regard d'une réalisation comme *Homage to Sextus Propertius*. Dans son hommage au poète latin, plus tard intégré au volume *Personæ*, Pound avait, en 1917, l'ambition de faire œuvre à la fois de poète et de critique, de proposer une traduction et de réinventer le style allusif, les incohérences, les trouvailles, les idiosyncrasies, l'énergie de Propertius, sa « danse de l'intellect parmi les

⁷²³ « The theme of, then, is a romantic one. Ennui spells death ; mania brings enlightenment ; suffering is the matrix of poetry. This is self-justification : quite as much as T. S. Eliot's doctrine of impersonality, though at the opposite end of the spectrum. There is undoubtedly an extent of incoherence in the theory, and it is ethically open to assault. [...] At his most apparently personal, Lowell is most literary. [...] From European poets Lowell has extracted themes congenial to his trouble spirit, and made them his own. », Philip Hobsbaum, *A Reader's Guide to Robert Lowell*, Londres : Thames and Hudson, 1988, p. 123.

Ajoutons que parmi les contradictions possibles, figure celle qui consiste à proposer une « petite anthologie de la poésie européenne » (« a small anthology of European poetry », *Imitations*, *op. cit.*, p. xi), conforme au projet didactique décelé plus haut, à prétendre être et rester soi-même sans rien céder (« one voice... »), projet cette fois d'une subjectivité affirmée, tout en aspirant à devenir l'autre ici et maintenant, projet interprétatif et herméneutique, en même temps que véritable défi ontologique. De cette somme de paradoxes découle la difficulté. De l'habileté à la résoudre naît la grandeur.

⁷²⁴ « Lowell had used other men's texts as a springboard for his own poems. », *ibid.*, p. 97.

mots⁷²⁶ ». Bien que, de son propre aveu, latiniste besogneux, Pound se vantait même d'avoir ainsi fait découvrir aux spécialistes quelques qualités d'écriture jusque-là ignorées⁷²⁷ du poète augustéen.

Expertise et inspiration

Finalement, la principale « contrainte » que s'impose Robert Lowell vis-à-vis de son texte de départ est de « trouver le ton » :

Je ne me suis pas soucié du sens littéral, et ai travaillé durement pour trouver le ton. Le plus souvent cela a été *un* ton, car *le* ton est quelque chose qui échappera toujours plus ou moins lors du transfert vers une autre langue et un autre moment culturel⁷²⁸.

Ce qu'il appelle « le » ton, « un » ton, semble à la fois l'élément le plus précieux et le plus périssable du poème. Il est, à l'autre extrême de la lettre (« le sens littéral »), une manifestation de l'esprit. Sa restitution sera toujours aussi inaccessible que le point de naissance de l'arc-en-ciel, comme le suggère le modeste recours à l'article indéfini. D'où la nécessaire imbrication de l'expertise et de l'inspiration :

Je crois que la traduction poétique — que j'appellerais imitation — doit être experte et inspirée, et exige au moins autant de technique, de chance et de fermeté de la main que le poème original.

J'ai pris de nombreuses libertés. [...] J'ai été presque aussi libre que les auteurs eux-mêmes pour trouver les voies, afin qu'ils se mettent à sonner

⁷²⁵ « This book is partly self-sufficient and separate from its sources, and should be first read as a sequence, one voice running through many personalities, contrasts and repetition. », *Imitations*, *op. cit.*, p. xi.

⁷²⁶ C'est ainsi que Pound définit la « logopoeia ».

⁷²⁷ *Cahiers de L'Herne*, n° 7, *op. cit.*, p. 546.

⁷²⁸ « I have been reckless with literal meaning, and labored hard to get the tone. Most often this has been *a* tone, for *the* tone is something that will always more or less escape transference to another language and cultural moment. », *Imitations*, pp. xi.

juste à mon oreille⁷²⁹.

Le « Cygne » d'Ana Cristina Cesar ne place nullement l'expertise comme une fin en soi, à la manière dont l'explicitent les intentions d'Ezra Pound et comme le laisse affleurer la pratique de Robert Lowell. C'était sans doute en quoi l'*Homage to Sextus Propertius* soulevait par exemple chez T. S. Eliot des sentiments équivoques, d'admiration et de défiance, parce qu'il y voyait à la fois « pas assez une traduction » et « beaucoup trop une traduction⁷³⁰ ». Quant à l'inspiration, elle prend chez la poète un nouveau tour, qui revisite et refonde la notion de « persona » construite par ses aînés ; dans un art très inédit du masque et des dédoublements, elle expérimente une forme très particulière de resubjectivation que nous commençons peu à peu à cerner.

Îles flottantes

Cette confrontation montre en tout cas qu'à force d'application, elle est passée maître en cryptages et ambiguïtés. Elle les cultive à un degré qu'un lecteur peu averti est dans l'incapacité de soupçonner et dont voici encore un nouvel exemple. Baudelaire achève l'évocation de l'exil sur une image qui en découle naturellement, celle des « matelots oubliés dans une île », image qu'on peut aussi bien associer à son voyage de 1841-1842 ou, indirectement, au poète de Guernesey. Le topos insulaire survit à la « traduction » brésilienne, mais en une curieuse position que nous pouvons rapporter tant à celui « qui a perdu à

⁷²⁹ « I believe that poetic translation — I would call it an imitation — must be expert and inspired, and needs at least as much technique, luck and rightness of hand as an original poem. / My licences have been many. [...] I have been almost as free as the authors themselves in finding ways to make them ring right for me. », *ibid.*, p. xii-xiii.

⁷³⁰ « *Homage to Sextus Propertius* would give difficulty to many readers, because it is not enough a "translation", and because it is, on the other hand, too much a "translation", to be intelligible to any but the accomplished student of Pound's poetry. », cité par Jean-Pierre Attal, *ibid.*, p. 556.

jamais la partie » qu’au sujet-auteur du texte. Dans cette hypothèse-ci, confortée par ce qui suit — « dans cette île, dans ce parc/ où je me perds et m’exile dans la mémoire » — et par le déictique portugais de la plus étroite proximité⁷³¹, l’île référée est britannique, puisqu’il est clair que ce poème, dont le statut épistolaire est plus qu’improbable, est écrit d’Angleterre, que c’est de la muraille immense de son « brouillard » que la première personne pense et s’exprime. On reconnaîtrait alors le « parc » comme celui qu’on aperçoit de la bibliothèque universitaire de Colchester, mentionné dans « Pensamentos sublimes... » et au début de *Luvás de pelica*. Toutefois la biographie suggère une clé concurrente, qui n’exclut pas la précédente : l’Île Saint-Louis. Et dans ce cas, le mot « île » se rapporterait à l’égaré du début de la strophe, voire à l’égarée, l’« amante séductrice » du précédent paragraphe ; le choix du déictique se justifierait alors par le travail de présentification de la mémoire.

Au moment où elle conçoit son imitation, Ana Cristina Cesar revient en effet d’une semaine agitée, située dans la première quinzaine de janvier, passée chez Beth, « une fille un peu folle dingue que j’ai connue chez Helô et qui habite l’île Saint-Louis⁷³² ». Nous ne savons de ces journées que ce que l’édition de *Correspondência incompleta* en laisse passer : l’hôtesse était un vrai moulin à paroles, pleine de théories sur les hommes et les femmes et les homosexuels, recevant chez elle jusqu’à six heures du matin, séduisant les « jeunes ingénues comme moi⁷³³ ». « D’ailleurs, ce n’est pas la séduction qui a manqué⁷³⁴. » Ana

⁷³¹ Contrairement au système français, binaire (ceci/cela), le système portugais des déictiques structure l’espace de l’énonciateur en une tripartition (este/esse/aquele). Face au médian et plus neutre « essa », « esta » insiste donc sur l’extrême contemporanéité de l’île dans l’énonciation.

⁷³² « [...] uma menina maluquete que conheci *chez Helô e mora na Île St. Louis* », lettre à Maria Cecilia Londres du 27 novembre 1979, *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 190.

⁷³³ Les « moças bobas como eu », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 7 mai 1980, *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 50.

Cristina Cesar dit avoir connu là « la colonie toute entière⁷³⁵ » des Brésiliens résidant à Paris ou de passage. « J’ai passé là-bas une semaine très folle — je me rends clairement compte que finalement je n’aime pas ça, mon corps se plaint, des folies, des nuits blanches et des sorties frénétiques et des séductions généralisées. En dehors de ce côté “jeté”, Paris était belle comme jamais [...]»⁷³⁶. » Bref, « Il n’est rien comme Paris — là-bas, c’est la perte dernière⁷³⁷. »

Plusieurs commentaires de ces données biographiques s’imposent. Le premier pour repousser la tentation de rabattre le texte sur une lecture anecdotique, de réduire l’allocutaire à cette Beth, le thème de la mélancolie à des effets de stress... La circonstance intervient ici pour fournir un éclairage de plus et n’est pas destinée à écraser toute interprétation sous le poids du *réel*. Mise en relation avec d’autres éléments, elle va au contraire nous aider à ouvrir les analyses complémentaires, l’une concernant justement la substitution d’Andromaque par le « ma fille », l’autre se rapportant à la façon dont le poème se structure en partie autour de ses « référentiels » spatiaux.

Comment, en effet, apprécier l’effacement de l’apostrophe baudelairienne à la veuve d’Hector, au profit d’une adresse plus vague et familière ? Certes, on imagine ce que pourrait avoir d’insolite ou de précieux un personnage mythologique dans le contexte de la poésie de ces années-là, mais l’argument est d’autant plus insuffisant que dans *Cenas de abril*, par exemple,

⁷³⁴ « Aliás, sedução é que não faltou. », lettre à Maria Cecilia Londres du 25 janvier 1980, *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 190.

⁷³⁵ « a colônia toda », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 12 janvier 1980, *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 86.

⁷³⁶ « Passei lá uma semana muito louca — saco com clareza que afinal de contas não gosto, meu corpo reclama, de loucuras, noitadas e agitos frenéticos e seduções generalizadas. Fora este lado porraloca [*sic*], Paris estava linda como jamais [...]. », lettre à Maria Cecilia Londres du 7 mars 1980, *Correspondência incompleta, op. cit.*, pp. 172-173.

⁷³⁷ « Não há nada como Paris — lá é perdição final », lettre à Maria Cecilia Fonseca du 25 janvier 1980, *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 193.

figurait déjà un poème consacré à Hécate⁷³⁸. Sans doute ici les références sont-elles délibérément contemporaines : la mention d'Andromaque, voire de l'homme d'Ovide, aurait facilité l'identification avec la source baudelairienne, nui au brouillage et à la transposition.

Il est probable aussi que le souvenir de « Beth », peut-être cette « amante séductrice » et « mère de nous tous perdus dans Paris », frémissse sous la « fille » auquel « pense » le texte. Mais en réalité, nous ne pouvons guère déterminer avec certitude qui parle à qui, et cela même si le système énonciatif est stable, autrement dit si le « je » et le « tu » renvoient toujours aux mêmes personnes. Il est en effet imaginable, par exemple, que cette façon protectrice de désigner l'interlocuteur imite les attitudes « maternelles » de l'hôtesse parisienne. On le voit, plus que la recherche d'identifications, à la fois vaine, hasardeuse et sans issue critique, il convient de pointer la transformation essentielle, celle qui a consisté à passer de la figure de l'épouse et veuve, à la relation entre une mère et sa fille.

Envie, gratitude

Ce « ma fille » peut aussi bien être prononcé amicalement, affectueusement, sans marque générationnelle, qu'être pris au pied de la lettre. Dans ce jeu de rôles, les masques peuvent également s'inverser, les statuts peuvent s'échanger, de même que se projettent et s'introjectent les « signatures » du texte. Peu nous importe ces flottements, pour l'instant. Car ce faisant, Ana Cristina Cesar introduit quoi qu'il en soit une nouvelle mise en

⁷³⁸ Cf. « Enciclopédia », in : *A teus pés*, op. cit., p. 65.

scène, invente une situation dramatique d'emblée plus affective, plus *primitive* et *archaïque* aussi, faisant appel à l'enfance.

Ce qui compte ici, c'est qu'à certains moments du texte apparaisse cette tension angoissée à laquelle les paroles proférées, celle du poème, viennent répondre, tranquillisant et ravivant les inquiétudes tout à la fois, ne serait-ce que par ce jeu de circulation des masques. L'exil est alors amené jusqu'à la situation de détresse et d'abandon, celle qu'éprouve avec terreur, par exemple, le nourrisson. Freud parlait d'*Hilflosigkeit*, de « désaide » comme le recrée la nouvelle traduction française de ses œuvres⁷³⁹. À cet état répondent les témoignages de pensées maternelles, d'une attention présente et qui veille. Cette lecture, qui peut sembler excessive et forcer le trait, est néanmoins à relier à celle de la troisième séquence de *Luvras de pelica* :

Estou muito compenetrada no meu pânico.

Lá de dentro tomando medidas preventivas.

Minha filha, lê isso aqui quando você tiver perdido as esperanças como hoje. Você é meu único tesouro. Você morde e grita e não me deixa em paz, mas você é meu único tesouro. Então escuta só ; toma esse xarope, deita no meu colo, e descansa aqui ; dorme que eu cuido de você e não me assusto ; dorme, dorme.

Eu sou grande, fico acordada até mais tarde⁷⁴⁰.

On le voit, « O cisne » ne fait qu'esquisser sur ce point ce qui va s'affirmer plus fermement, plus vivement dans le passage que nous venons de

⁷³⁹ Cf. A. Bourguignon, P. Cotet, J. Laplanche et F. Robert, *Traduire Freud*, Paris : Presses universitaires de France, 1989, pp. 94-95.

⁷⁴⁰

« Je suis très concentrée sur ma panique.
Du tréfonds prenant des mesures préventives.
Ma fille, lis ça quand tu auras perdu tout espoir comme aujourd'hui. Tu es mon seul trésor. Tu mords et cries et ne me laisses pas en paix, mais tu es mon seul trésor. Alors écoute bien ; prends ce sirop, pose ta tête sur mes genoux, et repose-toi ; dors, je veillerai sur toi et je n'ai pas peur ; dors, dors.
Je suis grande, je reste éveillée très tard. »

citer. Ce qui n'était que légèrement dessiné par le premier « ma fille », réapparaît plus appuyé ultérieurement. Nous croyons avec d'autant plus de conviction qu'il n'est pas trop tôt pour faire naître l'invention de cette scène interlocutoire à ce moment-là, autour des derniers jours de janvier ou des premiers de février 1980, qu'elle correspond à une lecture concomitante d'Ana Cristina Cesar : *Envy and Gratitude*, de Melanie Klein.

L'essai psychanalytique la marque tant, alors, qu'elle le qualifie de « terrifiant » : « Je prends chaque ligne au pied de l'oreille et j'en suis paralysée de peur⁷⁴¹. » La réaction indique non seulement l'impact du livre, mais aussi le sens emprunté par la lecture, moins intéressée par la construction théorique que par les drames qui se jouent entre mère et enfant et y sont rapportés. La lectrice en retient surtout les ressources « romanesques ». Toutefois, à défaut d'avoir retrouvé l'ouvrage consulté dans la bibliothèque de Rio de Janeiro et donc des annotations de sa main, nous en sommes réduit en la matière à des conjectures, fondées sur la mise en parallèle des écrits de l'une et de l'autre.

Relevons tout d'abord que la psychanalyste évoque à propos de la relation du nouveau-né à sa mère, des sentiments primaires extrêmes, d'ailleurs davantage de l'ordre de la pulsion primordiale que du sentiment, allant aussi bien vers la « béatitude⁷⁴² » que vers des manifestations schizoïdes et paranoïdes : sensations de solitude, de déréliction, de persécution⁷⁴³. Or une note d'Ana Cristina Cesar, la première des commentaires de sa traduction du conte de Katherine Mansfield, ne peut manquer, sur ce plan, d'attirer

In A teus pés, op. cit., p. 96.

⁷⁴¹ « é aterrador. Tomo cada linha ao pé do ouvido e fico parálitica de medo. », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 14 février 1980, *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 40.

⁷⁴² Cf. Melanie Klein, *Envie et Gratitude et autres essais*, trad. Victor Smirnoff, S. Aghion et Marguerite Derrida, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1968, p. 28, sur les états de bonheur fusionnel lié à l'allaitement.

l'attention. Elle y commente le titre de la nouvelle, « Bliss », les difficultés traductologiques qu'il soulève et explique le choix effectué : « Êxtase (Bliss) » [Extase (Bliss)].

Je crois qu'il est important d'établir une différence entre l'extase et le bonheur. L'extase suggère une sensation d'une espèce de suprême joie paradisiaque, qui ne peut être ressentie qu'en des circonstances très spéciales : dans des moments de satisfaction dans la relation bébé/mère, dans d'autres relations passionnées « primitives », dans les fantasmes homosexuels, dans l'extase religieuse et, très rarement, dans la vie « réelle », dans les rapports entre adultes⁷⁴⁴.

Sans étendre pour l'instant notre commentaire aux nombreux éléments surprenants de cette citation, nous ne retiendrons que ce qui a selon toute vraisemblance été inspiré par la lecture de Melanie Klein. Celle-ci parle, à propos de ce sentiment de bien-être fusionnel dont elle fait remonter les origines à l'état prénatal et au sentiment d'unité et de sécurité dans le ventre de la mère, de « nostalgie⁷⁴⁵ », comme si la naissance constituait en fait un premier *exil* dans la condition humaine.

Le second point de confluence avec « O cisne » se rapporte aux relations complexes tissées entre la mère et sa progéniture, en particulier entre la mère et la fille, relations faites d'envie, de haine, de gratitude..., et dans lesquelles les positions s'inversent facilement, « la fille [désirant] prendre la place de sa mère⁷⁴⁶ », la mère introjectant sous forme de culpabilité les désirs

⁷⁴³ *Idem*, par exemple pp. 122-123.

⁷⁴⁴ « Creio que é importante estabelecer a diferença entre êxtase e felicidade. Êxtase sugere a sensação de uma espécie de suprema alegria paradisíaca, que só pode ser sentida em ocasiões muito especiais: em momentos de satisfação na relação bebê/mãe, em outras relações apaixonadas "primitivas", em fantasias homossexuais, no êxtase religioso e, muito raramente, na "vida real", nos relacionamentos entre adultos. », *in* : *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 50.

⁷⁴⁵ « On peut voir dans cette nostalgie — universelle — d'un stade prénatal l'expression d'un besoin d'idéalisation. », *in* : Melanie Klein, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁴⁶ *Idem*, p. 21.

« omnipotents » de l'enfant. Ces mécanismes de contamination s'accompagnent d'ailleurs, selon Melanie Klein, d'autres processus essentiels à la construction du moi de l'enfant, comme le morcellement, le clivage, l'introjection, la projection, l'identification⁷⁴⁷, dont l'effet retentira jusqu'à l'âge adulte qui ne fait, dans cette vision, que répéter ces scènes originelles. Nous retrouvons, dans une certaine mesure, cette labilité des rôles dans notre texte ainsi que, sous une autre forme, dans l'extrait de *Luvas de pelica*, où la voix maternelle a besoin de rassurer et de se rassurer sur son âge, où la parole apaisante semble venir du même lieu que celui envahi par l'angoisse panique.

Adresse

Ces remarques, à notre sens, éclairent le texte en fournissant un cadre d'interprétation à la scène énonciatrice adoptée, particulièrement dramatique. Bien mal inspiré serait en revanche le lecteur qui voudrait en tirer des conclusions sur la psyché de l'auteur. D'ailleurs l'effet en sera repris dans quelques poèmes de *A teus pés*⁷⁴⁸, avec une évolution susceptible de dissuader les lectures psychologisantes les plus téméraires : la « fille » s'y transforme en « fils » ou en « enfant » — « filho » pouvant en portugais adopter un sens plus neutre et générique que le masculin français « fils » —, avec cette fois une plus que probable superposition du patronyme d'Armando Freitas *Filho*⁷⁴⁹.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, entre autres, p. 33 et p. 100.

⁷⁴⁸ Cf. « Torça, filho, torça, mesmo longe, na distância de quem ama e se sabe um traidor. » [« Pense à moi, mon enfant, pense à moi, même loin, dans la distance de celui qui aime et sait qu'il est un traître.], in : « EXTERIOR. DIA. » [EXTÉRIEUR. JOUR], *A teus pés*, op. cit., p. 16 ; et « Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. » (« Mon garçon. Ce n'est pas de l'automatisme. Juré. C'est un jazz du cœur. »), in : « Este livro » [Ce livre], *ibid.*, p. 26. Ces textes prennent du coup des sens multiples, selon le destinataire envisagé.

⁷⁴⁹ C'est bien sûr nous qui soulignons. L'allusion à l'ami et poète, qui encore une fois n'épuise pas le sens des apostrophes, a sans doute entraîné certaines hésitations d'Ana Cristina Cesar au moment où elle dressa l'index des noms propres qui clôt *A teus pés* en fournissant quelques

Dans tous les cas, Ana Cristina Cesar a compris le profit dramatique qu'elle pouvait tirer de cette adresse : établir un lien de familiarité avec un allocataire virtuel, ménager ainsi une entrée au lecteur, une participation à la pièce qui se déroule, le placer d'emblée sur un terrain affectif, émotionnel, tendre et chargé à la fois. Le message à caractère privé, attaque ou clin d'œil visant par exemple un ancien amant, seul son destinataire privé sera apte à le déchiffrer ; lui seul saura extraire du poème à vocation « publique » et relativement impersonnelle l'adresse dont il est la cible. Pour le commun des mortels, tout cela restera énigmatique, ce qui ne veut pas dire insignifiant : la corde sensible que ces phrases frottent comme un archet ne cessera pour autant pas de vibrer dans le texte.

L'autre apport de la biographie concerne l'organisation spatiale de la transposition du « Cygne ». Nous avons vu que deux lieux apparaissaient, sur fond de « terre brésilienne aimée » : Paris et l'Angleterre. Contrairement à ce que laissait entendre le titre inséré dans *Inéditos e dispersos*, il est clair que c'est depuis Londres ou plutôt Colchester que la première personne évoque des souvenirs parisiens, sortes de reflux de mémoire. Il est difficile de ne pas établir de corrélations entre cette situation et les déplacements d'Ana Cristina Cesar, encore une fois moins pour réduire le champ de lecture aux événements que pour ajouter de la lumière au texte. En cela la correspondance publiée se révèle

« clés » des sources détournées. Si dans la version finale (*A teus pés, op. cit.*, p. 54) on lit « Freitas F°, Armando », les deux versions préparatoires que nous avons retrouvées donnent deux autres leçons : « Armando Freitas Filho » et « Freitas, Armando ».

La première apparaît en troisième de couverture d'un cahier portant le cachet de la papeterie Papelaria Piril (c'est pourquoi nous l'appellerons le cahier Piril), dans une liste intitulée « Certas fontes » [Certains sources] ; la seconde p. 50 du même document, selon le foliotage imprimé qui ne numérote que le recto des feuilles, dans une liste semble-t-il déjà moins embryonnaire, intitulée « índice onomástico » [index onomastique], ainsi glosée en marge : « certas vozes claras/ objetos oscuros voando » [certaines voix claires/ objets obscurs volants].

Ces formules constituent peut-être d'autres hypothèses d'intitulés de cet index, au sein d'un cahier qui contient d'une façon générale de nombreuses versions quasi achevées de textes retenus dans l'édition de 1982. Quoi qu'il en soit, nous pouvons supposer que par l'effacement

à nouveau d'un précieux secours, dans la mesure où elle n'est pas seulement un rapport objectif sur le quotidien de l'épistolière, mais en constitue déjà une élaboration.

C'est ainsi qu'on y lit clairement comment, lors de son séjour britannique, Ana Cristina Cesar y structure par opposition deux territoires : celui du travail et de l'écriture, qui suppose retraite, abstinence et sérénité, par contraste avec le lieu des plaisirs, des excès, des folies. La capitale française est synonyme de « perte », Colchester, de régénération :

Après être revenue de Paris et m'être calmée [...] je suis entrée dans une phase de repos. Accumulant des forces pour la prochaine ? Je me suis posée à Colchester pour la première fois les week-ends : des jours entiers dans ma petite chambre à écrire sans cesse, à écouter Radio 1 (pop) jusqu'au petit matin, à lire des choses hétéroclites — *Actuel*, la cuisine locale, l'autobiographie de W. C. Williams. Le roman commencé à Rome a sombré dans la folie parisienne. Je suis revenue au journal intime, dans lequel je m'installe, localiste, mémorialiste. J'ai passé deux semaines tranquilles dans ce climat⁷⁵⁰.

En fait, l'Angleterre ne sera pas toujours pour elle ce cadre idéal de pureté et de solitude, ce qui confirme bien que nous sommes devant une construction parfaitement subjective. Mais c'est cette construction qu'il importe de suivre, dans la mesure où elle nourrit souterrainement « O cisne » et *Luvás de pelica*. D'ailleurs un second voyage parisien trois mois plus tard, pendant les

du « Filho », Ana Cristina Cesar cherchait à rendre plus difficile, ou en tout cas moins évidente, la correspondance. Elle a trouvé un compromis habile en recourant à la forme abrégée « F° ».

⁷⁵⁰ « Depois que voltei de Paris e me acalmei [...] entrei numa fase de sossego. Guardando força para a próxima ? Parei em Colchester pela 1ª vez nos fins de semana : dias inteiros no quartinho escrevendo sem parar, ouvindo rádio 1 (pop) até de madrugada, lendo coisas disparatadas — *Actuel*, culinária local, autobiografia de W. C. Williams. O romance começado em Roma mixou na loucura parisiense. Voltei pra o diário íntimo, onde pego pé, localista, memorialista. Passei duas semanas quietas nesse clima. », lettre à Ana Candida Perez, sans date mais que nous pouvons situer vers la fin janvier ou le début février 1980, *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 266.

vacances de Pâques, séjour semble-t-il plus troublé encore que le précédent, suscite *a posteriori* un commentaire similaire, une fois de retour sur l'île :

[...] je voudrais me défaire du mythe de Paris, il m'irrite : chaque fois que je vais là-bas je fais des miennes et je me dis qu'ici, c'est un couvent⁷⁵¹.

Cette dichotomie entre un espace de réflexion, de production intellectuelle, de paix, de retour sur soi, et un espace d'aventures, de passions et d'éclats, un peu comme le narrateur de *La Recherche* a son « côté de Guermantes » et son « Méséglise », rappelle le clivage entre le corps et l'esprit, les désirs et les tabous, ainsi que les *sublimations* de « Pensamentos sublimes... », rédigées d'une bibliothèque, loin du « *Trou noir*⁷⁵² » qu'est Paris. Voilà qui éclaire à nouveau singulièrement le fil rouge de l'exil, non plus seulement éloignement de la mère patrie, remémorée depuis le Vieux Monde avec des regrets dans la voix, mais exil de soi, d'un être divisé entre pulsions et censure, entre Paris et Londres (ou Colchester), d'un être scindé, condamné, dont l'harmonie est désormais introuvable, dont les morceaux brisés sont irréconciliables. Une voix éprouvée par les clivages de la modernité, veuve d'elle-même et de ses rêves orphiques d'unité retrouvée, et qui ne peut que se scinder à nouveau en une multiplicité de visages.

⁷⁵¹ « queria me desfazer do mito de Paris, está me irritando : toda vez que eu vou lá apronto e fico achando que aqui é um convento. », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 7 mai 1980, in : *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 53.

⁷⁵² « *Buraco preto* », *ibid.*, p. 54.

2. Traduire, séduire

a. Vers un Art poétique

Cette adaptation de Baudelaire est donc plus qu'une transposition transitoire, fugitive, contingente, c'est un art poétique comme « Le Cygne » avait en son temps valeur de manifeste pour Baudelaire, qui réinventait là un nouveau destin à l'allégorie, assemblant la mythologie, la vision accidentelle rappelée par le souvenir et le « bric-à-brac confus » du temps présent, au moment même où le poète élaborait dans des considérations inspirées par les tableaux de Constantin Guys sa réflexion décisive du *Peintre de la vie moderne*⁷⁵³. L'exil géographique, l'exil temporel dénoncé par le travail de la mémoire, l'exil historique et politique, l'exil existentiel se traduisent naturellement par l'emprunt d'une voix autre, abhorrée et fraternelle. Non pour redire, répéter, recopier pieusement on ne sait quel Quichotte, ce qu'aucun Pierre Ménard ne parvient à concrétiser, mais pour le subvertir.

De même que le clin d'œil lancée par Ana Cristina Cesar à Fernando Pessoa le « renversait », du « *preciso* » à l'« *impreciso* », de même qu'elle faisait du rejet baudelairien un contre-rejet, elle retourne le traitement de l'exil, exilant « Le cygne » de lui-même par la langue et les réaménagements qu'elle lui impose, lui témoignant ainsi, par le prolongement de son geste, respect, allégeance et fidélité. Ni traduction, ni trahison : c'est par le détournement qu'elle revient à l'objet de départ. Évitant la transcription servile, fuyant l'intelligence étroite qu'est parfois la restitution « ligne pour ligne, ou vers pour

⁷⁵³ Claude Pichois situe en effet la rédaction de l'essai de Baudelaire « entre novembre 1859 et février 1860, donc contemporain du poème », « Le cygne » en l'occurrence. In : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 1006.

vers⁷⁵⁴ », refusant la transparence de l'interprète qui signifierait par trop l'anéantissement du créateur, elle « tient tête » à son modèle, faisant néanmoins de son « imitation », de sa recreation « une offrande [...] au texte original », selon la si pertinente formule de Jean-Yves Masson⁷⁵⁵.

Parallèlement, Ana Cristina Cesar, comme Charles Baudelaire, avance de front pratique et théorie, dans trois textes « anglais », « Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir », « O cisne » et *Luvras de pelica*, reliés entre eux par la thématique de la passion et de son impossible renoncement, de son impossible achèvement. Signalons à ce propos le commentaire particulièrement inspiré, parce que précoce et manquant de beaucoup des clés de lectures dont nous pouvons aujourd'hui nous prévaloir, de Bernardo Oliveira, réagissant en 1986 à la lecture de *Luvras de pelica*. Constatant que les deux sphères qu'il désignait comme celle du « rêve » et celle de l'« accès direct » aux choses finissent par se confondre dans la création poétique d'Ana Cristina Cesar⁷⁵⁶, il parvient à nouer la thématique du pathos et celle de l'exil avec une subtile finesse : « Rechercher le *pathos* dans le texte littéraire, c'est rechercher des boîtes noires, c'est rechercher une chose déjà mort-née. » Le chemin vers une révélation mystérieuse et espérée n'ouvre que sur une fissure, une brèche,

possibilité qui existe dans le langage, la poésie, qui est éternelle recreation,

⁷⁵⁴ Cf. la citation d'Étienne Dolet, *apud* Antoine Berman, *Pour une critique des traductions...*, *op. cit.*, p. 93, note 117 : « Je ne veulx taire icy la follie d'aulcuns traducteurs : lesquels au lieu de liberté se submettent à servitude. C'est asscavoir, qu'ilz sont si sots, qu'ilz s'efforcent de rendre ligne pour ligne, ou vers pour vers. Par laquelle erreur ilz dépravent souvent le sens de l'auteur, qu'ilz traduisent, & n'expriment la grace, & perfection de l'une, & l'autre langue. Tu te garderas diligemment de ce vice : qui ne démontre aultre chose, que l'ignorance du traducteur. »

⁷⁵⁵ Jean-Yves Masson, « Territoire de Babel. Aphorismes », *in* : *Corps écrit*, n° 36, « Babel ou la diversité des langues », Paris : Presses universitaires de France, décembre 1990, p. 158 : « Si la traduction *respecte* l'original, elle peut et *doit* même dialoguer avec lui, lui faire face, et lui tenir tête. La dimension du respect ne comprend pas l'anéantissement de celui qui respecte son propre respect. Le texte traduit est d'abord une offrande faite au texte original. »

livre qui parle et chante. [...] Et dans ce mouvement elle nous parle du sujet qui lui est propre : la tension de cet exil. Sous ce prisme, Ana Cristina distille sa poésie. Que ce soit en écrivant des pseudo-lettres, des pseudos-journaux ou autre chose, elle fait remonter à la surface ce thème : une situation d'exil irréparable, qui est humain, et est notre *pathos*. Ce *pathos* peut donner lieu à des pleurs, à des plaintes, ou peut être de joie. Faire de la poésie, c'est accepter cette limite et la transformer en possibilité⁷⁵⁷.

Mais, par-delà leurs thématiques, ces trois textes « anglais » sont aussi liés par une conception propre de l'écriture. Et, dans ce complexe, *Luvás de pelica* commence où s'arrêtent les deux autres.

Matrices

On devine que la pente naturelle de notre étude nous entraîne à ce stade vers une lecture plus rapprochée de *Luvás de pelica*. Mais pour la rendre vraiment fructueuse, d'autres étapes intermédiaires seront nécessaires, d'autres lectures et quelques mises au point.

Il convient ainsi de revenir sur les enseignements de notre analyse de « O Cisne », du point de vue du processus créatif. Dans le cas présent, le schéma de départ, relativement simple, peut se résumer à un texte « source » et un texte « cible », ce en quoi il ne diffère guère d'une traduction. Mais s'agissant d'une « imitation », avec les ambiguïtés introduites par le « dédoublement » des voix

⁷⁵⁶ « Aponta para o momento de criação e recriação de poesia, este astucioso momento em que as duas “esferas”, a “sonhada” e a “direta”, se tocam, brilham e se provam uma só. [...] », Bernardo Oliveira, « Patos, patos, patos », in : *Belo belo*, 2^e année, n° 6, Rio de Janeiro, 1986, p. 8.

⁷⁵⁷ « Procurar *páthos* no texto literário é procurar caixas pretas, é procurar uma coisa já nascida morta. A “passagem com três degraus para uma sala um pouco mais acima” aponta [...] para essa fissura, para essa brecha de possibilidade que existe na linguagem, a poesia, que é eterna recriação, livro que fala e canta. [...] E nesse movimento ela nos fala do assunto que lhe é próprio: a tensão deste exílio. Sob este prisma, Ana Cristina destila poesia. Seja ao escrever pseudocartas, pseudodiários ou o que quer que seja, ela traz este assunto à tona : uma situação do exílio irreparável, que é humano, é o nosso *páthos*. Este *páthos* pode ser motivo de choro, de lamentação, ou pode ser de alegria. Fazer poesia é aceitar essa limitação e transformá-la em possibilidade. [...] », *idem*.

(le « je » superposant ou substituant le référent « Ana Cristina Cesar » au référent « Baudelaire », pour dire grossièrement les choses) et des perspectives (fidélité ou identité ; traduction ou création), nous pourrions parler plutôt de matrice que de source, en ajoutant aussitôt qu'à la matrice centrale, le poème des « Tableaux parisiens », viennent se joindre de multiples références, matrices secondaires, de plusieurs ordres.

Les unes ont un rapport plus ou moins direct avec l'élément principal : c'est le cas des commentaires de Walter Benjamin, par exemple, ou de l'« imitation » de Robert Lowell. Les autres se rapportent au patrimoine littéraire, poétique de celle qui réécrit, défini par une complicité nationale ou linguistique comme dans le cas de Gonçalves Dias, voire de Fernando Pessoa... Ici, le lien avec le texte de départ devient plus lâche, même si une thématique commune les relie. Le déplacement « identitaire » se fait plus manifeste et menace d'inverser les rapports de centre (« Le cygne ») et de circonférence (tout ce qui s'y greffe).

Les allusions cinématographiques, culturelles, générationnelles, historiques, vont dans des directions éventuellement contradictoires, de l'anodine actualisation à l'étrangeté la plus hétérogène. Les liens se distendent plus encore avec l'introduction du « roman familial » psychanalytique, encore que des ponts fragiles entretiennent toujours de minces points de passage. Cependant l'intrusion voilée de Melanie Klein est presque d'ordre accidentel, en tant que lecture du moment. À ce titre, la scène nous entraîne vers un terrain de plus en plus circonstanciel et biographique, non pour nous y enfermer, mais pour élargir notre champ de déambulation. Enfin la publication posthume de la correspondance active d'Ana Cristina Cesar donne à la bâtisse de nouveaux sous-sols, l'étend vers les combles, le grenier, percent de nouvelles fenêtres, de nouvelles portes, et ainsi garantissent que le détournement et la réappropriation

soient consumés, sans qu'ait pour autant été sacrifiée toute reconnaissance *du* et *au* poème initial.

C'était d'ailleurs une intention déclarée de *Correspondência incompleta*, telle que la formulait dans son introduction Armando Freitas Filho, l'un des organisateurs du volume : « montrer à l'état original une des principales matrices de [la] création littéraire⁷⁵⁸ » d'Ana Cristina Cesar. Toutefois, en rester à cette conception assez attendue du rapport entre la « vie » et l'« œuvre », la seconde puisant à la première, nous empêcherait de prendre la véritable mesure du phénomène en jeu. Chez notre auteur, le fleuve de l'inspiration coule en effet dans les deux sens : de la correspondance vers la littérature mais aussi de la littérature vers la correspondance. Ainsi lorsqu'elle écrit à Maria Cecília Fonseca, le 7 mars 1980 :

Paris était belle comme jamais, et j'ai surtout apprécié les hautes modernités comme le Centre Pompidou, le Forum des Halles et le métro profond qui se transforme en abri anti-atomique et voyage à 120 km/heure⁷⁵⁹.

elle développe ce qu'elle a inventé de façon plus elliptique, quelques semaines auparavant, dans sa « traduction » :

minha melancolia não se move. Centre Pompidou, Forum des Halles, metrô profundo⁷⁶⁰

⁷⁵⁸ « [...] mostrar em estado original uma das principais matrizes de sua criação literária », in : *Correspondência incompleta*, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁵⁹ « Paris estava linda como jamais, e eu curti sobretudo as altas modernidades como o Centro Georges Pompidou, o Forum de Halles e o metrô profundo que vira abrigo anti-atômico e viaja a 120 Km », lettre à Maria Cecilia Londres du 7 mars 1980, *Correspondência incompleta*, *op. cit.*, p. 173.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 271. Pour la traduction, voir « Annexes II ». La version publiée par *Inéditos e dispersos*, identique à celle adressée à Caio Fernando Abreu, comporte ici une correction, où « Centre Pompidou » a été remplacé par « Beaubourg ». La modification évolue vers une référence plus familière, moins institutionnelle.

L'enthousiasme de la lettre succède à la mélancolie du poème, feinte ou non, mais les formules « ne changent pas ».

Transferts

Comment qualifier ces passages d'un texte à l'autre ? D'intertextualité, sans doute, encore que le concept reste vague en la circonstance. De traduction, si l'on veut, dans le cas du poème, au sens néanmoins d'adaptation, d'imitation. De séduction, peut-être ? Pour asseoir notre réponse, un paragraphe de la lettre adressée au milieu de l'hiver 1980 à Ana Candida Perez sera de quelque secours. Sans se rapporter directement au « Cisne », il est pourtant étonnamment — significativement ? — enchâssé entre la présentation du poème et le poème lui-même :

Tout s'est précipité dans ma tête avec ta lettre (à elle) de l'Itamaraty [l'équivalent brésilien du Quai d'Orsay] (y compris avec des processus transférentiels, *I'm afraid* [j'en ai peur]). Il existe un *strain* [une pression] dans lequel je ne sais comment tu tiens le coup, un effort quotidien pour se produire. En fait si, je sais : c'est grâce au personnage. Et grâce au réconfort de la routine par laquelle on peut tout imaginer. Tu ne m'énerves pas à « parler de toi sans arrêt », mais je rêve encore d'éditer notre correspondance complète, en perfectionnant les personnages. Il se trouve que, tout à coup, perfectionner le personnage a l'air d'éliminer une certaine tendresse, tu vois ce que je veux dire ? Moi, je finis toujours par tendre vers les éliminations, parce que la tendresse appelle irrémédiablement la *self-pity*, un vice désolant (que j'ai). Les métaphysiques n'ont pas la moindre *self-pity* : ils fonctionnent dans la convention courtoise. J'aime beaucoup. Il est bon d'aimer sans trop s'identifier. Mais je finis par courir à l'autobiographie. Je pense (sans arrêt) à écrire, je crois que j'écris plus que jamais, maintenant que j'ai de l'argent à la banque *and a room of own's own*

[et une chambre bien à moi]... Mais j'ai horreur de la carrière d'écrivain⁷⁶¹.

La citation volontairement longue brasse une foule d'éléments. Quelques-uns nous sont familiers et achèvent d'éclairer les pistes déjà avancées. Réapparaît ainsi la lecture de John Donne et des poètes métaphysiques, à propos desquels le même terme, « self-pity », surgissait dans « Pensamentos sublimes... ». Certains détails devront attendre une exploitation plus attentive de notre part, pour éviter de perdre notre fil. En revanche, d'autres passages, plus ou moins énigmatiques, appellent d'ores et déjà quelques explications comme, au début de l'extrait : « ta lettre (à elle) ». L'éclaircissement nous a été fourni par la destinataire elle-même :

[...] « à elle » parce que je me dédoublais en un personnage ; je racontais à Ana Cristina les événements de ma vie et j'étais moi et aussi un personnage, je me référais à moi-même à la 3^e personne parfois. C'est ma façon de voir la vie — le théâtre de l'existence. Je me souviens d'avoir dit dans une lettre que je « l' » observais (moi-même) comme si je me trouvais au plafond pendant qu'« elle » dormait. Je le fais encore aujourd'hui, j'écris sur moi-même à la 3^e personne⁷⁶².

⁷⁶¹ « Minha cabeça destampou com a tua (dela) carta do Itamaraty (inclusive com processos transferenciais, *I'm afraid*). Tem um *strain* que não sei como você agüenta, um esforço diário de produção. Aliás, sei : é pelo personagem. É pelo consolo da rotina que dá para imaginar tudo. Você não me irrita “falando de você sem parar”, mas ainda imagino editar nossa correspondência completa, aperfeiçoando os personagens. Acontece que, de repente, aperfeiçoar o personagem meio que elimina uma ternura, sabe como é? Eu sempre acabo tendendo para eliminações, porque a ternura cruza irremediavelmente com *self-pity*, vício lamentável (que eu tenho). Os metafísicos não têm o menor *self-pity* : funcionam na convenção cortês. Curto muito. É bom curtir sem identificações pronunciadas. Mas acabo correndo para a autobiografia. Penso (sem parar) em escrever, acho até que estou escrevendo mais que nunca, agora que tenho dinheiro no banco *and a room of own's own*... Mas tenho horror da carreira de escritor. », lettre à Ana Candida Perez, sans date mais que nous pouvons situer vers la fin janvier ou le début février 1980, *Correspondência incompleta*, *op. cit.*, p. 269.

⁷⁶² « “dela” é porque eu me desdobrava em um personagem ; eu contava para Ana Cristina os acontecimentos da minha vida e eu era eu e também um personagem, eu me referia a mim mesma na 3a. pessoa às vezes. É minha maneira de encarar a vida — o teatro da existência. Lembro de haver dito em uma carta que eu observava “ela” (eu mesma) como se estivesse no teto do quarto enquanto “ela” dormia. Até hoje faço isso, escrevo sobre mim mesma na 3a. pessoa. », mél du 25 février 2001.

Ana Candida Perez se diffracte en « je » et « elle », un moi plus authentique, privé, un peu secret, et une troisième personne sociale, composant des masques, ses *personæ*, se produisant dans les divers spectacles du quotidien, au travail — elle est diplomate —, dans la rue... Cette dualité n'est pas sans recouper celle dont « souffre » Ana Cristina Cesar. Les uns le vivraient sans conflit, comme son amie ou les poètes métaphysiques. Elle au contraire s'en plaint, opposant par exemple certaines formes de littérature, la « carrière d'écrivain », domaines de la convention, de la feinte et du jeu, à l'« autobiographie », l'épanchement de soi, une sorte d'auto-complaisance narcissique, domaine (vicié et vrai) du sentiment, de la « tendresse ».

Ana Cristina Cesar dit aimer cette aptitude à se détacher de soi-même, et ne pas en être capable : « je finis par courir à l'autobiographie. » La phrase peut s'entendre de deux façons : relativement à ses lectures, ou relativement à l'écriture, dans la mesure où les deux s'entremêlent dans son propos. C'est en effet l'époque où, nous l'avons vu, elle lit l'autobiographie de William Carlos Williams. Cet intérêt pour la vie privée, intime, de l'auteur se poursuivra longtemps encore : « Après Emily Dickinson, je suis dans une phase Katherine Mansfield, je lis tout y compris des biographies ordinaires (que je lis en frissonnant, *I must confess* [je dois avouer] qu'à vrai dire je trouve les lettres et les biographies plus excitantes que la littérature) et je me mets à rêver à ce personnage⁷⁶³. » Mais l'élan autobiographique sous-tend également la production poétique, laquelle pourrait d'ailleurs se contenter de retoucher un peu la correspondance personnelle pour que celle-ci devienne publiable.

⁷⁶³ « Depois da Emily Dickinson, estou em fase de Katherine Mansfield, leio tudo inclusive biografias ordinárias (que leio arrepiada, *I must confess* que para dizer a verdade estou achando cartas e biografias mais arrepiantes que a literatura) e fico sonhando com essa personagem. », lettre à Ana Candida Perez du 29 mai 1980, *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 281.

En fait, une formule de la lettre d'Ana Cristina Cesar à son amie en condense tout l'extrait : « processus transférentiels ». Entre elle et Ana Candida Perez, le « transfert » est confessé et facilité par la proximité des prénoms⁷⁶⁴. Entre elle et ses lectures abondent les phénomènes d'« introjection », pour justement reprendre les termes de Melanie Klein et d'*Envy and Gratitude* qui aborde à plusieurs reprises la question du transfert et du contre-transfert. Entre le personnage social, qui peut être poète, voire personnage de poésie, et la personnalité profonde, *réelle*, les circulations sont elles aussi avérées. De ce point de vue, assumer ce statut d'écrivain, *a fortiori* d'écrivain professionnel, serait reconnaître nettement des espaces distincts entre le domaine du privé et celui du public — même si, en la matière, les frontières ne prétendent pas à l'étanchéité —, alors qu'Ana Cristina Cesar s'emploie au contraire à brouiller les pistes sans choisir entre tel et tel masque, sans jamais « dire son nom ».

Cygne et vampire

Voilà pourquoi la traduction propose d'heureux camouflages, à condition de la faire glisser de l'autre à soi, de la faire pencher du côté de l'imitation ou de l'adaptation libre. Il ne s'agit d'ailleurs pas de s'en prendre à n'importe quel texte. L'original doit permettre ce travail d'identification et de superposition pour être *séduit*, autrement dit être conduit hors de sa route, dévié du droit chemin, détourné. Du « Cygne » au « Cisne », il n'a même pas été besoin de changer la première personne, mais son référent, ce qui suffit à faire vaciller le système d'énonciation.

⁷⁶⁴ Il n'est pas impossible que la dédicace du poème « Instruções de bordo » [Instructions de bord] joue de cette ambiguïté : « (para você, A. C., temerosa, rosa, azul celeste) » (pour toi, A. C., audacieuse, rose, bleu céleste), in *A teus pés, op. cit.*, p. 64. L'interprétation des initiales peut

Or si le Poète, albatros ou cygne ou Andromaque loin de son authentique Simois troyen, déjà exilé sur terre, est délogé de son œuvre, on le doit à la fois à la logique interne du poème et aux nécessités de l'auteur Ana Cristina Cesar. Traduction, imitation... ne sont pas (ou pas seulement) une façon de trouver sa voix, de trouver son moi : le palimpseste apparaît comme un véritable mode d'écriture. Non pas commodité, facilité ou propension plagiaire, mais authentique geste créateur dont l'un des traits essentiels repose sur ce que nous risquerons à appeler une « poétique de la séduction ». L'éminent théoricien de la traduction que fut Antoine Berman avait déjà pointé, derrière l'auteur d'*Hermès III*⁷⁶⁵, ce caractère limitrophe du traduire et du séduire :

[...] la traduction appartient à un espace historique qui, comme l'a dit Michel Serres, est celui de la *Duction*. Ce que tous les signifiants formés avec « duction » et apparus après le XV^e siècle ont de commun, c'est qu'ils désignent des *processus actifs régis par un sujet*. [...] L'activité désignée par le terme de « traduction » est à la fois une production et une reproduction ; elle n'est pas sans lien avec la séduction, [...] et (c'est trop clair) avec la réduction (que nous prenions le sens courant de ce terme ou son sens alchimique). À la limite, les signifiants du champ de la *Duction* se signifient tous mutuellement pour désigner l'espace global des *transformations* opérées par un *sujet actif*⁷⁶⁶.

En son amont et telle que nous pouvons pour l'instant la fonder, cette poétique de la séduction comprend aussi une relation d'*amour* : « L'amour est [...] le premier mot de la traduction », avance Michel Schneider dans son *Voleurs de mots*⁷⁶⁷ en ajoutant car c'est là son propos, « comme du plagiat ». Son

hésiter entre Ana Cristina ou Ana Candida, et même faire fausse route en n'envisageant pas une troisième hypothèse.

⁷⁶⁵ Michel Serres, *Hermès III. La Traduction*, Paris, éd. de Minuit, 1974.

⁷⁶⁶ Antoine Berman, « Tradition, translation, traduction », in *Le Cahier*, n° 6, Paris : Collège international de philosophie - éd. Osiris, octobre 1988, p. 35.

⁷⁶⁷ *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris : Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1985, p. 65.

propos, mais non le nôtre ; et il faut faire un sort, au passage, à ces accusations insensées de « vol » qui réapparaissent régulièrement à propos de l'œuvre d'Ana Cristina Cesar. Loin de s'inscrire dans une perspective critique constructive, à la manière de ce commentaire de Pierre-Emmanuel Dauzat : « Le traducteur est par nature un cleptomane [...], il conserve inexorablement une partie du texte reçu en partage⁷⁶⁸. », des manchettes comme : « La marginale volait des vers⁷⁶⁹ » ou encore « L'élève était brillante, mais a plagié le professeur⁷⁷⁰ » ne peuvent être mises que sur le compte de l'ignorance, de la malveillance ou de la recherche de l'effet sensationnaliste.

Il y a, d'une part, dans la démarche d'Ana Cristina Cesar un véritable travail de transformation de l'original, d'invention ou de réinvention s'intégrant dans la composition d'une œuvre personnelle. De l'autre, la poète ne cherche nullement à s'appropriier ou s'attribuer indûment l'œuvre d'autrui et lorsqu'elle entretient autour de ces emprunts un certain mystère, c'est par jeu, par goût de

⁷⁶⁸ Pierre-Emmanuel Dauzat, *Le Monde des Livres*, Paris, vendredi 15 septembre 2000, p. VII.

⁷⁶⁹ Elisabeth Orsini, « A marginal roubava versos ». In : *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 avril 1995. L'ignorance allant en l'occurrence de pair avec la mauvaise foi, l'article était flanqué d'un poème d'Ana Cristina Cesar prétendument inédit, « Drummondiana » (Drummondienne, en référence au poète Carlos Drummond de Andrade), en fait déjà publié dans l'édition du *Jornal da Tarde* du 4 février 1995 (São Paulo).

⁷⁷⁰ « A aluna era brilhante, mas plagiou a professor », *Zero Hora*, Porto Alegre, 7 novembre 1999. L'article, non signé et farci d'erreurs, accuse Ana Cristina Cesar d'avoir plagié Heloísa Buarque de Hollanda dans son livre *Literatura não é documento* (Rio de Janeiro, Funarte, 1980), ajoutant : « La "cleptomanie stylistique" d'Ana C. a déjà été relevée » (« A "cleptomania estilística" de Ana C. já foi registrada »). L'accusation est absurde à plus d'un titre, puisque le livre est à l'origine un travail universitaire, réalisé dans le cadre de la préparation d'un « mestrado » (diplôme réalisé en deux ans après l'équivalent de la licence en France, et comportant, comme notre « maîtrise », la rédaction d'un mémoire) à l'Université fédérale de Rio de Janeiro, sous la direction d'Heloísa Buarque de Hollanda qui a donc eu à en juger la valeur.

De surcroît, puisque la recherche portait sur les liens entre la littérature et le cinéma, et que la directrice avait elle-même soutenu une thèse de doctorat sur un aspect particulier de ce sujet, à savoir l'adaptation cinématographique du roman de Mário de Andrade *Macunaíma* (réalisée en 1969 par Joaquim Pedro de Andrade), les convergences et les recouvrements entre les deux travaux n'ont rien d'étonnant.

N'y trouvant à redire, la même Heloísa Buarque de Hollanda a d'ailleurs facilité la publication de ce travail aux éditions de la très officielle Funarte. En fait, le plus choquant du propos est que derrière l'étudiante, c'est l'intégrité de l'écrivain qui est sinon visée, du moins touchée, sans le moindre fondement.

l'énigme, ou dans une démarche interrogeant le sujet du poème ou le statut d'auteur, mais jamais par volonté de tricher et d'abuser les lecteurs.

b. La mémoire du poème

L'écriture s'ancre dans la lecture

Il est vrai que ces écrits sont ironiquement traversés par le fantasme du plagiat, par l'image du vampire, et prêtent le flanc à des inductions mal avisées, manipulées à leur insu par les poèmes lus. Nous avons déjà mentionné cet extrait de *Correspondência completa*, que nous sommes maintenant en mesure de comprendre jusqu'à son dernier terme :

Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro⁷⁷¹.

Mais les exemples abondent, trop pour les citer tous. Empruntés comme « Carta de Paris » aux *Inéditos e dispersos*, deux suffiront pour l'heure à élargir la question et à en montrer la centralité, la complexité, irréductible aux accusations qui planent ; à commencer par ces vers tourbillonnants :

Como terei orgulho do ridículo de passar bilhetes pela porta.

Esta mesma porta hoje fecho com cuidado ; altivo.

Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor com que te cerco.

Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem⁷⁷².

⁷⁷¹ « Écrire est la partie pénible, ça me donne mal au dos et des remords de vampire. », in : *A teus pés*, op. cit., p. 89.

⁷⁷² Comme j'aurai orgueil du ridicule qu'il y a à passer des billets sous la porte.

Le poème est extrait du dernier cahier d'Ana Cristina Cesar⁷⁷³, annoté dans les mois qui ont précédé son suicide. Dans une situation passionnelle, tendue, les paroles les plus intimes mais aux visages abstraits, paroles de séduction aussi, sont reprises en chaîne, de main en main, de page en page, à la fois efficaces et usées, calculées et sincères, caduques et neuves. Plusieurs termes renvoient à l'œuvre éditée d'Ana Cristina Cesar elle-même : du titre *A teus pés*, repris aussi dans une forme altérée dans le poème « Fogo do final⁷⁷⁴ » — sur lequel nous reviendrons —, au « professionnel » du poème « O tempo fecha...⁷⁷⁵ » [Le temps se couvre...], en passant par l'index des noms propres⁷⁷⁶ ajouté à la fin de la section « A teus pés ».

Plusieurs ébauches de ce texte figurent dans la version manuscrite du « dernier cahier », étalées sur la page n° 3 et celle de gauche. L'édition de 1985 a suivi la leçon de la page de gauche qui semble effectivement moins raturée, plus organisée, comme si les essais commençaient à droite et réservaient leur vis-à-vis pour la mise au propre. Or en s'attardant aux esquisses, nous relevons entre les vers qui prennent forme :

É Emily que explica o ritual [passage rayé, illisible]
quando a carta ~~que chega é [mot illisible, peut être « poesia » ?]~~ se
tranca a porta ALTIVA [nos deux lignes sur une seule]

Cette même porte que je ferme aujourd'hui avec soin ; hautaine.

Comme je ne répèterai pas, à tes pieds, que le professionnel cache dans l'index onomastique les voleurs à qui j'ai volé les vers d'amour desquels je t'enserre.

Je t'enserre à tel point que cela rend impossible tout contrôle policier autant que le flagrant délit de rapine.

In : *Inéditos e dispersos*, op. cit., p. 172.

⁷⁷³ Se présentant sous la forme d'un grand format 32 x 22 cm, à couverture rigide noire, ce cahier est un livre de comptes, dont seules les pages impaires sont numérotées. Nous le désignerons désormais comme le « dernier cahier ».

⁷⁷⁴ *A teus pés*, op. cit., 51.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 54.

e no canto extremo⁷⁷⁷

Une des clés aidant à comprendre cette mention et à redéployer le poème ébauché d'Ana Cristina Cesar, se trouve en effet dans la poésie d'Emily Dickinson, qui était devenue dans les années quatre-vingts un de ses auteurs de prédilection. D'après une confidence du père, Waldo Cesar, les poèmes d'Emily Dickinson furent même une compagnie et un soutien indispensables à sa fille dans les derniers mois de sa vie.

En Angleterre, elle lui avait consacré son premier travail universitaire : « Cinco e meio⁷⁷⁸ » [Cinq et demi] propose, comme le titre l'annonce, la traduction de cinq poèmes, finement commentée, et l'ébauche de traduction d'un sixième. La correspondance révèle qu'Ana Cristina Cesar eut à ce moment-là, en mai 1980, l'intention d'organiser une anthologie poétique bilingue d'Emily Dickinson, commentée, qui aurait pu lui fournir la matière d'un doctorat au Brésil. Elle envisageait aussi d'écrire une étude comparant cette œuvre à la poésie de Maria Ângela Alvim⁷⁷⁹. Dans l'essai suivant « Cinco e meio », où elle confronte la pratique traductive d'Augusto de Campos et de Manuel Bandeira, elle rappelle que le moderniste s'était attelé à des versions brésiliennes de la poète d'Amherst⁷⁸⁰. C'est dire qu'elle se documente de près : indication d'une liste non exhaustive de ce qu'elle a pu lire, nous avons trouvé

⁷⁷⁷ « C'est Emily qui explique le rituel

Quand la lettre qui arrive c'est [mot illisible, peut-être « poésie »] se ferme à clé la porte
HAUTAINE

Et dans le coin extrême »

⁷⁷⁸ *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 117-136.

⁷⁷⁹ Cf. *Correspondência incompleta, op. cit.*, lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 7 mai 1980, p. 49.

⁷⁸⁰ « Bastidores da tradução », *ibid.*, p. 140. Il semble d'ailleurs qu'il y ait eu confusion dans l'édition brésilienne de ces essais, car la bibliographie qui conclut « Bastidores da tradução » se rapporte en fait exclusivement au sujet de l'essai précédent : Emily Dickinson.

dans sa bibliothèque trois recueils⁷⁸¹, deux anthologies et l'édition poétique complète de référence, « éditée » par Thomas H. Johnson — tous trois abondamment annotés. Enfin, on localise diverses mentions ou allusions la concernant dans *Inéditos e dispersos*⁷⁸², ainsi que la présence de son nom dans l'index onomastique de *A teus pés*.

En croisant l'ensemble de ces sources, les essais, la correspondance et les annotations marginales, nous sommes en mesure de dégager quelques-uns des principaux attraits de cette œuvre qui la fascinent : la simplicité de sa prosodie, régulière et « primitive » ; le ton sans emphase, presque sec, informel mais non familier, de ses vers, une sorte de modestie, d'expression non « littéraire », comme un fragment de conversation, précise-t-elle ; la concision qui joue à l'extrême du caractère monosyllabique de la langue anglaise ; la précision dénuée d'ambiguïté de son écriture, néanmoins dense, pleine d'implicites entre les lignes ; la ponctuation et la rime, guidées par l'émotion et non par la logique ; la thématique à la fois passionnée et énigmatique, presque inquiétante, comme si elle s'écrivait sur fond de secrets. Dans « Cinco e meio », Ana Cristina Cesar résume ces appréciations à l'occasion du commentaire de sa première traduction, en insistant sur deux points : « [...] la condensation est une qualité

⁷⁸¹ Deux livres figurent déjà dans la bibliographie de *Escritos da Inglaterra* (*op. cit.*, p. 151) : Emily Dickinson, *The Complete Poems*, edited by Thomas H. Johnson, Londres : Faber and Faber, 1977 (dans la biographie elle mentionne 1975) ; et Emily Dickinson, *Selected poems and letters of E. Dickinson*, ed. by Robert N. Linscott, New York : Doubleday anchor books, 1959. Le troisième ouvrage est une édition française : Emily Dickinson, *Poèmes*, édition bilingue de Guy-Jean Forgue, Paris : Aubier Flammarion, 1970, non mentionné par la bibliographie. En revanche celle-ci ajoute deux autres titres : Archibald Macleish, « The Private World », in *The Recognition of Emily Dickinson*, ed. Caesar R. Blake and Carlton F. Wells, University of Michigan Press, 1964 ; et John Emerson Todd, *Emily Dickinson's Use of the Persona*, Paris-The Hague : Mouton, 1973.

⁷⁸² Nous retiendrons par exemple la citation qui apparaît à la fin du poème de la page 198 : « My life closed twice before its close », incipit du poème n° 1792 (*The Complete Poems*, *op. cit.*, p. 702). Vers auquel fait écho, toujours dans *Inéditos e dispersos* : « Minha vida fechou duas vezes » [Ma vie s'est refermée deux fois], *op. cit.*, p. 176.

de base dans la poésie d'Emily⁷⁸³ ». Et la tension contradictoire entre l'impression de simplicité, d'ingénuité même de la prosodie et la densité du sens⁷⁸⁴. À quoi il faut ajouter une intuition de la syntaxe, autrement dit aussi du rythme et de la marque du temps dans la phrase, comme l'indiquent ces vers recopiés dans une lettre adressée à Heloísa Buarque de Hollanda :

Going — to — Her !
Happy — Letter ! Tell Her —
Tell Her — the page I never wrote !
Tell Her, I only said — the Syntax —
And left the Verb and the Pronoun — out⁷⁸⁵ !

Du pillage généralisé à la singularité du poème

On retrouve une ligne de lecture similaire, quand elle commente les traductions qu'en a données Manuel Bandeira :

Le poète a aussi traduit cinq poèmes (chiffre magique) d'Emily Dickinson. Laisant de côté les problèmes relatifs à la modernité, je peux reconnaître dans ces traductions la cadence simple et épurée de l'auteur, le schéma rythmique, les rimes très frappantes de ses poèmes, une densité d'expression qui ne laisse aucune place à quelque type de sentimentalisme

⁷⁸³ « [...] a condensação é qualidade básica na poesia de Emily. », *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 122. La réduction au prénom de la poète étasunienne n'est pas à lire comme le signe d'une excessive familiarité, mais une pratique courante au Brésil.

⁷⁸⁴ Cf. *ibid.*, p. 123.

⁷⁸⁵ *Correspondência incompleta, op. cit.*, lettre à Heloísa Buarque de Hollanda, 28 mai 1980, p. 57. Nous avons corrigé à partir de l'édition de *The Complete Poems* les très légères modifications introduites dans l'édition brésilienne et rétabli la coupe des vers, pour que l'on puisse reconnaître le début de la deuxième version du poème 494, selon la classification de Thomas H. Johnson (Emily Dickinson, *The Complete Poems*, éd. par Thomas H. Johnson, Londres : Faber and Faber, 1970, p. 238).

« Va — vers — Elle !
Joyeuse — Lettre ! Dis-Lui —
Dis-Lui — la page que je n'ai jamais écrite !
Dis-lui, je n'ai jamais parlé d'autre chose — la Syntaxe —
Délaissant Verbe et Pronom — dehors ! »

que ce soit. L'individualité de l'auteur (original) est constamment en voie de dissolution dans ce livre — ce qui n'est en rien difficile à comprendre et à justifier. Le résultat est déconcertant et semble indiquer une pratique de la traduction qui absorbe le texte original et se concentre dans la reconfiguration d'un thème favori⁷⁸⁶.

Lucide sur les « trahisons » possibles, Ana Cristina Cesar ne s'en émeut pas car son attention est alors tournée vers la définition des horizons traductologiques de Manuel Bandeira et d'Augusto de Campos, le premier se distinguant, dit-elle, par un « subjectivisme » très prononcé. Mais son commentaire montre aussi que le souci d'analyse de l'original n'est pas incompatible avec la liberté du créateur. Pour ce qui la concerne, dans le poème qui nous retient ici, celui de la page 172 d'*Inéditos e dispersos*, elle ne se livre pas à une réécriture ou une imitation, mais ancre visiblement sa composition dans la lecture du poème 636 de l'édition complète de l'œuvre poétique d'Emily Dickinson :

The Way I read a Letter's — this —
'Tis first — I lock the Door —
And push it with my fingers — next —
For transport it be sure —

And then I go the furthest off
To counteract a knock —
Then draw my little Letter forth
And slowly pick the lock —

On pourrait également entendre un écho du troisième vers de ce texte dans un poème de la section inédite « A teus pés » : « Tudo que eu nunca te disse [...] » [Tout ce que je ne t'ai jamais dit...], in *A teus pés*, op. cit., p. 50.

⁷⁸⁶ « O poeta também traduziu cinco poemas (número mágico) de Emily Dickinson. Pondo de lado os problemas relativos à modernidade, posso reconhecer nessas traduções, o compasso simples e enxuto da autora, o padrão rítmico, as rimas bem marcantes de seus poemas, uma densidade de expressão que não dá margem a qualquer tipo de sentimentalismo. A individualidade do autor (original) está constantemente se dissolvendo neste livro — o que não é nada difícil de entender e de justificar. O resultado é desconcertante e parece indicar uma prática da tradução que absorve o texto original e se concentra na reconfiguração de um tema favorito. », *Escritos da Inglaterra*, op. cit., pp. 141-142.

Then — glancing narrow, at the Wall —
And narrow at the floor
For firm Conviction of a Mouse
Not exorcised before —

Peruse how infinite I am
To no one that You — know —
And sigh for lack of Heaven — but not
The Heaven God bestow —⁷⁸⁷

Dans l'étape ultime du poème d'Ana Cristina Cesar — que nous ne pouvons qualifier de « version finale » puisque son auteur n'en a pas assumé l'édition, que nous ne pouvons donc même, en toute rigueur, que supposer « ultime » —, la mention d'« Emily » n'apparaît plus. La condensation poétique suffirait à en expliquer le retrait, outre que sa présence aurait gravement dévié l'orientation du poème : il se serait présenté dès lors comme un jeu littéraire, qui n'aurait pas manqué de désamorcer toute la tension dramatique et passionnelle instaurée du premier au dernier vers. En lieu et place de cette mention demeure la thématique du « vol », qui suit un parcours compliqué, à trois étages : celui

⁷⁸⁷ Poème n° 636, in : Emily Dickinson, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 314-315. En voici une proposition de traduction.

La Manière dont je lis une Lettre est — telle —
D'abord — je ferme la Porte à clé —
Et je la pousse du bout des doigts — ensuite —
Pour la sûreté de mes transports —

Et puis je disparais au plus loin
Pour prévenir une visite frappant à la porte —
Alors je tire ma petite Lettre à moi
Et lentement la décachette —

Alors — lançant un regard étroit, vers le mur —
Regard étroit vers le sol
Intimement convaincue d'une Souris
Pas encore exorcisée —

J'examine combien je suis infinie
Pour Toi et nul autre — le sachant —
Et je soupire de l'absence de Ciel — mais non
Le Ciel que Dieu nous accorde —

du professionnel qui s'acquitte des références dissimulées en les reléguant dans l'index de son livre, celui des voleurs cités par l'index, celui de la première personne, qui vole à son tour ce que les deux « générations » précédentes ont détourné. Sans identifier le larcin, le poème fait de la poésie un pillage généralisé, un art du recel, qui n'en affaiblit pas pour autant son authenticité, sa puissance symbolique, qui en serait même sa condition.

susurré ou crié à l'oreille, confidence et assaut, « encerclement⁷⁸⁸ », le poème se donne et se reçoit dans une sorte d'intimité ritualisée. En lui sont enfouis d'autres voix, qu'il importe peu au fond (dans un premier temps) d'identifier — d'autant que, nous dit-on, la proximité qui le supporte, entre le poète et son lecteur, rend cette identification « impossible » — mais qui résonnent comme le souvenir des morts dans le monde des vivants.

La consultation des manuscrits rétablit, pour sa part, une forme de distance utile à l'analyse et, ce faisant, nous ouvre le chantier de la composition, à la manière dont Francis Ponge, lui délibérément, avait fini par fournir au lecteur non plus *un* poème, mais les étapes de sa fabrication. Or en introduction de l'un de ces dossiers, concernant l'« atelier » de « La figue (sèche) », Jean-Marie Gleize affirmait avec grand à-propos que l'on ne pouvait lire les états ultimes du poème — en l'occurrence multiples, sans même une version définitive, de surcroît — qu'en prenant en compte toutes les étapes antérieures :

On retiendra que le présent de la figue est plein de son passé, ou de plusieurs, qu'il faut franchir (eux aussi) pour parvenir à la jouissance⁷⁸⁹.

⁷⁸⁸ Le verbe « cercar », repris avec insistance de la fin du pénultième vers au début du dernier, signifier précisément « entourer », « encercler », « faire le siège ». Suivi d'un complément se rapportant à une personne, c'est dire qu'on ne lui laisse aucune échappatoire.

⁷⁸⁹ Jean-Marie Gleize, « L'or de la figue », in Francis Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris : Flammarion, coll. « GF », p. 23.

On peut lire les poèmes d'Ana Cristina Cesar sans ces clés, assurément. Mais cela ne prouve en rien l'indifférence de leur passé. Car notre première lecture, innocente et néanmoins déjà saisissante, n'est précisément rendue possible que parce que vibre en elle, souterrainement, toute l'archéologie de sa composition. Ana Cristina Cesar ne nous livre certes pas ses « fabriques ». Mais elle parsème ses poèmes d'alertes, d'indices et de traces comme pour inviter son lecteur à refaire le chemin de la création à contresens, rouvrir les cartons du poème et réinventer sa *fabrique* possible.

La lettre découverte

Notre deuxième exemple n'associe pas moins que le premier une expérience et une réflexion, toujours autour de l'articulation entre le corps et l'écrit, l'esprit ; entre lecture, écriture et réécriture. Les éditeurs d'*Inéditos e dispersos* ont extrait le poème d'un dossier organisé par Ana Cristina Cesar et désigné entre « initiés » comme le « dossier rose » [a pasta rosa], à cause de la couleur du classeur à soufflets. Y ont été rangés des textes rejetés ou en attente, en sections plus ou moins définies. Dans un de ces sous-ensembles en quête de titre⁷⁹⁰, figure donc ce premier poème :

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

⁷⁹⁰ Plusieurs hypothèses semblent envisagées : « Álbum de relatos/ remates/ reparos/ recados/ retalhos/ re-talhos » [Album de récits ou rapports/ conclusions ou finitions/remarques/ messages/ morceaux/ re-tailles ».

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio⁷⁹¹.

Le contour de la série où apparaît ce texte semble avoir été arrêté le 21 juillet 1974, selon la date qui figure au bas de la page des « titres », sous une sorte de signature : « por Ana Cristina Cesar » [par Ana Cristina Cesar]. Les principes de son organisation demeurent encore assez énigmatiques : cet ensemble autonome, comme un petit recueil, paraît rythmé en trois temps, précédés de deux pages qui suivent la « couverture ». L'une est celle de notre poème, manuscrit, l'autre est occupée par un paragraphe en prose. Leur composition nous ramène à une période de formation universitaire. Le texte qui nous intéresse maintenant y prend comme une valeur de préambule, où le mot « album » renvoie au reste du petit dossier. Mais surtout, il contient déjà, dans sa forme dichotomique comme dans le fond, les termes des problématiques que son auteur ne cessera de creuser et de développer.

Tentons-en avec prudence une première glose. Dans le premier acte de cette brève pièce, la lecture est interrompue par le spectacle de la pointe de ses propres seins ; cependant cet effet de déconcentration ramène la lectrice à la lettre, l'écriture, sous la forme du griffonnage, donc à une possible ébauche de composition poétique. Dans un second temps — dont rien ne nous dit s'il est concomitant ou successif, ou s'il se place d'un autre point de vue —, la lecture

791

I

Tandis que je lis mes seins sont à découvert. Il est difficile de me concentrer en voyant leurs pointes. Alors je griffonne les feuilles de cet album. Poétique brisée par le milieu.

II

Tandis que je lis mes textes se découvrent. Il est difficile de les dissimuler parmi ces lettres. Alors je me nourris aux mamelles des poètes pensés en mon sein.

In Inéditos e dispersos, op. cit., p. 94.

apparaît comme une sorte de mise à nu, « mes textes » occupant la place naguère assignée à « mes seins ». « Ses » textes (ceux qu'elle lit ? ceux qu'elle écrit ?) se découvrent, en dépit de l'envie de les cacher. L'érotisme s'est transféré du buste anatomique à l'écriture, ou plutôt à l'écrit : le texte est envisagé comme un corps que l'auteur habillerait par pudeur, que le lecteur dénuderait par désir. D'où l'hypothèse que cette pudeur ne soit que feinte, manœuvre érotique excitant le lecteur, éveillant le désir. Dans le poème, pudeur et désir se donnent la main, au service de deux jouissances : celle d'être découverte, celle de découvrir. Il subsiste toutefois bien des ambiguïtés dans ce jeu de cache-cache : les lectures, celles métamorphosées en « citations », masquent-elles un texte plus personnel, plus authentique ? servent-elles au contraire à formuler ce qui se disperse et se dissout dans les griffonnages ? la lecture d'autrui est-elle ce qui fait advenir, ce qui dévoile à soi-même ? La dernière phrase est à la fois claire et vertigineuse, posant explicitement le lien nourricier, « maternel », entre lecture et écriture, et déplaçant à deux reprises le mot « sein » : *mamelles des poètes et for intérieur*.

S'entremêlent donc lecture, érotisme (ici en partie narcissique) et écriture poétique. L'interlocution des poèmes ultérieurs, la deuxième personne de « Carta de Paris » ou l'adresse de « Como terei orgulho... » par exemple, s'est retranchée dans une identité tierce : les poètes lus. Opèrent diverses formes de « déplacement », du désir à la lettre, de ce qui est lu à ce qui s'écrit, des autres à soi et de soi-même aux autres. Encore que le poème parcourt une boucle qui s'ouvre et se referme sur sa première personne. Si des possibilités de « correspondances », des points de passage, se font jour entre ces « ordres », le texte met en scène également des obstacles, compartimente, ne serait-ce que par la chute de la première strophe, « Poétique brisée en deux, à sa moitié », et la structure clivée du poème.

Or ce qui se déroule dans cet agencement de phrases reproduit par les éditeurs d'*Inéditos e dispersos* se prolonge dans un double hors champ. D'une part, nous sommes fondés à supposer qu'un passage d'un poème de Murilo Mendes, « *Metafísica da moda feminina* » [Métaphysique de la mode féminine], a inspiré les « variations » auxquelles se livre Ana Cristina Cesar. Non seulement nous savons qu'elle l'a lu, mais elle en a précisément souligné d'un trait en marge les trois vers autour desquels elle va enrouler son propre texte. En voici l'essentiel du début, jusqu'au passage concerné :

Tudo o que te rodeia e te serve
Aumenta a fascinação e o enigma.
Teu véu se interpõe entre ti e meu corpo,
É a grade do meu cárcere.
Tuas luvas macias ao tato
Fazem crescer a nostalgia das mãos
Que não receberam meu anel no altar.
[...]
Eu me enrolo nas tuas peles nos teus boás
Rasgo teu peitilho de seda
Para beijar teus seios brancos
Que alimentam os poemas⁷⁹² [...]

⁷⁹² « Tout ce qui te cerne et te sert
Grandit la fascination et l'énigme.
Ton voile s'interpose entre toi et mon corps,
Il est les grilles de ma prison.
Tes gants délicats au toucher
Font croître la nostalgie de ces mains
Qui ne reçurent pas mon anneau devant l'autel.
[...]
Je m'enroule dans tes peaux tes boas
Je déchire ton mouchoir de soie
Pour baiser tes seins blancs
Qui alimentent les poèmes [...]. »

Murilo Mendes, « *Metafísica da moda feminina* », du recueil paru en 1937, *A Poesia em pânico* [La poésie en panique], in Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa* [Poésie complète et prose], Rio de Janeiro : ed. Nova Aguilar, 1994, p. 292.

Ana Cristina Cesar a lu ce texte, et d'autres, dans une anthologie retrouvée dans sa bibliothèque : Murilo Mendes, *Antologia poética*, Rio de Janeiro : Livraria Agir, 1964. Elle fit aussi l'acquisition, en juin 1976, du recueil : Murilo Mendes, *Poesia liberdade* [Poésie Liberté], Rio de Janeiro : Livraria Agir, 1947, qui comporte quelques annotations.

La juxtaposition, à la pertinence plus que probable compte tenu de ce que nous vérifions par ailleurs du mode de composition d'Ana Cristina Cesar, fait apparaître cette fois une manière de lire qui accroche quelques mots pour les réorganiser en une séquence à la fois proche et différente. Murilo Mendes faisait de l'artifice féminin un écran et un appel : ce qui emprisonne l'être par le désir qu'il fait naître, et ce qui le libère et le transcende par l'écriture poétique qu'il nourrit. Dans la perspective chrétienne qui était la sienne alors, le poète revisitait les lieux communs qui constituent la femme et ses écrans en source de la chute et de la rédemption, comme le suggère la fin de son texte :

Tudo o que faz parte de ti — desde teus sapatos —
Está unido ao pecado e ao prazer,
À teologia, ao sobrenatural⁷⁹³.

Ana Cristina Cesar va amarrer ses vers exactement sur la remarque concernant la source érotique de l'écriture, en négligeant les développements courtois et pieux qui l'entourent. Le renversement était d'ailleurs joué d'avance, si l'on peut dire, dès lors qu'une femme lisait cet hymne équivoque : lectrice et poète, devant un objet qui l'élevait à la dignité de muse, elle ne pouvait prolonger le poème qu'en occupant toutes les places de ce jeu de rôles et en désorientant son parcours sublime. Murilo Mendes distribuait traditionnellement les fonctions de chaque sexe : la femme enfantant les hommes et leurs actions, leurs passions, eux ouvriers du monde, pour le meilleur comme pour le pire, dans la technique et le langage :

Entreabro a túnica fosforescente
Para me abrigar no teu ventre glorioso

⁷⁹³ « Tout ce qui fait partie de toi — à commencer par tes souliers —
Est uni au péché et au plaisir,
À la théologie, au surnaturel. »

Ibid., p. 293.

Que ampliou o mundo ao lhe dar um homem a mais.
[...]
Os homens derrubam florestas
Descem até o fundo das minas e dos mares
Movem máquinas teares
Soltam os aviões nos ares
Lutam pela posse da terra matam e roubam pelo teu corpo.
O mundo sai de ti, vem desembocar em ti
E te contempla espantado e apaixonado,
Arco-íris terrestre,
Fonte da nossa angústia e da nossa alegria⁷⁹⁴.

Le « je » d'Ana Cristina Cesar, en écrivant, s'empare de ce que l'évangile de Murilo Mendes érige en apanage masculin : la maîtrise du langage. Ce « sujet » en serait presque devenu autosuffisant, n'étaient les poètes qui l'ont précédé et l'inspirent. C'est pourquoi, tout en reprenant telle ou telle suggestion de cette « métaphysique », elle l'organise en forme de clôture, sans autre issue « heureuse » que le poème.

Déroute du sens

En toile de fond, cependant, un soupçon plane : la « déroute » du langage. Non pas son échec, sa défaite, mais le fait qu'il puisse être dérouté, mis en déroute, la possibilité que ce qu'on dit n'atteigne jamais exactement le but

⁷⁹⁴ « J'entrouvre la tunique phosphorescente
Pour m'abriter en ton ventre glorieux
Qui agrandit le monde en lui donnant un homme de plus.
[...]
Les hommes abattent les forêts
Descendent au fond des mines et des océans
Actionnent les machines les métiers à tisser
Lâchent les avions dans les airs
Luttent pour posséder des terres tuent et volent au nom de ton corps.
Le monde est issu de toi, il retourne vers toi
Et te contemple avec épouvante et passion,
Arc-en-ciel terrestre
Source de notre angoisse et de notre allégresse. »

escompté, que la flèche de notre parole s'expose à tous les vents du dévoiement, des détournements. Non qu'elle dépende seulement d'un accident climatique extérieur à elle-même, que son trajet se décide de la conjoncture des brises et bourrasques, qu'elle soit le jouet des intempéries des compréhensions — ce serait là sa condition même, le destin intrinsèque et paradoxal de la langue.

Spéculation gratuite ? Non, car sur la même page où nous retrouvons la copie manuscrite du poème d'Ana Cristina Cesar, dans le coin inférieur droit, se trouvent reproduites à la machine (avec un ajout [signalé en italiques dans notre citation] rattrapant à la main un oubli) ces lignes extraites de *Logique du Sens* :

« En d'autres terme[s,] je ne dis jamais le sens de ce que je dis. Mais en revanche, je peux toujours prendre le sens de ce que je dis comme l'objet d'une autre proposition dont, à son tour, je ne dis pas le sens ... Cette régression témoigne à la fois de la plus grande impuissance de celui qui parle et de la plus haute puissance du langage » (Gilles Deleuze)

Ana Cristina Cesar, qui vient d'acquérir le livre⁷⁹⁵ en partie consacré à une analyse de Lewis Carroll, en épluche attentivement au moins les neuf premières « séries⁷⁹⁶ », copieusement crayonnées. Et ses annotations — comme les renvois aux pages correspondantes — prouvent qu'elle le lit très scrupuleusement, parallèlement à l'édition anglaise des *Aventures d'Alice* qu'elle

Ibid., pp. 292-293.

⁷⁹⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1973. Il a été acheté à la Librairie française en juin 1974, comme l'indiquent les mentions qu'elle porte en page de garde de son exemplaire. Le passage cité se trouve p. 41. Les deux premières phrases de l'extrait ont été soulignées par Ana Cristina Cesar. L'édition de poche étant épuisée, toutes nos références renverront à l'édition courante : Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris : éd. de Minuit, 1969.

⁷⁹⁶ Chaque série constitue en fait un des trente-quatre chapitres que compte le livre, auxquels s'ajoutent cinq appendices.

possède⁷⁹⁷ et où elle repère les références de Gilles Deleuze. Elle en vient même à en recopier un extrait qui dialogue avec son œuvre poétique. Mais pour combler le blanc qui sépare le haut de la feuille, où elle recopie son poème, et le bas de la page, où est reportée la citation de *Logique du sens*, pour interpréter le lien qui les unit, il nous faut sonder plus avant ce que développe le philosophe dans ces pages.

Le livre de Gilles Deleuze, paru en 1969, s'appuie notamment sur l'analyse de la philosophie stoïcienne et de l'œuvre de Lewis Carroll pour, entre autres préoccupations, sortir de la mimésis platonicienne. Le platonisme a marqué la pensée occidentale de son dualisme entre apparence et essence, monde sensible et monde intelligible, d'où découle que sens et corps nous emprisonnent. Pour atteindre la chose en soi et rejoindre la vérité des essences, le sujet doit donc surmonter son infirmité constitutive, sortir des apparences. Par la suite le christianisme s'accommodera de ce schéma et l'accommodera, en lui ajoutant que le monde sensible dégradé aura maintenant à supporter le poids du péché originel. Ces principes structurent encore apparemment le poème de Murilo Mendes, par exemple.

⁷⁹⁷ Nous avons retrouvé plusieurs ouvrages de ou sur Lewis Carroll, à commencer par le plus consulté : Lewis Carroll, *Alice's Adventures in wonderland – Through the looking glass*, Harmondsworth (Middlesex, Angleterre) : Penguin books, 1968. Le livre est un cadeau de Noël 1969, dédicacé par une prénommée Hanna.

Figurait aussi une édition critique envoyée de New York par Cecilia Londres (cf. *Correspondência incompleta, op. cit.*, lettre à Ana Candida Perez, 18 juin 1976, p. 221) : Lewis Carroll, *The annotated Alice : Alice's adventures in wonderland & Trough the looking glass*, introduction et notes de Martin Gardner, New York : New American Library, 1960 — sans annotation ; et Lewis Carroll, *Alice's adventures under ground*, un facsimile du livre manuscrit de l'auteur, avec le matériau additionnel du facsimile de 1886, toujours introduit par Martin Gardner, New York : Dover Publications, 1965 — sans annotation.

Hormis le texte de Deleuze, seul un ouvrage critique apparaît : Robert Philips (dir.), *Aspects of Alice*, Londres : Penguin books, 1974 — acheté à Paris, donc en 1980, à la Shakespeare Company ; l'article de Horace Gregory (pp. 164-177) est le seul annoté. On relève aussi une adaptation pour enfants : Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*, adaptation et trad. Monteiro Lobato, São Paulo : Brasileira, 1960 — sans annotation. Et un insolite ouvrage Lewis Carroll, *Aventuras de Alice no país das maravilhas interpretadas por Fernando Ribeiro de Mello*, trad. Manuel João Gomes, Rio de Janeiro : ed. Brasília — le livre est offert par Marcos A., avec une dédicace affectueuse, datée de 1976.

Pour critiquer ce dualisme regardé comme artificiel et mutilant, Deleuze s'appuie sur Nietzsche et le renversement auquel celui-ci procède de la place réservée au simulacre : cette forme diabolique de la copie n'aurait été introduit par Platon que pour trier le bon grain de l'ivraie, les « bonnes » images des « illusions » produites par les sophistes. Autrement dit, l'origine du partage des eaux entre copie et simulacre ne se trouverait pas dans un prétendu monde des idées pures, posé comme l'étalon de la réalité à l'aune duquel devrait se mesurer notre *réalité* faite d'apparences, mais dans la « volonté de puissance » du philosophe grec. Un passage de *Différence et Répétition*, paru peu avant *Logique du Sens* résume le propos :

La distinction modèle-copie n'est là que pour fonder et appliquer la distinction copie-simulacre ; car les copies sont justifiées, sauvées, sélectionnées au nom de l'identité au modèle, et grâce à leur ressemblance intérieure avec ce modèle idéal. La notion de modèle n'intervient pas pour s'opposer au monde des images dans son ensemble, mais pour sélectionner les bonnes images, celles qui ressemblent de l'intérieur, les icônes, et éliminer les mauvaises, les simulacres. Tout le platonisme est construit sur cette volonté de chasser les phantasmes ou simulacres, identifiés au sophiste lui-même, ce diable, cet insinuateur ou ce simulant, ce faux prétendant toujours déguisé et déplacé⁷⁹⁸.

Cette théorie platonicienne de l'Idée, qui induit une « mimétique » plus ou moins binaire, va, ajoute Gilles Deleuze, évoluer considérablement avec l'introduction par Aristote des catégories de la représentation. Mais indépendamment de cette remarque, ne s'en trouve en rien altéré son souci de « faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes ou les copies⁷⁹⁹ ». Or ce propos nous ramène à l'un des appendices de son livre,

⁷⁹⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris : P.U.F., 1968, p. 166.

⁷⁹⁹ *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 302.

« Simulacre et philosophie antique », lui aussi lu de très près par Ana Cristina Cesar⁸⁰⁰.

Il nous est bien sûr impossible de rendre pied à pied compte du livre de Deleuze, ni même de toutes les annotations qu'y porte sa lectrice. Aussi devons-nous proposer une synthèse des échanges et « réactions » à l'œuvre. Elles nous éclaireront non seulement sur la lecture de « Enquanto leio... », mais jetteront les bases d'une poétique en construction. Nous pouvons les réunir autour de deux problématiques, qui communiquent entre elles : l'une renversant la notion de modèle ; l'autre interrogeant les rapports corps-langage.

Modèle, matrice, motrice

La critique du dualisme platonicien par Deleuze oblige à repenser les théories de la littérature fondées sur l'imitation et la représentation, en ce qu'elle déstabilise leur socle même, la notion de modèle. On sent bien en quoi cela ébranle les interprétations du réalisme et du naturalisme, ce qui conduit Deleuze à, par exemple, rediriger notre lecture de Zola⁸⁰¹. Mais aussi en quoi cela intéresse au premier chef les pratiques de la « répétition » en littérature, à commencer par la citation et la traduction. Si l'on conçoit l'« original » de la répétition comme incertain, mouvant, en devenir constant, si la répétition n'intervient que pour y faire entendre la *fêlure*, la différence, qui le constituait, et si même l'on postule que cet original est finalement toujours « l'objet d'une autre proposition », on est bien obligé de repenser — non pas d'abandonner —

⁸⁰⁰ De cette section de *Logique du sens*, Ana Cristina Cesar semble avoir porté son attention essentiellement sur deux chapitres : « Platon et le simulacre » (pp. 292-307) et « Klossowski ou les corps-langages » (dans le sous-ensemble « Phantasme et littérature moderne », pp. 325-350). Ce sont en tout cas ces deux chapitres qu'elle a annotés.

sous un autre jour la question de la « fidélité ». Encore une fois, il ne s'agit pas de jeter les contraintes éthiques d'une traduction avec l'eau du bain de la réflexion critique, mais de les envisager d'un autre point de vue à partir duquel elles perdent non pas leur importance, mais leur « centralité ».

Nous sommes, à partir de ces remarques, mieux en mesure d'apprécier la citation de *Logique du sens* recopiée par Ana Cristina Cesar. Le propos de Deleuze y semble quelque peu infléchi, sans que nous puissions y voir une « trahison ». La réflexion du philosophe s'enracine sur deux moments de l'œuvre de Lewis Carroll : la chanson du jardinier, dans *Sylvie et Bruno*, et l'épisode du Cavalier blanc, dans *De l'autre côté du miroir et de ce qu'Alice y trouva*. Dans le premier cas, le jardinier « trace une allée mélancolique, longée de part et d'autre par [...] deux séries⁸⁰² » hétérogènes, opposant ce qu'il a pensé voir une première fois à ce qu'il constate au second coup d'œil, pourtant à chaque fois « réalités » inconfondables. Le Cavalier blanc lui aussi chantera une chanson pour Alice, mais après avoir donné quatre réponses différentes à la fillette qui l'interroge à quatre reprises sur le titre du morceau : « Le nom de la chanson est appelé Yeux de morue. [...] Le vrai nom est : le Vieil, vieil homme. [...] La chanson est appelée Voies et Moyens. [...] la chanson est en réalité Assis sur une barrière⁸⁰³ ».

L'explication de cette « prolifération indéfinie » viendrait, explique Deleuze, de la dissociation du sens et du dire (et non du mot et de la chose). « Le sens est toujours présupposé dès que je commence à parler⁸⁰⁴. » Or le nom

⁸⁰¹ Le dernier chapitre de *Logique du sens* est ainsi consacré à une analyse de *La Bête humaine*, *op. cit.*, pp. 373-386. Il reprend en fait la préface du philosophe à une édition du roman de Zola par le Cercle du livre précieux, parue en 1967.

⁸⁰² *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 41.

du nom n'étant pas le nom, « [p]our chacun de ses noms, le langage doit contenir un nom pour le sens de ce nom. Cette prolifération infinie des entités verbales est connue comme paradoxe de Frege⁸⁰⁵. » C'est donc au sein même du langage que s'ouvre une extériorité au sens, l'objet du dire, qui fait que l'un court toujours après l'autre sans vraiment tout à fait, du point de vue de la nomination, le rattraper.

Ana Cristina Cesar rebondit sur cette « logique » pour « prendre le sens de ce *qu'elle lit* comme l'objet d'une autre proposition... ». Autrement dit, citer et traduire en faisant dériver le sens, ce qui est autre chose que l'annuler, ce qui est une forme de palimpseste dont, à la rigueur, à la limite, toutes les strates d'écriture resteraient « lisibles ». Dès lors, l'original n'est plus modèle mais, comme nous y avons déjà insisté, matrice, et même *force motrice* par sa puissance d'enclenchement et d'arrachement vers un nouveau poème.

Il n'est que de constater, par les coups de plume portés sur son exemplaire, la lecture avide qu'elle fait du chapitre sur « Platon et le simulacre » pour se convaincre de la leçon dont elle s'imprègne, ou mieux par laquelle elle se conforte dans ses intuitions ou les reformule. Limitons-nous à trois exemples brefs et essentiels :

Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction⁸⁰⁶.

Dans le même esprit, elle détache de deux traits en marge une citation de Maurice Blanchot, dans la note 7 de la p. 303 qui proclame le triomphe de

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 42. Giorgio Agamben présente le paradoxe de Frege avec quelques nuances : il tiendrait au « [...] fait que chaque fois que nous nommons un concept (au lieu de l'utiliser comme prédicat dans une proposition) il cesse de fonctionner comme concept et se présente comme objet » ; il serait donc « la conséquence d'un principe plus général qui peut s'énoncer ainsi : *un mot ne peut dénoter quelque chose et, en même temps, dénoter qu'il le dénote.* », Giorgio Agamben, « Pardès. L'écriture de la puissance », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 2, avril-juin 1990, pp. 139-140.

l'imposture sur la vérité, exalte « une éternelle scintillation où se disperse, dans l'éclat du détour et du retour, l'absence d'origine⁸⁰⁷ ».

Si la notion de modèle est contestée, il faut bien que le jeu des *personæ* soit lui aussi brouillé, puisque en elle siège l'autorité, la garantie du texte :

Le simulacre inclut en soi le point de vue différentiel ; l'observateur fait partie du simulacre lui-même, qui se transforme et se déforme avec son point de vue⁸⁰⁸.

Et l'on entend mieux, autrement en tout cas, l'arrière-plan philosophique des considérations de « Pensées sublimes... », à propos de l'imitation où les voix fusionnent. Le déguisement, le déplacement, les masques emportent tout.

Dernière accroche, provisoirement : l'idée d'« œuvre non hiérarchisée ».

Elle sera

[...] un condensé de coexistences, un simultané d'événements⁸⁰⁹.

Le terrain est prêt pour *Correspondência completa*, et plus encore *Luvas de pelica*. Six ans se seront écoulés, dira-t-on, elle aura oublié ces lectures... Ce n'est pas ce que nous invite à penser ce passage d'une lettre envoyée d'Angleterre à Heloísa Buarque de Hollanda :

J'ai fait une version de mon histoire tout à fait sans contenus pour toi. Mais je suis obsédée par les contenus, seule la technique est capable de me sauver. Deleuze l'explique. BIEN SÛR QU'ILS EXISTENT, mais ils sont sans intérêt, je crois, ils ne me servent qu'à ruminer de temps en temps un drame quelconque⁸¹⁰.

⁸⁰⁶ *Logique du sens, op. cit.*, p. 302. Souligné par Ana Cristina Cesar.

⁸⁰⁷ Deleuze prend la citation d'un texte de Maurice Blanchot paru dans la *Nouvelle Revue Française* de juillet 1965, « Le Rire des dieux » (p. 303).

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 298. Souligné par Ana Cristina Cesar.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 303. Ce qui est souligné l'est par Ana Cristina Cesar.

⁸¹⁰ « Eu fiz uma versão da minha história bem sem conteúdos para você. Mas eu tenho tara por conteúdos, só a técnica é capaz de me salvar. Deleuze explica. EXISTEM SIM, mas não

Du dualisme aux dualités

L'autre point d'arrimage du poème d'Ana Cristina Cesar dans le texte de Gilles Deleuze touche une fois encore à l'articulation du langage et du corps, dont nous avons montré l'importance pour la poésie marginale et en quoi elle constituait l'un des axes majeurs de l'essai « Pensamentos sublimes... ». Nous sommes toutefois, rappelons-le, au milieu de l'année 1974, soit près de six ans avant sa méditation anglaise, en un temps donc d'élaboration et de maturation d'une poétique. Temps décisif, croyons-nous, pour la suite de l'œuvre.

Il faut, pour y voir clair, s'écarter à nouveau quelque peu de la citation de la cinquième série. En amont, tout d'abord, le philosophe met en place des « dualités », toujours à propos des œuvres de Carroll :

La première grande dualité était celle des causes et des effets, des choses corporelles et des événements incorporels. Mais pour autant que les événements-effets n'existent pas hors des propositions qui les expriment, cette dualité se prolonge dans celle des choses et des propositions, des corps et du langage⁸¹¹.

En quoi une dualité se distingue-t-elle pas du dualisme ?

Les choses et les propositions sont moins dans une dualité radicale que de part et d'autre d'une frontière représentée par le sens. Cette frontière ne les mélange pas, ne les réunit pas (il n'y a pas plus monisme que dualisme), elle est plutôt comme l'articulation de leur différence : corps/langage⁸¹².

On se souvient, en lisant ces lignes, qu'une des leçons que Deleuze a retenues de Leibniz est précisément le raisonnement différentiel, qui parvient, par exemple, à penser la convergence des parallèles à l'infini par les

interessam, acho, só servem para eu ruminar de vez em quando um drama qualquer. », Correspondência *incompleta*, *op. cit.*, lettre du 13 juin 1980, pp. 61-62.

⁸¹¹ *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 36. Ce passage est souligné par Ana Cristina Cesar, qui le détache également d'un trait vertical dans la marge.

changements d'échelle et l'approche infinitésimale. Au contraire d'une philosophie du même et de l'identité, il peut y avoir discontinuité sans rupture, *fêlure sans cassure*⁸¹³... Nous en aurons un autre exemple dans la « huitième série », elle aussi assimilée avec attention par Ana Cristina Cesar qui en souligne les termes clés. Le chapitre porte sur « la structure » et s'appuie sur l'« Introduction à *Sociologie et Anthropologie* de Marcel Mauss » par Claude Lévi-Strauss, incluse dans l'édition des Presses Universitaires de France de 1950. Cette note bibliographique est elle aussi scrupuleusement encadrée par la poète⁸¹⁴. Sans tout citer de ce qu'elle annoté, donnons-en ce qui nous semble en être le morceau de choix :

Revenons au paradoxe de Lévi-Strauss : deux séries étant données, signifiante et signifiée, il y a un excès naturel de la série signifiante, un défaut naturel de la série signifiée. Il y a nécessairement « un *signifiant flottant*, qui est la servitude de toute pensée finie, mais aussi le gage de tout art, toute poésie, toute invention mythique et esthétique » — ajoutons : toute révolution. Et puis il y a, de l'autre côté, une espèce de *signifié flotté*, donné par le signifiant « sans être pour autant connu », sans être pour autant assigné ni réalisé. Lévi-Strauss propose d'interpréter ainsi les mots truc ou machin, quelque chose, aliquid, mais aussi le célèbre *mana* (ou bien encore *ça*). Une valeur « en elle-même vide de sens et donc susceptible de recevoir n'importe quel sens, dont l'unique fonction est de combler un écart entre le signifiant et le signifié », « une valeur symbolique zéro, c'est-à-dire un signe marquant la nécessité d'un contenu symbolique supplémentaire à celui qui charge déjà le signifié, mais pouvant être une valeur quelconque à condition qu'elle fasse encore partie de la réserve disponible... » Il faut comprendre à la fois que les deux séries sont marquées l'une d'excès, l'autre de défaut, et que les deux déterminations s'échangent sans jamais s'équilibrer. Car ce qui est en excès dans la série signifiante, c'est

⁸¹² *Ibid.*, p. 37.

⁸¹³ C'est aussi dans cette perspective, sans doute, qu'on peut comprendre son intérêt pour la schizophrénie, la préface au livre de Louis Wolfson (*Le Schizo et les langues*, Paris : Gallimard, 1970), l'écriture à deux voix en compagnie de Felix Guattari.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 63.

littéralement une case vide, une place sans occupant, qui se déplace toujours ; et ce qui est en défaut dans la série signifiée, c'est un donné surnuméraire et non placé, non connu, occupant sans place et toujours déplacé⁸¹⁵.

À l'instar de ce couple *signifié flotté/signifiant flottant* emprunté à Lévi-Strauss, Gilles Deleuze aura souvent l'occasion de proposer ce type de « fonction », dans laquelle entrent en concurrence une série de l'excès et une série déficiente. Le paradoxe en perd son caractère d'impasse et devient élément dynamique, expressif, de l'œuvre, en ce qu'il en relance sans cesse l'interprétation :

Le sens est toujours double sens, et exclut qu'il y ait un bon sens de la relation⁸¹⁶.

Ana Cristina Cesar a été, ici encore, une lectrice attentive de ces pages de Gilles Deleuze. En soulignant cela, notre intention n'est surtout pas de faire d'elle une poète se contentant d'appliquer ou de traduire dans son œuvre littéraire ce qu'elle lit. Nous croyons avoir déjà suffisamment pointé un chemin inverse, et ne pensons d'ailleurs pas que la philosophie de Deleuze supporterait un tel asservissement de l'art. Pour le dire plus clairement encore, *A teus pés* n'est pas à lire comme une œuvre « deleuzienne » (ni même disciple de quelque « maître » que ce soit), ce n'est en tout cas pas ce que nous proposons, si tant est que cela pourrait avoir un sens. En revanche, oui, elle fraye sa voie à travers des lectures diverses avec lesquelles elle entre en résonance plus ou moins féconde. C'est en cela que l'accompagner dans sa lecture de *Logique du sens* nous aide à interpréter par exemple en termes de « séries » les bipolarités qui apparaissent

⁸¹⁵ *Ibid.*, pp. 64-65. Ce qui est entre guillemets est citation du texte de Lévi-Strauss cité plus haut, pp. 47-48. Ce qui est souligné reproduit les traces qui figurent sur l'exemplaire d'Ana Cristina Cesar.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 46. Souligné par Ana Cristina Cesar.

dans son œuvre comme le ferment d'une tension dramatique non résolue ou la voie paradoxale de sa poésie.

Flexion, répétition

Cela vaut bien sûr plus encore pour cette relation du langage et du corps, d'où nous étions parti, à l'occasion d'une analyse de Deleuze sur le *nonsense* chez Lewis Carroll. Mais Ana Cristina Cesar ne se contente pas des dualités d'Alice. Elle va également suivre les commentaires de l'œuvre romanesque de Pierre Klossowski, et sa traduction de *l'Énéide*, dans les « appendices » de *Logique du Sens*, considérations que Gilles Deleuze ouvre par cette phrase implacablement captivante pour notre lectrice :

L'œuvre de Klossowski est construite sur un étonnant parallélisme du corps et du langage, ou plutôt sur une réflexion de l'un dans l'autre⁸¹⁷.

C'est dire qu'elle doit sans doute s'attendre à y approfondir la relation nouant les deux « séries » carolliennes de la « quatrième série ». De fait, Gilles Deleuze pose corps et langage dans une sorte de rapport en miroir : le corps a pour langage la pantomime, que le langage mime à son tour par une syntaxe disjonctive faite de cascades, de suspens, d'hésitations, de désarticulations, d'ellipses, de silences. Chez Klossowski en particulier, la narration est constituée de heurts entre les mots, de leur copulation intempestive, d'autant de solécismes que l'auteur transforme en puissance positive, expressive. Pour désigner cette propriété partagée de chaque côté du miroir par la parole et le

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 325.

corps, Deleuze parle de *flexion* : « Le corps est langage parce qu'il est essentiellement flexion⁸¹⁸ ».

Mais plus encore que sur ces transgressions sémantiques ou syntaxiques, l'analyse de Deleuze insiste sur un aspect pour lui fondamental de la flexion, la répétition : « Si le langage imite les corps, ce n'est pas par l'onomatopée, mais par la flexion. Et si les corps imitent le langage, ce n'est pas par les organes, mais par les flexions. Aussi y a-t-il toute une pantomime intérieure au langage, comme un discours, un récit intérieur au corps⁸¹⁹. » Or l'imitation ne reflète pas seulement une série dans une autre, le corps dans le langage ou le langage dans le corps. Elle agit au sein même de chaque série :

C'est dans le langage, au sein du langage, que l'esprit saisit le corps, les gestes du corps, comme l'objet d'une répétition fondamentale. C'est la différence qui donne à voir, et qui multiplie les corps ; mais c'est la répétition qui donne à parler, et qui authentifie le multiple, qui en fait un événement spirituel⁸²⁰.

La répétition klossowskienne n'est pas celle d'Ana Cristina Cesar. Mais l'un comme l'autre élisent des formes de « reproduction » du langage qui sont comme une façon de lui signifier un corps et de l'érotiser, dans la mesure où « le littéraire [est] essentiellement itérateur⁸²¹ ». Dans « Enquanto leio... », l'érotisme s'inscrit autant dans la « répétition » perverse de Murilo Mendes que dans la structure en miroir du texte, pour ne rien dire de la page originale avec ses deux textes en regard qui, s'ils avaient été tête-bêche, auraient pu faire plus encore penser à une carte à jouer.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 331. Souligné par Ana Cristina Cesar.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 332. Souligné par Ana Cristina Cesar.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 336.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 336. Souligné par Ana Cristina Cesar.

Les fondements de la *répétition* chez Ana Cristina Cesar ne peuvent pas se réduire à cette lecture de *Logique du Sens*. Citation, détournement, imitation, « traduction », trouvent leur assise déjà bien avant cette époque en tant que composants de la création poétique, comme nous allons bientôt le vérifier. Mais parmi les divers abstrats et substrats de cette pratique, nul doute que ces textes de Gilles Deleuze sont venus l'illuminer, l'étayer et en relancer la problématique, les réflexions à son sujet. Que la répétition puisse être une force, une forme d'anticorps résistant à certaines formes de dégénérescence de l'écriture, qu'elle vienne non pas comme ressassement mais comme élément de revitalisation, la poète s'en convainc davantage encore en lisant ces lignes :

La psychanalyse, il est vrai, nous a appris que nous étions malades de la répétition], mais aussi que nous guérissions par la répétition]. [... L'échange] forme la fausse répétition, celle dont nous sommes malades. La vraie répétition, au contraire, apparaît comme une conduite singulière que nous tenons par rapport à ce qui ne peut pas être échangé, remplacé ni substitué : tel un poème qu'on répète dans la mesure où l'on ne peut en changer aucun mot⁸²².

Que la répétition ne soit pas piétinement, enlisement dans le même, mais au contraire source de renouvellement et de reconduction, de réacheminement de la littérature passée, *travail* de la singularité, elle le vérifie en pointant :

La vraie répétition s'adresse à quelque chose de singulier, d'inéchangeable et de différent, sans « identité ». Au lieu d'échanger le semblable, et d'identifier le Même, elle authentifie le différent⁸²³.

Pourtant chez elle, il n'est pas sûr que cette « authentification du différent » abolisse le questionnement sur le sujet lyrique, le dispositif du « je »,

⁸²² *Ibid.*, p. 333. Souligné par Ana Cristina Cesar. Curieusement, le passage que nous avons placé entre crochets, « mais aussi que nous guérissions par la répétition », ne figure pas dans l'édition de poche 10/18. Même s'il n'a donc pas pu être lu par la poète, il nous a paru suffisamment éclairant de la pensée de Gilles Deleuze pour le faire apparaître malgré tout.

du « moi », du « tu », de l'autre, les processus identificatoires... C'est ce que nous aurons encore, entre autres, à explorer.

*

* *

Il nous semble, en tout cas, à cette étape de notre analyse, avoir clairement montré combien la dissection de ces dialogues intertextuels pouvait se révéler éclairante et féconde. Non pas seulement que l'œuvre d'Ana Cristina Cesar gagne à être ainsi dévoilée, démasquée. Mais parce que l'examen comparatiste nous introduit au cœur le plus sensible d'un processus de création très particulier qui a sans doute encore à nous apprendre sur les phénomènes en jeu, de contact et de reprise, de frottement d'un texte à l'autre, d'un auteur à l'autre.

Au contraire de ce qui vaudrait pour un plagiaire, perdant tout mérite à voir son forfait découvert, ce travail de lecture est inscrit au cœur de l'œuvre et l'achève. Ana Cristina Cesar compte sur cette « participation », elle la construit et la produit. De sorte que les accusations de plagiat qui la visent, paradoxalement, la servent et pourraient bien être regardées comme instrumentalisées par l'accusée elle-même.

L'œuvre d'Ana Cristina Cesar est bel et bien « séduction », « séduction » de la lecture, au sens « passif » où elle est séduite par ses lectures, au sens actif où elle les séduit par les jeux de transfert qu'elle leur impose. Au sens aussi où elle invite le lecteur à un travail d'effeuillage qui réitère vers son aval les deux effets de séduction et lui donne en conséquence à son tour un rôle passif et un rôle actif.

⁸²³ *Ibid.*, p. 334. Souligné par Ana Cristina Cesar.

Sur le thème du vampire justement, Maria Lúcia de Barros Camargo avançait un commentaire inspiré qu'il faudrait à ce propos préciser. Puisque, disait-elle, les vampires ne peuvent voir leur propre reflet, puisqu'ils ne peuvent jamais, selon la légende, croiser leur propre image dans un miroir, ils ne peuvent aussi construire leur identité qu'à travers le recours d'un autre :

Comment se regarder soi-même, si ce n'est par la médiation de l'autre ? Se construit alors le triangle : le moi, l'autre, l'œuvre. Au lieu des correspondances dans la forêt de symboles de Baudelaire, des correspondances dans la forêt de miroirs d'Ana Cristina. [...] Le vampire suce le sang de sa victime pour se maintenir dans sa forme ambiguë d'être : mort-vivant⁸²⁴.

Or, cet autre ne doit pas être seulement recherché du côté des auteurs qui l'ont précédée et auxquels elle emprunte, mais aussi du côté de ceux qui la liront et la déchiffreront, en une herméneutique en quelque sorte constitutive. Il importe de ne pas perdre de vue ce caractère dialectique — plutôt que réciproque ou symétrique — de l'esthétique qui se met en place.

Nous serons en revanche plus circonspect sur la distinction qu'introduit Maria Lúcia de Barros Camargo entre la « vampirisation » et l'« anthropophagie » :

La « vampirisation » est [...] différente de l'« anthropophagie » : les modèles (victimes ?) n'ont pas besoin d'être détruits dans la parodie. Il n'y a pas de nécessité de déglutition totale, de dévoration. [...] elle transgresse mais n'agresse pas⁸²⁵.

⁸²⁴ « Como olhar para si mesmo, se não pela mediação do outro ? Constrói-se o triângulo : o eu, o outro, a obra. Em vez das correspondências na floresta de símbolos de Baudelaire, correspondências na floresta de espelhos de Ana Cristina. [...] o vampiro suga o sangue de sua vítima para manter-se em sua ambígua forma de ser : morto-vivo. », *in* : Maria Lúcia de Barros Camargo, *Atrás dos olhos pardos, uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, op. cit., p. 147.

⁸²⁵ « A “vampiragem” é, assim, diferente da “antropofagia” : os modelos (vítimas ?) não precisam ser destruídos na paródia. Não há necessidade de deglutição total, de devoração. [...] transgride mas não agride », *idem*, p. 148.

Il n'est en effet pas certain que l'examen de l'œuvre débouche sur un constat aussi tranquille. Nous avons vu comment « imiter » Baudelaire était en grande partie écrire *contre* lui. Nous en avons un autre exemple, plus éloquent encore, qui nous ramène à une époque de formation, de quête d'un style en voie d'affirmation. Si nous y retrouvons déjà l'adossement à l'œuvre d'autrui, la « traduction » n'eut cette fois-là même presque pas besoin du dépaysement d'une langue étrangère.

B. De la réécriture à l'écriture

1. La série des « Chats »

a. Approches

Un corpus problématique

La série, parfois désignée comme celle des « Gatografias » (de « gato », le chat, suivi du suffixe correspondant à notre « -graphie », ce que nous prendrons la liberté de traduire à l'occasion, ici, par « Matougraphies »), est constituée de douze poèmes⁸²⁶. Parue dans *Inéditos e dispersos*, soit deux ans après la mort de son auteur, elle représente sans conteste un ensemble stylistiquement et thématiquement à peu près cohérent, ce que viendront corroborer les éléments nouveaux concernant leur genèse. Cette cohérence tient à trois traits, récurrents mais non constants.

Le premier se rapporte au thème du chat, présent dans toute la série à l'exception des poèmes 3 et 9 dans lesquels il n'apparaît pas de manière explicite. Néanmoins ces deux poèmes se rattachent au reste par un autre point

⁸²⁶ *Inéditos e Dispersos*, *op. cit.*, pp. 63-75. Voir nos « Annexes III », où nous en donnons une version bilingue annotée, la variante, ainsi que leur « matrice » éventuelle, également traduite en français. Par commodité, nous avons numéroté ces poèmes de 1 à 12, dans l'ordre où ils apparaissent dans l'édition brésilienne, sans pour autant préjuger de leur possible organisation d'origine.

commun. Près de la moitié des textes sont, en effet, datés du 2 octobre 1972. C'est le cas des poèmes 1, 2, 4, 9 et 12. Ce dernier ajoute un lieu : « Biblioteca Padre Augusto Magne », bibliothèque de l'Université catholique où Ana Cristina Cesar était alors étudiante, en deuxième année. Si ces indications semblent, nous le verrons, un peu moins problématiques pour ce poème, rien n'assure que la date signalée corresponde toujours à celle d'une rédaction première et définitive.

Il est en effet permis de s'étonner qu'en un jour naissent cinq poèmes, sous leur forme achevée, d'autant que leur écriture relève de tons et de perspectives fort divers. Si tel était le cas, nous serions devant un petit « jour triomphal », certes modeste si l'on le compare à celui où Alberto Caeiro, l'un des hétéronymes de Fernando Pessoa, écrivit d'un jet une trentaine de poèmes⁸²⁷. *A contrario*, pourquoi Ana Cristina Cesar aurait-elle daté certains poèmes et pas les autres ? On ne peut alléguer que la date n'aurait été retenue que pour les poèmes écrits le même jour puisque, justement, un sixième, le troisième dans l'ordre de l'édition Brasiliense, est lui daté du 5 octobre 1972. Si les doutes se confirmaient, il faudrait voir dans la date autre chose que leur jour de rédaction. La rattacher à un événement particulier ? Lui donner une valeur ironique, parodique ? Y voir une façon de brouiller des pistes ? La concomitance, si au contraire elle était avérée, pousserait à mettre en relation l'avènement rapide de ces textes avec leurs qualités et leurs faiblesses intrinsèques.

⁸²⁷ « Un jour où j'avais finalement renoncé — c'était le 8 mars 1914 — je m'approchai d'une haute commode et, prenant une feuille de papier, je me mis à écrire, debout, comme je le fais chaque fois que je le peux. Et j'ai écrit trente et quelques poèmes d'affilée, dans une sorte d'extase dont je ne saurais définir la nature. », cité et traduit par Patrick Quillier, dans sa notice sur « Alberto Caeiro », in : Fernando Pessoa, *CŒuvres poétiques*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 1651.

Un autre indice alimentant la perplexité se rapporte au troisième trait concordant de la série : une séquence de sept poèmes (de 5 à 11) est écrite « d'après Jorge de Lima », en regard de cinq poèmes extraits du recueil *Invenção de Orfeu*. Il convient à ce propos de corriger les références fournies dans les premières éditions. Deux erreurs s'y sont glissées. Le poème 6 est écrit d'après le quatorzième poème (et non le vingt-deuxième) du troisième chant du recueil source. Et le poème 10, à partir du poème XXXIII (et non XVIII) du premier chant, ce qui a été corrigé dans la dernière édition parue, la première à l'être sous le sceau de la maison Ática. Le doute s'accroît en effet, d'une part à cause de ces confusions qui font naître une certaine défiance quant au reste, d'autre part parce que, parmi les cinq poèmes datés du 2 octobre, figure l'un des poèmes nés en regard d'*Invenção de Orfeu*. On devrait donc supposer que, ce jour-là, Ana Cristina Cesar avait sous les yeux l'œuvre de Jorge de Lima pour « inventer » ses nouveaux vers. Chez elle ? Dans une bibliothèque ? La bibliothèque du Père Augusto Magne, justement ?

Les interrogations vont en se multipliant lorsqu'on examine de plus près ces textes, en particulier le dernier, seul à porter un titre : « Arte-manhas de um gasto gato ». Aux précédents étonnements vient s'ajouter le constat que ce poème n'avait pas été inclus dans la première édition d'*Inéditos e dispersos* (1985), ouvrage qui, à partir de la page 74, décale donc de deux chiffres le foliotage en vigueur depuis l'édition de 1991. S'agit-il d'un remords de l'éditeur, d'un changement de perspective, d'une nouvelle trouvaille ? La réponse fournie par Armando Freitas Filho nous apprend que cette série de poèmes a été remise par João Moura Júnior⁸²⁸ à la mère d'Ana Cristina Cesar, au

⁸²⁸ João Moura Jr. est né à Rio de Janeiro le 14 avril 1950. Critique de cinéma, un temps responsable de l'ancien supplément culturel du quotidien *Folha de S. Paulo*, « Folhetim », il est l'auteur des recueils poétiques *Chega de Choro* [Assez de pleurs] (Rio de Janeiro : éd. de l'auteur,

moment où, entre 1983 et 1985, se préparait l'édition d'un recueil posthume. Sur la base de souvenirs qu'il reconnaît malgré tout imprécis, il ajoute : « Quant à "Arte-manhas", si je me souviens bien, il fut inclus par la suite parce qu'il ne faisait pas partie de l'ensemble remis par João Moura, autrement dit il se trouvait (il se serait trouvé) dans les fameuses caisses », à savoir les trois ou quatre grandes caisses en carton rassemblées chez Armando Freitas Filho et contenant les « archives » laissées par Ana Cristina Cesar après sa mort⁸²⁹.

Autre motif de surprise, le ton et la forme de ce texte diffèrent beaucoup de ceux qui le précèdent dans la série, au moins selon l'ordre adopté par le recueil. Manifestement, le poème est dépourvu de la tension apparente — feinte ou non — que manifestent ses pairs, mais verse dans un ludisme léger alternant jeux de mots faciles, associations paronomastiques, parallélismes et anaphores lourdement rhétoriques, clin d'œil littéraires transparents — jeux pour lesquels Ana Cristina Cesar nous habituera à plus de subtilité. L'écriture hachée, l'usage de tirets, et surtout la longueur du texte — quarante et un vers quand les autres n'en comptent que quatorze, à une autre exception près, le troisième, composé de dix-huit vers — concourent à lui donner un statut à part. C'est aussi l'unique à renvoyer explicitement à d'autres auteurs que Jorge de Lima.

Plus déterminant encore, le manuscrit de ce texte (que nous avons pu brièvement consulter) est fait de deux écritures, ce que confirme Maria Lúcia de

1979, avec des dessins de l'artiste Tunga) et *Páginas amarelas* [Pages jaunes] (São Paulo : Duas cidades, coll. Claro Enigma, 1988). Également traducteur de Pierre Klossowski et de W. H. Auden, il vit depuis 1984 à São Paulo.

⁸²⁹ « foi ele que, no momento em que se compilava e se dava uma primeira organização a todo aquele material (três ou quatro caixas de papelão, das grandes, que estavam aqui em casa) [dans la phase de préparation d'*Inéditos e dispersos*], ele entregou esses poemas, se não estou enganado, aos pais da Ana, mais precisamente à mãe, Maria Luiza [...]. Quanto a "Arte-manhas", se bem me lembro, foi incluído depois porque não fazia parte do conjunto entregue pelo João Moura, isto é, estava (estaria) nas tais caixas. Mas isso são lembranças imprecisas e eu não ponho a mão no fogo por elas. », mèl d'Armando Freitas Filho du 7 novembre 2001.

Barros Camargo⁸³⁰. Selon toute vraisemblance, nous serions donc devant une sorte de poème à quatre mains, à la manière des *rengas* japonais, sans autre prétention que d'être un jeu, un divertissement plaisant, humoristique, non tout à fait gratuit bien sûr, mais sans ambition littéraire aucune. D'ailleurs, il faut rappeler qu'Ana Cristina Cesar, qui aurait eu tout loisir de publier l'ensemble de ces textes de son vivant, n'a pas jugé bon de le faire, ne les estimant sans doute pas à la hauteur de son exigence littéraire. Leur édition posthume, si elle fournit un matériau précieux pour l'exégèse de son parcours poétique, ne saurait leur conférer la dignité que leur auteur ne leur avait pas reconnue. Tous les détails qui précèdent convergent, pour cet « Arte-manhas... », vers l'hypothèse d'une rédaction improvisée, résultat d'un dialogue entre deux complices, sans doute sur un coin de table de ladite bibliothèque universitaire, le 2 octobre 1972. Date et lieu soulignent ici l'instantanéité du poème, fruit d'une rencontre, d'une circonstance.

Toujours en vue de l'établissement d'une genèse et d'une chronologie de ces textes qui pourraient en infléchir la lecture, Maria Lúcia de Barros Camargo voit dans « Arte-manhas... » la pierre inaugurale, une sorte de moment fondateur de l'ensemble, sur la base de deux arguments : le dessin d'un chat sur le manuscrit et le caractère « préparatoire » de la rédaction. Si l'hypothèse n'est pas à exclure, elle prend appui sur des arguments qui ne nous semblent pas définitivement probants. Il est vrai que certains autres textes de la série font allusion à un dessin — recouvert par une deuxième personne, dans le poème 4, sans doute d'un chat dans le deuxième —, mais de là à faire de la silhouette du

⁸³⁰ Cf. Maria Lúcia de Barros Camargo, *Atrás dos olhos pardos : uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, op. cit., p. 110.

manuscrit la référence des autres textes, il y a un pas que nous hésitons à franchir.

Choisir cette option conduirait en tout cas à faire prioritairement (mais non exclusivement) du complice du *renga* la deuxième personne des autres poèmes. Mais l'état visiblement inabouti du texte ne nous paraît pas attester une quelconque antériorité. On peut tout aussi bien imaginer que sa rédaction survienne comme une diversion, intermédiaire ou finale, à la composition de l'ensemble. La question de l'ordre de composition se pose avec autant d'acuité pour les autres textes : ont-ils été conçus pour être lus dans une certaine séquence ? Si c'est le cas, on remarquera que cet ordre adopté par *Inéditos e dispersos* n'est pas celui de leur composition. Un poème daté du 5 octobre s'intercale parmi une série datée du 2. Un des poèmes « inspirés » par Jorge de Lima est daté lui aussi du 2, mais rejeté vers la fin de ce groupe. Si la logique n'est pas temporelle, quelle est-elle ? Y a-t-il même seulement un ordre dans cette série ? Parmi les autres principes d'ordonnement, nous pourrions distinguer les poèmes « libres » de paternité d'une part, et ceux soufflés par Jorge de Lima de l'autre. Mais, alors, comment articuler ces deux séries entre elles ? Sur ce terrain aussi les questions, que nous ne faisons qu'ébaucher, sont nombreuses.

Il est malgré tout une énigme que nous avons pu élucider : celle de l'identité du co-auteur de « Arte-manhas... », qui n'est autre que João Moura. Tous les deux étudiants, et grands lecteurs de poésie, se fréquentaient alors. Ce qui explique le jeu de « séduction » dans le poème, l'alternance entre masculin et féminin du mot « gato », la tonalité somme toute assez potache de l'écrit et le lieu où il est rédigé. João Moura lui-même confirme l'insignifiance ludique de ces deux pages, non destinées à être publiées. L'hypothèse la plus probable, concernant son inclusion tardive dans *Inéditos e dispersos*, serait donc que les

éditeurs n'auraient établi qu'après-coup la relation de ce texte, trouvé dans les archives d'Ana Cristina Cesar, avec la liasse des onze autres poèmes confiée par João Moura au cours de la phase de préparation de la première édition.

En revanche, nous ne nous expliquons pas l'élimination, par ces mêmes éditeurs, des derniers vers du manuscrit d'« Arte-manhas » — que nous avons eu entre les mains — :

(localizei o discurso no
tempo e no espaço
para...)
RESTA A DÚVIDA :
AUGUSTO OU AUGASTO ?
OU TUBRO ?
(...localizar o tempo e o
espaço no discurso)⁸³¹

Non que ce complément soit d'une valeur poétique inestimable. Mais il réaffirme le caractère de plaisanterie du texte, par exemple dans l'esprit grossièrement comique du jeu sur « ou », début du mot « outubro » (« octobre ») et conjonction alternative (comme en français).

L'autre information apportée par l'extrait tient à la reprise altérée, entre parenthèses, de l'incipit du premier poème de la série : « Localizaste o tempo e o espaço no discurso [...] »⁸³². Prolongeant la question d'un ordre qui structurerait éventuellement la conception et la lecture de cet ensemble, nous

⁸³¹ « (j'ai localisé le discours dans
le temps et l'espace
pour...)
RESTE LE DOUTE :
AUGUSTO OU AUGASTO ?
OU CTOBRE ?
(...localiser le temps et
l'espace dans le discours) ».

« Augusto » croise le prénom et l'adjectif « gasto » (usé, épuisé, fatigué...). Comme dans les annexes, les italiques indiquent que ces vers sont d'une autre main.

⁸³² « Tu as localisé le temps et l'espace dans le discours [...] ».

remarquons que le thème du temps et de l'espace du discours ressurgit au troisième vers du poème 7⁸³³, lui-même inspiré d'un vers de Jorge de Lima : « [...] desejo de esquecer tempo e espaço existidos [...] »⁸³⁴. Cela signifie que, d'une part, la série écrite en regard du poète d'Alagoas est liée à la série que nous pourrions qualifier de « libre » ou « indépendante », et que, d'autre part, le poème « Arte-manhas... » connaissait l'existence de la série ou était déjà en mesure de l'anticiper. Pour le dire autrement, cela signifie qu'« Arte-manhas... » est rédigé au moment où est déjà conçu le projet d'écrire « contre » Jorge de Lima, bien que les références poétiques du texte soient explicitement autres : T. S. Eliot et Carlos Drummond de Andrade. Ce qui brouille un peu plus les pistes menant à l'établissement d'une genèse des « matographies ». Quoi qu'il en soit, cette parenthèse, et les points de suspension qui laissent entendre que la suite est déjà écrite, pourraient plaider, contre l'avis de Maria Lúcia de Barros Camargo, plutôt en faveur d'une postériorité de rédaction.

Troisième observation : la partie en lettres capitales joue, dans sa première ligne, sur le prénom « Augusto », qui pourrait tout aussi bien renvoyer au nom de la bibliothèque qu'à un tiers, objet d'allusions ou d'insinuations complices. Ce qui conduirait à se tourner vers un autre camarade d'études⁸³⁵. À défaut d'autres précisions que n'a pu nous fournir João Moura à ce propos, les recherches restent ouvertes.

⁸³³ « [...] e esquecer o tempo e o espaço do discurso [...] »

« [...] et oublier le temps et l'espace du discours [...] »

⁸³⁴ « [...] désir d'oublier le temps et l'espace existés [...] », *Invenção de Orfeu*, premier chant, poème XXII.

⁸³⁵ *Cenas de abril* inclut un poème qui fait allusion au « quatrième Augusto » :

« Nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares »

Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que enjôo me dá o açúcar do desejo.

Germinations

Pourquoi alors, peut-on se demander, se pencher sur des textes à l'environnement et au sens aussi énigmatiques et problématiques ? Outre le fait qu'ils ont déjà suscité, par leur allure intrigante et atypique, de nombreux commentaires, trois motifs nous animent. En premier lieu, nous suivons Viviana Bosi lorsqu'elle y entend « une voix qui expérimentait encore parfois maladroitement ses instruments d'expression⁸³⁶ » dans un ensemble constituant « peut-être [...] les premiers poèmes "sérieux" dans la séquence encore adolescente d'*Inéditos e dispersos*. » Sans en faire des textes charnières situant le point où tout serait magiquement censé basculer, grand œuvre de la grande

A teus pés, op. cit., p. 63

« " Dans ces circonstances l'oiseau-mouche arrive toujours par milliers" »

C'est le quatrième Augusto. Il m'a prévenu qu'il passerait. Je me suis lavée les aisselles et les pieds. J'ai préparé le thé. Si d'aventure il me sentait... Ah quelle nausée me donne le sucre du désir. »

Dans sa « biographie », Ítalo Moriconi fait le décompte des relations d'Ana Cristina Cesar portant le prénom Augusto :

- Luis Augusto Garcia Pereira, son petit ami de 1968 à 1971. Ayant reçu une balle dans la jambe lors d'une manifestation étudiante, il émigra en septembre 1969 en Allemagne, où il s'est installé comme professeur de philosophie. Cf. la lettre à Ana Candida Perez du 5 décembre 1976, in : *Correspondência incompleta, op. cit., p. 241*.
- Carlos Augusto Addor. Cf. lettre à Ana Candida Perez du 8 avril 1979, *ibid., p. 275*.
- Eudoro Augusto, né à Lisbonne en 1943 et naturalisé Brésilien en 1953. À l'époque étudiant comme elle à la P.U.C., ce poète « marginal » vit et travaille aujourd'hui à Brasília, comme programmateur et producteur à Rádio Cultura FM.
- Marcos Augusto Gonçalves, qui a participé à l'aventure du journal *Beijo*, à partir d'avril 1977. Il collabore avec Heloísa Buarque de Hollanda au second tome de *Anos 70* [Années 70] consacré au volet littéraire (Rio de Janeiro : Europa Empresa, 1979-1980). Leur essai « Política e literatura : a ficção da realidade brasileira » [Politique et littérature : la fiction de la réalité brésilienne] est d'ailleurs dédié à Ana Cristina Cesar : « Para Ana Cristina C., com o maior carinho » (« À Ana Cristina C., avec la plus grande tendresse »). Nous en avons retrouvé un exemplaire, sans doute celui qui lui fut envoyé en Angleterre, dans sa bibliothèque. Cf., entre autres, *Correspondência incompleta, op. cit., p. 275*.

Dans une lettre à Ana Candida Perez datée du 24 août 1976, Ana Cristina Cesar fait elle-même mention de sa séparation avec « Eudoro » (cf. *Correspondência incompleta, op. cit., p. 222*). Puis elle évoque plus explicitement la série de ses « Augusto » et le vers de *Cenas de abril* dans la lettre ci-dessus citée du 8 avril 1979. Cf. aussi, plus généralement, Ítalo Moriconi, *op. cit., pp. 83-86*.

⁸³⁶ « uma voz que ainda experimentava por vezes canhestramente seus instrumentos de expressão » et « Talvez sejam os primeiros poemas "sérios" na sequência ainda adolescente de *Inéditos e dispersos*. », Viviana Bosi, « Orfeu e o gato : Jorge de Lima e Ana Cristina Cesar, uma trajetória de releitura poética » [Orphée et le chat : Jorge de Lima et Ana Cristina Cesar, une

œuvre, nous considérons qu'ils peuvent illustrer, à côté d'autres exemples, une phase de transition, de maturation d'une poétique en germe.

Mieux que d'autres, sans doute, par leur caractère de série, et c'est là un deuxième mobile. En dépit de l'hétérogénéité que nous avons pointée, il ne fait aucun doute que les habite un projet, qui se construit, voire se réoriente, d'un texte à l'autre. Il ne s'agit pas d'une écriture occasionnelle, accidentelle. Ils manifestent une assiduité, fût-ce par leur éventuelle nature d'exercice. Enfin et surtout, ils s'inscrivent au moins en grande partie dans la perspective des « imitations » qui nous intéressent ici.

Toutefois, il serait difficile d'apprécier le rapport établi par Ana Cristina Cesar avec les « modèles » d'*Invenção de Orfeu* sans cerner, au préalable, les aspects principaux de l'ensemble. Maria Lúcia de Barros Camargo, et après elle Viviana Bosi, tout comme Ana Lúcia Geaquinto dos Santos et Carlos Alberto Azevedo, ont déjà dégagé quelques dominantes, notamment la mise en scène des clivages introduits par la modernité : entre le langage et le monde, entre la lettre et le corps, au sein même du sujet lyrique. C'est par exemple le sens gisant dans le mot valise « arte-manhas », qui combine les valeurs de « manha » (habileté, disposition, malice, travers, manie, caprice) et de « arte » (les équivalents français du mot « art », techniques et esthétiques, auxquels se surajoute celui de l'expression « fazer arte⁸³⁷ », faire semblant, jouer une scène, une comédie, faire des manières). Ces termes se superposent à celui d'« artimanha » : piège, moyen habile et trompeur... L'artifice poétique évoqué par le titre fait pencher soit vers une lecture ludique, faisant du poème un jeu de

trajectoire de relecture poétique], in : *Remates de Males*, n° 20, Unicamp : Campinas, 2000, respectivement p. 195 et p. 196.

⁸³⁷ Nous retrouvons ce sens dans l'épilogue de *Lovas de pelica* : « Fred Astaire em Lady Be Good, ou não faz arte, menina... » (« Fred Astaire en Lady Be Good, ou fais pas de manières, petite... »), voir « Annexes III ».

cache-cache, soit vers une compréhension dysphorique insistant sur l'impasse de l'expression, son intransitivité. Ítalo Moriconi plaide en faveur d'une voie euphorique : « l'élément de parodie (inversion de sens) de Jorge de Lima reste masqué par le geste amoureux de la fusion intertextuelle dans le pastiche⁸³⁸. » Viviana Bosi, en revanche, oppose la confiance « animiste [de Jorge de Lima] selon laquelle tout dans l'univers correspond et est sublimé par le pouvoir du Verbe ou de l'esprit créateur, dans une analogie métaphorique », à la « démétaphorisation⁸³⁹ » en œuvre chez Ana Cristina Cesar. De ce fait,

La quête de la parole instauratrice et totale chez Jorge de Lima est reprise par Ana Cristina comme distance et perte, dans lesquelles la poésie peine à être transfiguration. Le passage de l'expérience vécue du corps à l'expression par le discours se fait plus tourmenté, de même que le mouvement contraire : du nom vers la chose. Cet intervalle est mimétisé par les bonds du chat, qui ne se laisse pas transcrire facilement. [...] La volonté de faire que les choses deviennent des mots et vice-versa est d'autant plus intense que la discontinuité et l'isolement du monde du poète se font plus critiques, désormais sans forces magiques, luttant corps à corps avec chaque morceau du monde, et éprouvant des « paniques félines »⁸⁴⁰.

Carlos Alberto Azevedo se situe lui dans un entre-deux. Il voit le moi lyrique pris dans le labyrinthe de son propre texte, mais avec effet de mise en scène : « Le ton du discours est ambigu [...] / Au fur et à mesure que le sujet dit

⁸³⁸ « o elemento de paródia (inversão de sentido) de Jorge de Lima fica disfarçado pelo gesto amoroso da fusão intertextual no pastiche. », Ítalo Moriconi, *op. cit.*, p. 98.

⁸³⁹ « Há sempre uma crença animista de que tudo no universo corresponde-se et sublima-se pelo poder do Verbo ou do espírito criador, em analogia metafórica. » et « Já em Ana Cristina, há uma "desmetaforização" », Viviana Bosi, *op. cit.*, p. 218.

⁸⁴⁰ « A procura da palavra instauradora e total em Jorge de Lima é retomada por Ana Cristina como distância e perda, na qual a poesia dificilmente é transfiguração. Torna-se mais conturbada a passagem da vivência do corpo para a expressão pelo discurso, assim como o movimento contrário : do nome para a coisa. Esse intervalo é mimetizado pelos saltos do gato, que não se deixa transcrever com facilidade. [...] A vontade de fazer as coisas virarem palavras e vice-versa é tanto mais intensa quanto a descontinuidade e o isolamento do mundo do poeta se fazem mais agudos, agora sem forças mágicas, lutando corpo a corpo com cada pedaço do mundo, e vivendo "pânicos felinos". », *ibid.*, p. 199.

que le discours ne se matougraphie pas, niant ainsi son efficacité (compétence), il s'impose par lui-même, c'est-à-dire par sa fausseté⁸⁴¹. » Lecture plus fouillée, plus complexe et plus subtile, les pages que consacre à la série Maria Lúcia de Barros Camargo mettent davantage en valeur le dynamisme de la posture « moderne » en jeu ici :

Le stratagème consiste, justement, à donner un nouveau visage au chat usé, en déplaçant le sens de la « feinte » de l'art. Il ne s'agit pas de « feindre » le réel, le monde. Il ne s'agit pas de feindre la douleur. Il s'agit assurément de feindre le nouveau⁸⁴².

Tout en nous gardant d'opposer ces trois objets de feinte dont il n'y a aucune raison de penser que l'un exclut l'autre, nous souscrivons à ce type de lecture positive. Le constat du cliché littéraire, le point de départ du motif éculé du chat, de Baudelaire⁸⁴³ à Eliot⁸⁴⁴, mais aussi Lewis Carroll⁸⁴⁵, Edgar Allan Poe⁸⁴⁶, Mário de Andrade⁸⁴⁷, Manuel Bandeira⁸⁴⁸..., situe d'emblée les poèmes

⁸⁴¹ « O tom do discurso é ambíguo [...] / À medida que o sujeito diz que o discurso não se gatografa, negando a sua eficiência (competência), ele se impõe por si mesmo, isto é, pela sua falsidade. », Carlos Alberto Azevedo, « As Artimanhas de Ana C. : Discurso sobre gatos » [Les stratagèmes d'Ana C. : Discours sur les chats], in : Carlos Alberto Azevedo, *Saber com sabor : ensaios de literatura brasileira*, Belo Horizonte : Mazza edições, 1996, p. 70.

⁸⁴² « A artimanha está, justamente, em dar cara nova ao gasto gato, deslocando o sentido do "fingimento" da arte. Não se trata de "fingir" o real, o mundo. Não se trata de fingir a dor. Trata-se, isto sim, de fingir o novo. », Maria Lúcia de Barros Camargo, *op. cit.*, p. 112.

⁸⁴³ Cf. dans *Les Fleurs du Mal*, les poèmes XXXIV, LI et LXVI de « Spleen et Idéal » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, respectivement pp. 35, 50 et 66), mais aussi les nombreuses métaphores félines que recèle l'œuvre poétique de Baudelaire.

Indépendamment de sa fréquentation assidue des *Fleurs du Mal*, Ana Cristina Cesar peut avoir également croisé, au cours d'un enseignement très marqué par la vague structuraliste, le commentaire de Roman Jakobson (en collaboration avec Claude Lévi-Strauss) sur le poème LXVI, « "Les chats" de Charles Baudelaire », avant qu'elle ne le lise dans l'anthologie de textes critiques fondamentaux dirigée par Luiz Costa Lima : *Teoria da literatura em suas fontes* [Théorie de la littérature en ses sources], Rio de Janeiro : Livraria Francisco Alves, 1975, pp. 378 et ss. Pour ne rien dire de l'épais dossier critique par cet article suscité : cf. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 951-961.

⁸⁴⁴ La référence la plus claire est explicitée dans le poème 12 : *Old Possum's Book of Practical Cats* (Londres : Faber and Faber, 1939).

⁸⁴⁵ Le chat d'*Alice au Pays des Merveilles*, évidemment.

⁸⁴⁶ Cf. Edgar Allan Poe, « Le chat noir », dans la traduction de Baudelaire, in : *Contes - essais - Poèmes*, Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989, pp. 693-700.

dans la problématique de l'intertextualité et dans celle du savoir construit et à reconstruire. La connaissance passe par un aveu d'ignorance (« não sei... »), malgré la science accumulée par les prédécesseurs (les références littéraires), et par un apprentissage toujours recommencé de l'expression, de l'écriture : « Il faut apprendre. Apprendre avec le corps, en restaurant et en réitérant la relation corps/mot, corps/poésie⁸⁴⁹. »

⁸⁴⁷ Cf. Mário de Andrade, « Os Gatos » [Les chats], du recueil *A Costela do Grão Cão* [La côte du Grand Chien, c'est-à-dire du diable] (1941), in *Poesias completas*, vol. II, São Paulo : Livraria Martins, 1980, pp. 247-249.

Si la lecture du texte n'est pas attestée à cette époque, elle l'est au moins plus tard par le clin d'œil à ce poème placé dans les premières lignes de *Correspondência completa*. « Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. » [« Il pleut des cordes. De l'intérieur je pense sans cesse aux minets clairsemés et ruisselants. »] Ce début fait bien sûr écho à « Penso que vai chover sobre os amores dos gatos » [« Je pense qu'il va pleuvoir sur les amours des chats »] et aux « enxurradas » [« trombes d'eau »] de Mário de Andrade. Clin d'œil et sourire puisque les « milhões de gatos verdes » [« millions de chats verts »] de l'écrivain moderniste ne sont plus que quelques « gatos pingados », l'expression désignant, en langage familier, une assemblée très clairsemée.

⁸⁴⁸ Nous pensons non seulement au « Petit chat blanc et gris », compagnie réconfortante du poème « Chambre vide » (écrit en français), mais aussi au chaton qui, au milieu de gros chats affalés sur le sol, fait innocemment, insolemment, élégamment et dignement pipi dans la bourgeoise « Pensão familiar » [Pension de famille], deux textes du recueil de 1924, *O Ritmo dissoluto* (in : Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1987, respectivement pp. 99 et 95).

Nous avons suivi, en la complétant, la liste proposée par Maria Lúcia de Barros Camargo, dans la mesure où elle tient compte des lectures privilégiées d'Ana Cristina Cesar. Prétendre à l'exhaustivité en matière de chats littéraires déboucherait, à supposer qu'elle soit possible, sur un catalogue insensé. On s'amusera toutefois de lui ajouter, en parallèle, les références mentionnées par Sarah Koffmann, dans son commentaire des *Considérations sur la vie du Chat Murr* d'E.T.A. Hoffmann, qui cherchent à « relier le chat Murr à toute la lignée des chats célèbres dans l'histoire ou la littérature ». Après avoir évoqué *Le Livre de Baruch*, la Kabbale, le bouddhisme, l'Égypte antique, les Indiens d'Amérique du Nord, Buffon, Maupassant, *Le Chat qui va seul* de Kipling, elle signale le « chat de Dante, tenant entre ses pattes une chandelle afin d'éclairer son maître pendant ses nuits d'étude ; porte-chandelle fragile, laissant choir son luminaire pour courir, à l'occasion, après une souris, convainquant ainsi Dante de la toute-puissance de la nature [*Enfers*, livre II, chapite VI] ; chatte de Pétrarque, véritable guerrière griffue, protégeant les écrits du poète contre les rats, rongeurs de documents ; chat de Scarlatti, Pulcinella auquel le musicien doit sa *Fugue du chat*, mille et une variantes d'une phrase musicale frappée par les griffes agiles de l'animal. / Plus particulièrement, Hoffmann greffe *Le Chat Murr* sur *Le Chat Botté* de Tieck, filiation littéraire reconnue obliquement, dite en abîme par la filiation généalogique : le chat Murr, autobiographe qui éprouve le besoin de s'affirmer en déclarant ses lettres de noblesse, clamant bien haut le nom du père supposé » (Sarah Koffmann, *Autobiogriffures du chat Murr d'Hoffmann*, Paris : Galilée, 1984, pp. 14-16). Le parallèle, nous le verrons, peut comporter parfois de stimulantes coïncidences.

⁸⁴⁹ « É preciso aprender. Aprender corporeamente, restaurando e reiterando a relação corpo/palavra, corpo/poesia. », Maria Lúcia de Barros Camargo, *op. cit.*, p. 115.

Griffer

C'est pourquoi le temps, l'espace, les choses sont en constant mouvement. D'où nous pourrions conclure à la vanité de les « localiser », de tenter de les circonscrire, à la manière du roman réaliste né, au XIX^e siècle, entre autres d'un nouveau rapport, « scientifique », aux données spatio-temporelles⁸⁵⁰. De là aussi découle la nécessité, ironique ou non, peu importe, d'inscrire ces textes en un jour et en un lieu, d'où ils sortiront de toute façon sur le tapis volant de l'écriture. Aussi la plupart de ces textes, comme pour manifester leur inquiétude, sont-ils traversés d'isotopies alternant le fixe, l'éternel et l'imprévisible, le passager ; la stèle, l'enfermement et la pulsion, la liberté. Autant d'états frappés d'une extrême versatilité, dont le chat est la figure centrale.

Il est cet animal capable à la fois d'immobilité et de bonds subits. Aux aguets, sa position est instable, éphémère, tendue vers un avenir autre. Tantôt félin concret, tantôt image, sens propre et figuré, tantôt séducteur⁸⁵¹, tantôt menaçant, il met en branle le trouble dilemme déjà rencontré dans « Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir », opposant le désir, la passion, et les freins à leur réalisation parmi lesquels il faudrait compter l'écriture,

⁸⁵⁰ À ce propos, Mario Faustino a souligné en revanche le caractère paradoxal de l'œuvre de Jorge de Lima, à la fois « recherche du temps perdu » et « prophétie » : « *Invenção de Orfeu*, le temps et l'espace en une nouvelle mesure : l'île intemporelle et extraspatiale, l'île dans son temps et dans son propre espace, l'île en soi et la non-île. » (« *Invenção de Orfeu*, o tempo e o espaço numa nova medida : a ilha intemporal e extra-espacial, a ilha dentro de seu tempo e dentro de seu próprio espaço, a ilha em si e a não-ilha. », *Poesia-experiência*, *op. cit.*, p. 240).

Ana Cristina Cesar ne pouvait toutefois pas avoir lu ces remarques, à cette date, dans le recueil d'essais de Mario Faustino édité en 1976. Elles n'étaient accessibles que dans les archives du *Jornal do Brasil* (éditions du 29 septembre 1956 au 1^{er} novembre 1958), ou dans l'anthologie *Coletânea 2*, « Cinco ensaios sobre Poesia de Mario Faustino. Apresentação de Assis Brasil » [Cinq essais sur la Poésie de Mario Faustino. Présentation d'Assis Brasil], Rio de Janeiro : GRD, 1964.

⁸⁵¹ Le « Gato » est aussi, dans la langue populaire, un beau garçon, un « galant ». Voir, par exemple, dans le poème 8 : « os gatos de músculo me atentando/ me querendo sem roupas e ao

représentation, abstraction, second degré. Esprit, prison du corps ? Lettre, prison du sens ?

Le chat est aussi et surtout, en somme, un style. L'instrument, le poinçon, la *griffe*. Celui qui entaille la feuille et le corps, mordille le poignet (qui écrit), laisse ses marques sur le visage et le sein (poème 2), qui blesse et frappe⁸⁵² (poème 3). Mais aussi l'attitude, l'allure, la manière. « Gatografar » ne consiste pas seulement à dessiner un chat, mais à écrire comme un chat, avec sa souplesse, ses évitements, ses feintes⁸⁵³. À être sournois, secret, rapide, agile, efficace, élégant. À se mouvoir dans la vie silencieuse, sans cesse en déplacement, insaisissable. Voilà ce qui expliquerait que certains poèmes évoquent explicitement l'écriture du chat, sa transposition en tant que signe graphique ou linguistique, et que d'autres parlent non plus du félin, mais en félin, de l'intérieur. Si le poème 3 ne fait aucune mention de l'animal, ne serait-ce pas tout simplement que celui-ci s'identifie au « je » du texte ?

L'impression d'écriture tortueuse ne tient pas seulement à la jeunesse ou l'immaturation de ces œuvres, mais aux successifs glissements et retournements que les mots y opèrent ou qu'ils y subissent. Les homophonies déplacent le lecteur du « gato » vers le « gasto », le « gosto » ; la « presa » appelle la « pressa » (poème 1). Les formes actives se renversent en formes passives, le sujet se met à subir l'action, ce qui visait une première personne s'applique à la

frio/ dos telhados » (« les chats de muscles me harcelant/ me voulant sans vêtements et dans le froid/ des toitures »).

⁸⁵² Parallèlement, Sarah Koffmann estime que « chacun [homme et chat] porte la griffe de l'autre, celui du chat, marqué par l'homme, celui de l'homme égratigné par le chat. », *Autobiogriffures*, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁵³ Sarah Koffmann insiste davantage sur l'écriture hermétique, transposition d'une conduite énigmatique, ce qui a aussi sa pertinence pour notre texte : « Écrire comme un chat... écrire de façon illisible, noircir, sans soin, le papier, mal former ses lettres, griffonner. Écriture de chat ? Indéchiffrable. », *ibid.*, p. 9.

deuxième, comme l'illustre par exemple la composition torsadée du poème 2 de la série :

O nome de gato assegura minha vigília
e morde meu pulso distraído
finjo escrever gato, digo : pupilas, focinhos
e patas emergentes. Mas onde repousa

o nome, ataque e fingimento,
estou ameaçada e repetida
e antecipada pela espreira meio adormecida
do gato que riscaste por te preceder e

perder em traços a visão contígua
de coisa que surge aos saltos
no tempo, ameaçando de morte
a própria forma ameaçada do desenho
e o gato transcrito que antes era
marca do meu rosto, garra no meu seio⁸⁵⁴.

Dans la première strophe, le chat occupe la place d'une troisième personne. C'est un chat « de papier », un « nom » qui toutefois mord le poignet du poète, première personne. Il associe l'écriture à la souffrance. La morsure peut être comprise comme métaphorique, par exemple sorte de rappel à l'ordre

⁸⁵⁴ Le nom de chat garantit ma veillée
et mord mon poignet distrait
je feins d'écrire chat, je dis : pupilles, museaux
et pattes émergentes. Mais où repose

le nom, attaque et feinte,
je suis menacée et réitérée
et devancée par le guet à demi endormi
du chat que tu as rayé parce qu'il te précédait et

perdait en traits la vision contiguë
d'une chose qui surgit par bonds
dans le temps, menaçant de mort
la propre forme menacée du dessin
et le chat transcrit qui auparavant était
marque de mon visage, griffe sur mon sein.

littéraire. En conséquence, le chat s'identifierait de façon imagée à certaines qualités de l'auteur, rapprochant « il » et « je », l'un comme dédoublant l'autre.

Le vers 5 semble récapituler, non sans quelques équivoques, le premier quatrain. Toutefois les vers suivants font apparaître un autre chat, lui aussi couché sur le papier, peut-être à l'état de dessin. Il précède le scripteur et le menace. Mais selon la suite, il anticipe également une deuxième personne qui le raye, entre autres pour cette raison. S'établit ainsi une apparente convergence de condition, bien que symétrique, entre « je » et « tu » : précédés et menacés, dérangés par une tierce figure féline. Le second motif de la suppression serait que le tracé (du dessin ?) entre en conflit avec l'idée de chose en mouvement. C'est l'effet de « fixation » par l'écrit, déjà mentionné au poème 1, qui serait en cause.

Nous en venons à la forme « *ameaçando* » (menaçant), au vers 11, dont le sujet est soit la deuxième personne, soit la chose bondissante. Ce qui est menacé de mort, quoi qu'il en soit, est la forme du dessin, désignée comme menaçante dans la deuxième strophe, ainsi que le chat transcrit du premier vers. La boucle donne l'impression de se refermer en se retournant sur elle-même, tel un anneau de Möbius : ce qui était distinct et en conflit dans les quatrains est désormais solidairement menacé. Le chat initial est maintenant plus explicitement confondu avec la première personne au prix de fortes ambiguïtés lexicales : « *marca* » est aussi bien la marque (ce qui identifie), que l'effet de la griffure ; « *garra* » désigne la griffe, mais aussi la ténacité, la volonté acharnée, l'enthousiasme. L'ambivalence de la préposition « *em* » (dans/sur), contractée dans « *no meu seio* », resserre le tressage des sens puisque la « *garra* » peut être intérieure, dans son sens moral, et se rapporter au « je », ou extérieure, dans son sens concret, attribut du « chat ». De la même façon que « *seio* » (sein) peut être

entendu concrètement comme mamelle, ou dans un sens figuré : en moi, dans mon for intérieur — le jeu qui réapparaîtra dans « *Enquanto leio...* ».

Nous pourrions suivre pareillement le parcours du poème 6, dans lequel le chat était bien chat et non symbole, le chat était le jour sans poète redivisant en journées ses bonds... jusqu'à ce que, peu à peu, les méandres d'une phrase des plus complexes, grammaticalement et sémantiquement, nous amènent au « jour du chat qui serait/ et [au] bond futur du poète ». Ici, ce sont les mots (« dia », « gato », « poeta », « salto », « futuro »...), en tant qu'unités morphosyntaxiques, qui se déplacent et occupent tour à tour toutes les positions, prédicat et thème, sujet et complément, substantif et adjectif, affirmation et son contraire...

Les télescopages polysémiques sont souvent tels qu'ils confinent à l'hermétisme. Ainsi dans le poème 1, le mot « presa » — dans la formule « *presa discursiva* », au vers 8 — peut aussi bien désigner la proie que l'on pourchasse, ce qui est déjà attrapé (une « prise » de guerre, par exemple) ou encore les crocs d'un prédateur. Selon les interprétations, le « chat » se trouve d'un côté ou de l'autre du langage : acteur d'un écrit ou d'une parole, accomplie ou non, si l'on lit « presa » comme instrument de la capture ; ou visée de cette parole, ce qui est dit ou écrit, ou du moins tente de l'être.

Autre exemple d'incertitude, dans l'antépénultième vers du même poème, le verbe « *contar* » peut signifier « compter », sens appelé au vers précédent par les « sept vies » du chat, mais aussi « conter », « raconter », à mettre dans ce cas en relation avec le champ lexical du langage (« discours », « nom »...). Loin d'être éclairée par le contexte, la signification absorbe bien souvent plusieurs des sèmes actifs dans le poème, ainsi noués inextricablement entre eux par la vertu d'un mot. À moins que le poème ne joue sur l'ambivalence de tel ou tel vocable : si « *anseios* », au vers 5 du poème 5, est

assurément tourné vers l'attente d'un chat, qu'on suppose amoureuse, sexuelle, le terme peut l'envisager avec impatience et signifier un puissant désir, ou le redouter, et exprimer alors une crainte angoissée.

Sur l'un des axes structurants de l'ensemble s'articule la question du rapport entre la chose et sa représentation. Mais là encore la difficulté vient de ce que cette représentation, picturale, iconique ou linguistique, peut à son tour rebondir vers de nouvelles notions, dont elle sera devenue la « chose ». De l'animal au dessin, des contours dessinés au mot, le chat peut encore évoluer vers un état de symbole ou de métaphore, de *figuration* à la fois plus concrète (parce qu'image) et plus abstraite (parce que pur jeu mental). Par ailleurs, en une autre conversion possible, la virtualité du signe est apte à modifier le réel, à le mettre physiquement en mouvement.

Loin de disqualifier ces poèmes comme mineurs ou futiles parce que trop précoces, leur enjeu touche, on l'apprécie, aux fondements du langage, et de la littérature en tant qu'elle met en œuvre sa complexité ; il exacerbe les apories consubstantielles de l'écrit et de l'écriture.

Dégriffer

Il n'est, à partir de là, pas surprenant de voir la réécriture de Jorge de Lima empruntée les mêmes voies dilacérées et renversantes, qui annoncent à certains égards la relation entretenue avec « Le Cygne » de Baudelaire. Le poème 5, par exemple, retourne le premier vers de sa matrice, le poème inaugural du quatrième chant d'*Invenção de Orfeu*. Autrefois un monstre coulait dans le poème, fait d'humide sel-gemme, maintenant un chat en disparaît, fait de lecture ensanglantée et sourde. La suite se déroule au prix de réaménagements torturés de quelques sèmes : la folie, le sel, les têtes de

méduses, l'impossible scission de la nuit... Certaines formules syntaxiques se font écho : la négation « nem » (ni même, pas même), le « feito de... » (fait de...).

Une impression générale de malaise et de souffrance (« ensangüentada », « endurecido », « a dor », elle mis en relief en fin de vers...⁸⁵⁵) se substitue à l'idée positive d'une cure, de solutions trouvées pour les maux qui nous assiègent : chez Jorge de Lima, le sel-gemme vous sauvait de la folie si vous le mangiez, il était le sésame vous permettant d'accéder au poème. Et si son texte s'achevait sur un distique alignant deux « não » successifs, ce redoublement de la formule négative servait à affirmer en creux l'utilité du minéral. Or cultivant sans doute l'effet de surprise, la réécriture d'Ana Cristina Cesar finit par prendre le contre-pied du contre-pied et lever, au dernier vers, tous les obstacles qui s'étaient jusque-là accumulés. Échappant aux persécutions du monstre, l'harmonie retrouvée se réconcilie dans le même temps avec l'incipit de la matrice : « e sem saber / fluindo entrar nesse poema⁸⁵⁶ ».

La symétrie à l'œuvre et ses structures croisées semblent appliquer au poète « imité » le rapport sado-masochiste⁸⁵⁷ qui donne le ton de bon nombre de ces « Matougraphies », avec leurs images de mort⁸⁵⁸, de stèle, de froideur, de chutes, de morsures et de griffures, de déchirures et de coupures, de débris de verres, de disparitions et de dissolutions... La réécriture ne manque pas de tirer un certain plaisir de la désarticulation des textes, de leur mise en pièce, qui

⁸⁵⁵ « Ensanglantée », « durci », « la douleur ».

⁸⁵⁶ « et sans le savoir / en s'écoulant entrer dans le poème ». De même, la fin du poème 8 cite *in extenso*, entre guillemets, un vers du texte originel de Jorge de Lima.

⁸⁵⁷ Cf. aussi Maria Lúcia de Barros Camargo, qui considère elle que l'exercice de lecture mis en scène ici établit une relation perverse (*op. cit.*, p. 128).

⁸⁵⁸ Il est, de ce point de vue, possible de lire dans le lexique « scientifique » (le « biochimique » du poème 3, le « chimique » du poème 5...), la taxinomie physiologique, l'effort de nomination

passé aussi par un vague fond de structure en sonnet (les quatorze vers !),
réminiscence d'une forme associée à Jorge de Lima, auteur du *Livro de sonetos*⁸⁵⁹
[Livre de sonnets].

Encore une fois, le sentiment domine d'une écriture qui a besoin de se
confronter, de s'opposer, de tenir tête⁸⁶⁰. De détruire pour reconstruire sur les

des parties du corps, une tension vers l'objectivité matérielle qui participe aussi, d'une certaine
manière, de ce climat de morbidité. Le souffle *animal* se glace dans les réactions atomiques.

⁸⁵⁹ L'œuvre a paru en 1949. Entre elle et *Invenção de Orfeu* s'intercale seulement *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, qui date de 1951. À propos de ces résurgences de diction « sublime », Maria Lúcia de Barros Camargo souligne, à juste titre, une métrique parfois solennelle, comme dans le cas du vers inaugural, « authentique alexandrin » (cf. *op. cit.*, p. 116), ou les décasyllabes du poème 11, dont la régularité se désintègre dans la dernière strophe justement consacrée à la déformation (*ibid.*, p. 131).

Il faut aussi mentionner, autre convergence possible, la longueur identique du poème LXVI des *Fleurs du Mal*.

⁸⁶⁰ Le procédé est utilisé en d'autres circonstances, à cette période, comme en témoignent par exemple les vers de la page 95 d'*Inéditos e dispersos*, composés en regard d'un poème de Luis Olavo Fontes, alors très proche d'Ana Cristina Cesar :

Vigília II

As paisagens cansei-me das paisagens
cegá-las com palavras rasurá-las

As paisagens são frutos descabidos
agudos olhos farpas sons à noite.

[Les paysages je me suis lassée des paysages
les aveugler de paroles les raturer

Les paysages sont fruits inconvenants
yeux perçants pointes sons nocturnes.]

In : *Inéditos e dispersos*, *op. cit.*, p. 95.) a tout l'air de répondre à :

Vigília

As paisagens, as paisagens não posso descrever
não merecem o sintetismo do poema, são maiores
muito maiores que meu microbiótico par de olhos.

[Les paysages, les paysages je ne puis les décrire
ils ne méritent pas le synthétisme du poème, ils sont plus grands
bien plus grands que ma microbiotique paire d'yeux.]

Luis Olavo Fontes, *Prato feito*, Rio de Janeiro : coll. Vida de artista, 1974, p. 20.

S'il n'excédait pas notre étude, le même constat pourrait être développé à propos des essais auxquels travaille Ana Cristina Cesar durant ces années-là. Son texte « Notas sobre a decomposição n'Os Lusíadas » [Notes sur la décomposition dans *Les Lusíades*], ronéoté sur les machines de la P.U.C. de Rio de Janeiro en novembre 1973, puis repris dans *Escritos no Rio* (*op. cit.*, pp. 11-20), annonce dès le titre une réécriture et un détournement de l'analyse d'Antônio José Saraiva, « Notas sobre a composição d'"Os Lusíadas" » [Notes sur la composition des "Lusiades"]. Or cette mise en pièce critique passe, là encore, par l'appel à une fière voix, à savoir celle de Jorge Luis Borges.

décombres, de s'affirmer dans l'anéantissement du modèle. Mais, contrairement à ce que nous avons constaté avec l'« imitation » du « Cygne », ces « pastiches » de Jorge de Lima ont négligé les thématiques des originaux. Ils s'en sont détournés pour en insuffler de nouvelles. Ne semble agir qu'une transposition arbitraire et formelle, vidée d'un rapport à la matrice qui passerait par des manutentions de signifiés. Se pose dès lors la question de ce qui la motive, l'anime et lui donne sens. Aussi dans l'espoir de saisir une gésine dans la nudité de ses premiers mouvements, de ses contractions crues et brutales, dans l'espoir de profiter de leur éventuelle naïveté ou maladresse pour en saisir les lignes de force et les principes, il nous paraît utile de rouvrir, à partir de cet examen des « Matougraphies », le dossier de la place et du rôle de l'autre dans l'émergence d'une voix nouvelle.

« *D'après Jorge de Lima* »

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer rapidement la fréquentation de Jorge de Lima par Ana Cristina Cesar, dont tout montre qu'elle n'est en rien fortuite. La lecture va de la consultation d'une compilation scolaire, fascicule familial, à l'anthologie de 1969 qu'elle acquiert en décembre 1970, avant d'acheter la « Poésie complète » en quatre volumes de la coédition José Aguilar

Ce texte du critique portugais, et celui qui le précède, « Considerações preliminares » [Considérations préliminaires], constituent les deux premières parties du chapitre sur « “Os Lusíadas” e o ideal renascentista da epopéia » [*Les Lusíades* et l'idéal Renaissance de l'épopée], les seules annotées de la main d'Ana Cristina Cesar dans l'exemplaire trouvé dans sa bibliothèque : Antônio José Saraiva, *Para a História da Cultura em Portugal* [Pour l'Histoire de la Culture au Portugal], vol. 1, Lisbonne : Europa-América, 1972, pp. 93-142. Dans le second volume, les chapitres 2 et 3 — respectivement « Breves explicações sobre as minhas teses camonianas » [Brèves explications sur mes thèses camoniennes] et « “Os Lusíadas”, o “Quixote” e o problema da ideologia oca » [“Les Lusíades”, le “Quichotte” et le problème de l'idéologie creuse] — sont eux aussi annotés, tout comme son manuel (Antônio José Saraiva, *História da literatura portuguesa*, Porto : Porto editora, ss date). Ces trois livres appartenaient à l'origine à Maria Luiza Cesar.

- Institut national du livre, datant de l'année 1974 et donc postérieure à notre série des « Chats ».

Il ne fait pas de doute que c'est dans la sélection de 1969 qu'Ana Cristina Cesar a lu les poèmes d'*Invenção de Orfeu* lui servant de modèle. Ils y figurent tous les cinq. Les annotations qu'elle a portées sur l'exemplaire retrouvé dans sa bibliothèque en font supposer une exploitation utile, effectuée dans un cadre didactique en tant qu'étudiante ou enseignante : cela va de remarques prosodiques au fil des vers (décompte des syllabes, accents, agencement des rimes...) à la constitution d'un glossaire de mots rares ou régionaux utilisés par le poète, consigné dans les dernières pages du livre. Chaque section du recueil fait l'objet de brèves annotations synthétiques, dont nous avons pu établir qu'elles sont tirées de la notice sur l'œuvre de Jorge de Lima rédigée pour l'ouvrage dirigé par Afrânio Coutinho, *A Literatura no Brasil*⁸⁶¹. Cette lecture

⁸⁶¹ Afrânio Coutinho (dir.), *A Literatura no Brasil* [La Littérature au Brésil], vol. 5 (Era modernista) [Ère moderniste], Rio de Janeiro : José Olympio, 1968 (1^{ère} édition). Nous renverrons pour notre part à la troisième édition révisée de 1986. Pour ce qui est de ces synthèses télégraphiques, Ana Cristina Cesar écrit par exemple, en regard de la page introduisant *Invenção de Orfeu* :

- se pretende epopéia, embora sem rigorosa adequação e dependência das partes ao todo
- não há um nexó disciplinador
- « poema obscuro e secreto »
- o som contra o sentido

Or la notice due à Péricles Eugênio Da Silva Ramos dit du recueil : « [...] vasto canto [...] que se pretende epopéia, embora sem rigorosa adequação e dependência das partes ao todo. Por isso mesmo, porque não há nexó disciplinador, a intenção do poema é sibilina, tão sibilina que o prefaciador do volume, convidado a explicá-lo, não é capaz de fazê-lo : adverte que se trata de "poema obscuro e secreto". [...] Muitas [das partes] não dão prioridade ao som contra o sentido, mas combinam os dois elementos [...] » (« [...] vaste chant [...] qui se prétend épopée, mais sans adéquation rigoureuse ni dépendance des parties au tout. C'est pourquoi, puisque aucun lien ne le discipline, l'intention du poème est sybilline, si sybilline que le préfacier du volume [il s'agit du critique portugais João Gaspar Simões], invité à l'expliquer, est incapable de le faire : il prévient qu'il s'agit d'un "poème obscur et secret". Bon nombre [de ses parties] ne privilégient pas le son au dépens du sens, mais associent les deux éléments [...]. » *In : A Literatura no Brasil*, vol. 5, *op. cit.*, p. 164).

Exceptionnellement, et sans qu'on puisse savoir si le contresens est volontaire ou s'il s'agit d'un lapsus de lecture, la dernière affirmation est, on le voit, réinterprétée, ce qui est de toute façon signifiant du point de vue de la quête d'une dramaturgie de l'écriture chez Ana Cristina Cesar. Cela corrobore notre analyse qui faisait, il y a peu, du conflictuel rapport entre signifiant et signifié un enjeu des « matougaphies ».

Ce travail d'annotations synthétiques, que nous venons d'illustrer, est systématiquement réalisé par Ana Cristina Cesar pour tous les recueils qui figurent dans l'anthologie poétique.

attentive témoigne aussi d'une véritable affinité, que démontrent entre autres les croix manifestant en regard de tel ou tel poème une préférence personnelle ou l'enthousiaste « bonito » [joli] inscrit en marge d'un vers⁸⁶².

Certains s'étonneront d'un tel intérêt qui, chez elle, ne retombera pas⁸⁶³. Nous tenons de João Moura que c'est lui qui l'amena à approfondir l'œuvre de Jorge de Lima, à un moment où elle était particulièrement tournée vers la poésie de T. S. Eliot — ce qui va bientôt se vérifier. Mais quel que soit l'élément déclencheur de cette lecture, elle signale un rapport à la tradition qui n'est guère celui de sa génération, dans la mesure où Jorge de Lima (de même que Murilo Mendes, rencontré plus haut) est passablement oublié des jeunes poètes des années soixante-dix. Ana Cristina Cesar se distingue en cela de ses contemporains en démontrant une grande originalité et une forte personnalité. Mais la question se pose, dès lors, de ce qui motive de semblables affinités, assez solides pour vaincre les préjugés d'une époque. On remarquera un croisement des parcours sur le plan religieux : lui qui effectue une sorte de conversion mystique très peu conventionnelle, elle quelque peu en rupture de

⁸⁶² Il s'agit du dernier vers de la première strophe du poème XVII du dixième chant : « por entre harpias e harpas friorentas. » [parmi les harpies et les harpes frileuses], in : Jorge de Lima, *Antologia poética, op. cit.*, p. 229.

Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, les poèmes choisis pour sa réécriture « matographique » ne sont pas systématiquement pointés dans cette *Antologia poética* de Jorge de Lima. Des trois textes du premier chant, seul le trente-troisième est mis en valeur d'un trait en marge continu, du premier au dernier vers. Le poème XXII ne reçoit qu'une brève accolade signalant une sorte d'enjambement prosodique et syntaxique.

⁸⁶³ Les quatre tomes de la réunion poétique de 1974, trouvés dans la bibliothèque d'Ana Cristina Cesar, sont eux aussi scrupuleusement annotés, en particulier les deuxième et troisième volumes qui contiennent les recueils ultimes : *A túnica inconsútil*, *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, *Livro de sonetos* et *Invenção de Orfeu*.

À côté des signes d'émerveillement, nous relevons, par exemple, l'indication de formules reprises d'un poème à l'autre d'*Invenção de Orfeu*, preuve d'une lecture extrêmement minutieuse : à « a peixes, homens e aves » [aux poissons, hommes et oiseaux], du chant I, poème I (*op. cit.*, vol. 3, p. 27) répond « para irmãos, para peixes, para pássaros » [« pour les frères, pour les poissons, pour les oiseaux], du chant X, poème XIX (*ibid.*, p. 281) ; et « o salitre nas vigas » [« le salpêtre dans les poutres], du chant I, poème III (*ibid.*, p. 29) est repris en « com salitres nas vigas » [« avec du salpêtre dans les poutres], chant X, poème XIX (*ibid.*, p. 281).

ban mais de façon trouble et inquiète avec ses origines protestantes, thème qui affleure dans plusieurs de ses poèmes⁸⁶⁴. Le fait qu'elle lise le poète d'abord dans une édition vraisemblablement empruntée à sa mère, puis qu'elle reçoive les œuvres complètes probablement de ses parents, lors du Noël 1975, laisse d'ailleurs supposer chez eux un intérêt et une bienveillance sans doute confortés par la caution chrétienne. Le traitement ambivalent de Jorge de Lima viserait dans cette hypothèse autant une œuvre, que le milieu qu'elle représente.

Mais Ana Cristina Cesar doit surtout apprécier en Jorge de Lima l'auteur duquel Mario Faustino écrit : « Imitant tout le monde, Whitman, Lindsay, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Bandeira, etc., il constitue toujours, malgré tout, une lecture vivante et agréable⁸⁶⁵. » On devine l'identification qui opère

À signaler, également, qu'en page de garde du « dernier cahier », on trouve un buste où s'ébauche une tunique, avec la légende manuscrite : « túnica inconsútil » [« tunique d'une seule pièce »], allusion au titre d'un recueil de Jorge de Lima.

⁸⁶⁴ Le thème est présent à travers les multiples indices du contexte familial protestant, dans « 16 de junho » (*Cenas de abril, op. cit.*, p. 72). On y relève pas moins de quatre citations ou allusions aux écrits testamentaires, sur lesquelles nous reviendrons de façon plus précise ultérieurement.

On retrouve également plusieurs mentions dans *A teus pés* : ce sont les titres suggestifs (« Sexta-feira da paixão », [Vendredi Saint, avec toutefois un jeu de mots perdu en français sur le sens du mot « paixão », passion autant que Passion] ; « Sábado de alleluia », [Samedi d'alleluia], *ibid.*, respectivement p. 41 et p. 48) ; la formule « Separatista protestante » [Séparatiste protestante], dans « Atrás dos olhos das meninas sérias » [Derrière les yeux des petites filles sages], *ibid.*, p. 24) ; ou encore l'ambigu « Driblo a minha fé » [Je feinte ma foi], *ibid.*, p. 16.

Si cela n'excédait notre étude, nous pourrions étendre ce relevé au lexique religieux, abondant bien que disséminé. Renvoyons, par exemple, à trois poèmes de *Inéditos e dispersos*, dans lesquels revient le terme « bênção » [bénédition] : « Hoje estou de bata, dando bênção com os olhos. » [Aujourd'hui je suis en peignoir et je bénis des yeux.], suivi de nombreuses autres allusions (voir « Senhor A » [Monsieur A], *Inéditos e dispersos, op. cit.*, p. 159). Ou encore : « Que meu par é quem quer saber e dá, a bênção, as palavras : em nome do pai, e da filha, qual é o endereço ? » [Que mon pair est celui qui veut savoir et donne, la bénédiction, les mots : au nom du père, et de la fille, quelle est l'adresse ?], dans « Uma resposta a Ângela Carneiro no dia dos seus anos » [*Une réponse à Ângela Carneiro le jour de son anniversaire*], *ibid.*, p. 167). Ou enfin : « Pitonisa é aquela que um dia queimou e cujo/ fogo desce do alto em bênção de ventania sobre/ nós em bênção de vendaval. » [Pythonisse, celle qui s'est un jour embrasée et dont/ le feu descend du sommet en bénédiction de bourrasque sur/ nous en bénédiction de tempête.], dans « Pitonisa é aquela... » (*ibid.*, p. 185).

⁸⁶⁵ « Imitando todo mundo, Whitman, Lindsay, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Bandeira, etc., constitui sempre, contudo, leitura viva e agradável », *Poesia-experiência, op. cit.*, p. 221.

avec celui qui parle de « l'être double dans le poète⁸⁶⁶ », avec l'inventeur de vers débridés et fous, d'une amplitude lexicale qui s'autorise tous les champs, tous les registres, du plus noble, du plus pompeux, au plus trivial. Avec une œuvre inclassable et énigmatique, faite d'ellipses, de déséquilibres, de démesure dionysiaque et, surtout, de plus ou moins clandestines réécritures. Elle en retient aussi la négativité, qu'elle soulignera avec insistance dans l'édition de 1974⁸⁶⁷.

b. « O gato era um dia imaginado nas palavras⁸⁶⁸ »

Le miroir

C'est pourquoi dans le même temps qu'elle lui emboîte le pas⁸⁶⁹, elle la subvertit. Autrement dit, lorsqu'elle s'y agrippe, qu'elle y jette l'ancre, c'est dans un rapport qui suppose de briser la filiation pour commencer à être soi-même et affirmer sa propre identité d'écrivain⁸⁷⁰. Car ce que ces poèmes mettent en scène est bien de l'ordre d'une construction identitaire, dont quelques-uns

⁸⁶⁶ La formule « o ser duplo dentro do poeta », sorte d'appel de l'auteur en marge de son poème XVII du dernier chant d'*Invenção de Orfeu*, est entourée au crayon par Ana Cristina Cesar (*in* : *Antologia poética*, *op. cit.*, p. 231). Ailleurs, dans le même esprit, Jorge de Lima parle de « polypersonnalité » (« Polipersonalidade », chant II, poème XIV, *in* : *Poesias completas*, *op. cit.*, p. 93).

⁸⁶⁷ Parmi de nombreux exemples pointant l'usage de la préposition « sem » [sans], de l'adverbe de négation « não », on peut citer cette remarque marginale manuscrite d'Ana Cristina Cesar, en face du poème II du premier chant : « índices negativos » [indices négatifs], formule qui introduit une liste d'occurrences relevées dans le poème], suivie d'un autre commentaire de la cinquième strophe : « desfazendo Os Lusíadas » [défaisant les *Lusiades*], à propos de l'épopée de Luís de Camões, *in* : *Poesias completas*, *op. cit.*, vol. 3, p. 28.

⁸⁶⁸ « Le chat était un jour imaginé dans les mots », incipit du poème 6.

⁸⁶⁹ Au-delà de la référence au vers du poème XII du premier chant, nous pourrions presque lire l'incipit de son premier poème, « Localizaste o tempo e o espaço no discurso » [Tu as localisé le temps et l'espace dans le discours], comme une réplique à ce vers présent dans l'édition de 1969 : « Escrevo para me encontrar no tempo » [J'écris pour me trouver dans le temps], poème XVI du chant X, *in* : *Antologia poética*, *op. cit.*, p. 227).

des indices sont la signature rayée du poème 3, les « pierres qui m'inscrivent » à la fin du poème 7, les interrogations récurrentes autour du nom... Quelque objective que soit la mort du père, dans le poème 9, elle s'entend aussi symboliquement comme prémisse (clause et exigence) d'un devenir adulte.

On pourrait bien souvent ramener à cette quête de soi les impasses, impossibilités, difficultés, conflits, heurts, dans lesquels chaque poème donne le sentiment de se débattre tout en suivant un cheminement qui conduit à leur dépassement ou leur résolution. De ce point de vue, et quoi qu'on pense de leur aboutissement, tous témoignent d'un art de la *chute*⁸⁷¹ qui peut, comme on l'a vu et comme le mime le début du poème 3, correspondre à un *retournement*. C'est comme si ce qui peinait à connaître et se connaître, à se voir, à se circonscrire, à naître, finissait par frayer sa voie. Ainsi pouvons-nous lire, semble-t-il, le poème 3 où les images d'effondrement, de paralysie, de dissolution du corps, d'effacement du nom propre, de verre brisé, se délaçant dans les trois derniers vers :

mesmo sem saber que retornamos
saibamos que o espelho que desaba
fere e contunde nossa cara⁸⁷²

Le miroir ne blesse rien d'autre que le visage par où nous nous identifions. Loin de tirer une leçon négative de ce constat, il faut convenir que, malgré les agressions qui s'en prennent à l'intégrité du « je », celui-ci accède à

⁸⁷⁰ Faut-il ne voir que coïncidence dans la concordance entre l'année de parution d'*Invenção de Orfeu* et celle de la naissance d'Ana Cristina Cesar ? Notre auteur est parfois très friand de ces correspondances cachées.

⁸⁷¹ Là encore à l'exception du dernier texte.

⁸⁷² même sans savoir que nous sommes revenus
sachons que le miroir qui s'écroule
blesse et frappe notre visage

un pluriel⁸⁷³ qui vaut consolidation et reconnaissance sociale. C'est à travers l'image renvoyée et saisie qu'il y parvient, image qui n'est « moi » que dans le détour par l'autre qui le précipite⁸⁷⁴. Le miroir n'est, en ce sens, pas l'occasion d'une révélation, de l'émergence d'un *soi* profond, qui n'aurait attendu qu'une circonstance, celle-ci, pour apparaître. On ne peut parler à ce moment-là d'affirmation d'une nature enfouie. En fait, la transformation qui s'opère en tant que représentation imaginaire de l'unité du sujet fait accéder non à sa vérité intérieure, à ce qu'il y aurait en soi de plus authentique, mais à une « identité aliénante⁸⁷⁵ » dont l'autre est la condition, sans qu'il y ait matière à s'en décevoir.

Sur le plan de l'énonciation, l'altérité est celle de l'œuvre de Jorge de Lima. Dans l'énoncé des « Matougraphies », l'altérité à laquelle s'adosse le « je » et qu'il épouse, est féline à tous égards : celle qui l'agresse de l'extérieur, qui littéralement ou au figuré lui saute dessus, aussi bien que celle qui l'habite et le scinde. Or il importe, dans ce drame qui s'achemine d'un manque-à-être à l'anticipation d'un sujet poétique, que toujours cet autre, chat ou lettre d'autrui selon le plan où nous nous situons, cet autre dont procède l'identité qui se construit, soit antérieur à ce qu'il constitue. C'est bien le cas du chat, qui précède la première personne, comme des textes matrices.

Nous ne sommes que paradoxalement « sujets » du langage, qui nous *assujettit* en nous préexistant et que nous apprenons à *maîtriser*. De même le

⁸⁷³ Le parcours du texte va clairement d'une première personne du singulier (« mim », « meu »...) à une première personne du pluriel : « nossa cara ». Et dans cet effort est significativement tenue à l'écart toute deuxième personne, contrairement aux autres textes de l'ensemble.

⁸⁷⁴ Cf. au poème 9 : « as faces que assomam sobre a/ tua sonora forma de olhar » [les visages qui émergent sur/ ta forme sonore de regarder].

⁸⁷⁵ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. », in : Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris : Points-Seuil, 1999 (nouvelle édition), p. 96.

poème d'Ana Cristina Cesar éprouve la nécessité d'une antécédence, d'une source ou matrice qui nourrisse l'écriture et contre laquelle l'écriture ici se retourne. C'est particulièrement vrai pour ces poèmes encore jeunes, où le *moi* cherche à effacer, nier, oublier, refuse de voir, créant dans le même temps un effet d'après-coup, de faux souvenir écran :

Nem agora posso ver minha vontade amada
de destituir-me dos inícios revividos

e esquecer o tempo e o espaço do discurso
como um gato que se apaga do caderno⁸⁷⁶

Au commencement, le verbe

Il nous faut ici expliciter ce qui constitue un fil des remarques précédentes, et tient dans quelques réflexions et notions élaborées par Jacques Lacan. Non pour les appliquer comme une « grille » de lecture — terme qui dit lui-même sa vocation à enfermer les textes plus qu'à les lire —, encore moins pour « analyser » la psyché d'un poète, mais parce qu'elles nous semblent pouvoir, hors du champ purement psychanalytique, aider à repenser le jeu des intertextes. Nous avons à l'esprit particulièrement ce que Lacan développe sur l'assomption du sujet et du moi, ainsi que sa conception du rapport de l'imaginaire et du symbolique.

⁸⁷⁶ Cf. le début du poème 7 :

Même maintenant je ne peux voir ma volonté aimée
de me destituer des débuts revécus

et oublier le temps et l'espace du discours
comme un chat qui s'efface du cahier

On pourrait aussi citer, dans le même esprit, au poème suivant : « Que culpa tenho deste sonho que se origina/ antes de mim » (« En quoi suis-je coupable de ce rêve qui prend naissance/ avant moi »).

Pour Lacan, en effet, *au commencement est le verbe* : « le discours était là dès le commencement, fût-il en sa présence impersonnel⁸⁷⁷. » La langue précède le sujet, tel est son « drame », en ce « qu'il y fait l'épreuve de son manque-à-être⁸⁷⁸ ». De ce manque constitutif découlent deux temps, qui sont aussi deux ordres, celui de l'imaginaire, celui du symbolique :

C'est parce qu'elle pare à ce moment de manque qu'une image vient à la position de supporter tout le prix du désir : projection, fonction de l'imaginaire.

À l'opposé vient s'installer au cœur de l'être, pour en désigner le trou, un index : introjection, relation au symbolique⁸⁷⁹.

Ce que Lacan désigne comme le « stade du miroir » suit un processus assez analogue au chemin qu'il trace pour la cure dans une conférence prononcée en juillet 1953⁸⁸⁰, c'est-à-dire dans le meilleur des cas de l'imaginaire au symbolique. Renversant le « système perception-conscience⁸⁸¹ », il part, pour concevoir l'émergence du *moi* chez l'enfant, de la « fonction de méconnaissance⁸⁸² ». Creusant un vide primordial, « une insuffisance organique de sa réalité naturelle, si tant est que nous donnions un sens au terme de nature⁸⁸³ », le psychanalyste invite à « comprendre le stade du miroir *comme une identification* [...], à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image⁸⁸⁴ », celle captée dans son environnement :

⁸⁷⁷ Jacques Lacan, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache : "Psychanalyse et structure de la personnalité" », in Jacques Lacan, *Écrits II*, Paris : Points-Seuil, 1999 (nouvelle édition), p. 132.

⁸⁷⁸ *Idem.*

⁸⁷⁹ *Idem.*

⁸⁸⁰ Jacques Lacan, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », in Jacques Lacan, *Des noms-du-père*, Paris : éditions du Seuil, 2005.

⁸⁸¹ « Le stade du miroir... », *op. cit.*, p. 98.

⁸⁸² *Idem.*

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 92.

La fonction du stade du miroir s'avère [...] un cas particulier de la fonction de l'*imago* qui est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité — ou comme on dit, de l'*Innenwelt* à l'*Umwelt*⁸⁸⁵.

Par conséquent, le développement psychique ne consisterait pas en un mouvement d'extériorisation, mais en un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur. Le narcissisme primaire trouverait son origine « non pas [dans] un dedans fermé sur soi, mais [dans] un dehors constitutif d'un dedans, une aliénation originante⁸⁸⁶. »

Dans le cas des réécritures d'Ana Cristina Cesar, cette façon d'envisager les choses conduit non plus à les concevoir en termes d'influences à la manière d'Harold Bloom⁸⁸⁷ ou de suppléments d'âme, ni même à proprement parler à les penser seulement comme des formes d'entraînement, d'exercices d'une voix en formation, mais comme la condition nécessaire à l'écriture. Au commencement du poème est un autre poème, ou plusieurs, ou à tout le moins une écriture symbolique qui le soutient. Toutefois ce processus ira en s'affinant et se complexifiant. Dans la série des « Chats », certains mécanismes semblent indiquer que nous en sommes encore à l'exploration de ses possibilités, à son stade *imaginaire*.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁸⁶ Philippe Julien, *Pour lire Jacques Lacan*, Paris : Seuil, p. 48.

⁸⁸⁷ Cf. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence : a Theory of Poetry*, Oxford-New York : Oxford University Press, 1997 (1^{ère} éd. : 1973). En dépit d'ouvertures intéressantes ou stimulantes, Harold Bloom nous semble proposer moins une « théorie de la poésie » qu'une certaine forme de psychologisation de la relation entre poètes qu'annonce le terme d'« anxiety ». En se plaçant sur un terrain axiologique, fondé sur les notions de modèle, d'idéal, de force ou de faiblesse des talents, de transfert de personnalité, les dés de la réflexion littéraire semblent piper par un freudisme passablement simplifié.

L'imaginaire

Essayons, là encore, de faire analogiquement des analyses de Lacan un levier de notre lecture. Au stade imaginaire, selon lui — immédiatement consécutif du stade du miroir —, « l'identification à l'*imago* du semblable » s'accompagne du « drame de la jalousie primordiale⁸⁸⁸ ». Ce moment « fait basculer tout le savoir humain dans la médiatisation par le désir de l'autre, constitue ses objets dans une équivalence abstraite par la concurrence d'autrui, et fait du *je* cet appareil pour lequel toute poussée des instincts sera un danger ». Dans la conférence de 1953, Lacan parle de « *destrudo*⁸⁸⁹ » pour opposer ces instincts agressifs à la libido. Il s'agit d'un ordre de satisfaction marqué par les résistances, la réversibilité, les renversements, le métabolisme des images, frappées d'équivalences et de déplacements⁸⁹⁰. Le type de narcissisme qui est alors en jeu fait qu'on veut se mettre « à la place de son interlocuteur⁸⁹¹ ». L'instabilité même de l'ordre imaginaire, désordonné, angoissant, conduit en principe cette relation à deux vers son point d'évanouissement⁸⁹² et suppose une normalisation par un « truchement culturel⁸⁹³ », c'est-à-dire pour Lacan, lecteur de Lévi-Strauss, l'entrée dans l'ordre symbolique. La parole vient y « transcender la relation agressive fondamentale au mirage du semblable. [...] elle constitue la réalité même⁸⁹⁴. »

⁸⁸⁸ « Le stade du miroir... », *op. cit.*, p. 97.

⁸⁸⁹ *Des noms-du-père*, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁹⁰ Cf. *ibid.*, pp. 19-21.

⁸⁹¹ *Ibid.* p. 31.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 39.

⁸⁹³ « Le stade du miroir... », *op. cit.*, p. 97.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 36.

Une fois encore, notre analyse ne vise nullement par ces détours à pathologiser une poésie, ni même à saisir le moment d'entrer d'Ana Cristina Cesar dans le « langage » ! Mais elle interroge cette situation de tête-à-tête avec tel ou tel poème de *Invenção de Orfeu*, et ce qu'elle manifeste de violence dans les déplacements et les renversements.

Dans les miroirs de la série des « Chats », les choses se passent comme si, pour mieux se démarquer, le « je » devait s'inscrire dans l'envers de cette image qu'il capte autant qu'elle lui est renvoyée. C'est ainsi que nous pouvons réinterpréter les phénomènes de transposition, symétrique avons-nous dit à propos par exemple du poème 5, « bouquet renversé⁸⁹⁵ » qui confère à l'autre dans lequel s'entremet la jeune voix, une fonction et un statut *réfléchissants*. Cette « relation spéculaire à l'autre⁸⁹⁶ » se trouve dans la série des « Chats » manifestement sous-tendue par trois corollaires non moins inscrits dans la relation imaginaire, telle que l'envisage Lacan : la méconnaissance, l'agressivité et le morcellement. Les uns et les autres sont apparus dans notre lecture, plus ou moins subrepticement, sans que nous ayons toutefois suffisamment montré combien ils structurent ces poèmes.

Méconnaissance

La méconnaissance prend une curieuse tournure en accompagnant la résolution du poème 5, que nous pouvons relire avec un autre accent :

⁸⁹⁵ Cf. les développements s'appuyant sur l'illusion optique dite du bouquet renversé, à propos de la structure de la personnalité : Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre I : Les Écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris : Points-Seuil, 1975, pp. 125-130. L'expérience est souvent reprise dans l'œuvre de Jacques Lacan : cf., par exemple, aussi « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache : "Psychanalyse et structure de la personnalité" », in : Jacques Lacan, *Écrits II*, Paris : Points-Seuil, 1999 (nouvelle édition), pp. 150 et ss.

⁸⁹⁶ Jacques Lacan, « Le séminaire sur "La Lettre volée" », in : *Écrits I, op. cit.*, p. 53.

e sem saber
fluindo entrar nesse poema⁸⁹⁷

Mais elle ouvre aussi les « Arte-manhas... » :

Não sei desenhar gato.
Não sei escrever o gato.
Não sei gatografia
*nem a linguagem felina das suas artimanhas*⁸⁹⁸

L'incompétence est ici directement liée à la question de l'écriture et, pourrait-on dire, à l'accession à l'écriture poétique, qui suppose sa part de ruse, mais aussi d'ignorance et d'illisibilité, la part d'énigme qu'elle confie au lecteur.

Pour Lacan, le champ de la méconnaissance qu'il désigne ici est double. Avant d'être celle du *sujet*, clivé, elle est celle du *moi* qui émerge de la relation imaginaire : « cette forme situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, — ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet⁸⁹⁹ [...] ». Le *moi* n'est pas le *sujet*, il n'en serait même qu'une organisation passionnelle⁹⁰⁰ et sa moitié⁹⁰¹. Sa « capture » reste donc « imaginaire⁹⁰² », comme le saut (« salto imaginário ») du poème 11 ou les images de proies chassées par les chats.

⁸⁹⁷ « et sans le savoir
en s'écoulant entrer dans le poème »

⁸⁹⁸ « Je ne sais pas dessiner un chat. / Je ne sais pas écrire le chat. / *Je ne sais pas la matougraphie / Ni le langage félin de ses ruses* [...] » (« Arte-manhas... »).

⁸⁹⁹ Jacques Lacan, « Le stade du miroir... », *op. cit.*, p. 93 .:

⁹⁰⁰ « Ce rapport érotique où l'individu humain se fixe à une image qui l'aliène à lui-même, c'est là l'énergie et c'est là la forme d'où prend origine cette organisation passionnelle qu'il appellera son *moi*. », Jacques Lacan, « L'agressivité en psychanalyse », *in* : *Écrits I, op. cit.*, p. 112.

⁹⁰¹ « [...] le *Moi* n'est toujours que la moitié du sujet ; encore est-ce celle qu'il perd en la trouvant. On comprend donc qu'il cherche à la retenir en tout ce qui paraît la doubler en lui-même ou dans l'autre, et lui en offre, avec l'effigie, la ressemblance. », Jacques Lacan, « Variantes de la cure type », *in* : *Écrits I, op. cit.*, p. 345.

⁹⁰² « La seule fonction homogène de la conscience est dans la capture imaginaire du moi par son reflet spéculaire et dans la fonction de méconnaissance qui lui en reste attachée. », Jacques

C'est encore la méconnaissance qui précipite une série d'errances, d'erreurs, de questions⁹⁰³. Ainsi dans le poème 4 :

O desenho que te peço tu cobriste
de não saber [...]

où la traduction de « de não saber » ne va pas sans poser de problème. On pourrait tout aussi bien y lire une valeur causale du type « faute de savoir » : « Le dessin que je te demande tu l'as couvert/ *par ignorance* » ; ou à la limite, en forçant la construction, un sens plus objectif : « tu as couvert le dessin/ *d'ignorance* ».

Quant aux doutes, ils prennent au début du poème 11 la forme d'une sorte d'enquête quasi policière ou, dans « Arte-manhas... », celle d'une interpellation explicite émanant du complice d'Ana Cristina Cesar :

e o nome do gato⁹⁰⁴ ?

ou encore se traduisent par l'absence de réponse et un savoir décevant, à la fin du poème 3 :

Silêncio de resposta e sangue ainda
os vidros soltos sobre a cara
mesmo sem saber que retornamos
saibamos que o espelho que desaba
fere e contunde nossa cara⁹⁰⁵

Le miroir semble ne renvoyer qu'au mirage d'un « connais-toi toi-même ». De même le sujet parlant ne maîtrise pas autant qu'il le croit son discours :

Lacan, « Position de l'inconscient au congrès de Bonneval, reprise de 1960 en 1964 », in : Jacques Lacan, *Écrits II, op. cit.*, p. 312).

⁹⁰³ Cf.

⁹⁰⁴ « et le nom du chat ? ».

⁹⁰⁵ Silence de réponse et sang encore
les éclats de verre lâchés sur le visage
même sans savoir que nous sommes revenus

Nem mesmo o cio exterior escapa
à presa discursiva que não sabe⁹⁰⁶

Rien n'échappe au langage, que le savoir sur lui-même ? En charge d'éclairer le monde, il est aussi, comme le socle de la lampe dans le proverbe chinois, son lieu le plus sombre.

Agressivité et morcellement

Nous avons par ailleurs montré à plusieurs reprises la brutalité qui s'exerçait aussi bien à l'encontre de l'image matricielle, les poèmes d'*Invenção de Orfeu*, qu'entre les protagonistes des poèmes. Elle peut s'entendre comme l'expression d'une défense contre le sentiment envahissant de menace généralisée de désagrégation :

estou ameaçada e repetida⁹⁰⁷

Le thème de la menace réapparaît de façon insistante également dans les « *Artemanhas* »... L'affirmation d'un *moi* s'effectue dans ce qui est vécu comme une transgression et fait peser l'imminence d'une sanction :

Localizaste o tempo e o espaço no discurso
que não se gatografa impunemente⁹⁰⁸.

Aussi suscite-t-elle la crainte, explicite dans les poèmes 3 et 6, ou le déni d'une culpabilité « originelle », au poème 8. Méconnaissance et agressivité se propagent à toutes les personnes des textes, de sorte qu'il est permis de douter

sachons que le miroir qui s'écroule
blesse et frappe notre visage

⁹⁰⁶ « Pas même le rut extérieur n'échappe à la prise discursive qui ne sait rien » (poème 1).

⁹⁰⁷ « je suis menacée et réitérée » (poème 2).

⁹⁰⁸ Tu as localisé le temps et l'espace dans le discours

de la constance du référent de la deuxième personne : selon les poèmes, nous pourrions le considérer comme un interlocuteur distinct ou un dédoublement du « je ». Cette dernière hypothèse concerne par exemple les poèmes 9 et 10, dont l’apostrophe un peu vague n’est de toute façon qu’une reprise de Jorge de Lima.

La réaction à cette « tension corrélatrice de la structure narcissique dans le devenir du sujet⁹⁰⁹ » intervient sous la forme, déjà vue, de griffes, de gestes mortifères et d’attentats divers, qui n’excluent pas des moments d’« assomption jubilatoire⁹¹⁰ », comme à l’issue des poèmes 5 et 6, ce dernier se tournant à la dernière ligne vers « o salto futuro do poeta » [le bond futur du poète].

Agressivité et méconnaissance ont une autre traduction immédiate : le morcellement, la dislocation corporelle⁹¹¹, perceptibles une fois de plus, dans les textes que nous étudions, tant sur le plan de la réécriture que du point de vue de leur énoncé. Du chat, démembré en « pupilas, focinhos/ e patas⁹¹² », dans le poème 2, à la décomposition chimique⁹¹³ et aux tessons du poème suivant, de la dilacération causée par les griffures à la désintégration conduisant à la folie ou la mort, cette série se présente comme un condensé de *disjecta membra*, ne serait-ce que par les « déliaisons » qui frappent cet ensemble de textes.

qui ne se matougraphie pas impunément. (Poème 1)

⁹⁰⁹ Cf. Jacques Lacan, « L’agressivité en psychanalyse », in : *Écrits I*, *op. cit.*, pp. 115-116.

⁹¹⁰ Cf. Jacques Lacan, « Le stade du miroir... », *op. cit.*, p. 93.

⁹¹¹ À propos du morcellement et de sa relation à ce stade du processus psychique, cf. par exemple ces lignes de Jacques Lacan : « Ce corps morcelé [...] se montre régulièrement dans les rêves, quand la motion de l’analyse touche à un certain niveau de désintégration agressive de l’individu. », « Le stade du miroir... », *op. cit.*, p. 96. Ou encore : « [...] le morcellement des fonctions de relation, que nous avons articulé comme primordial du stade du miroir [...] », « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache... », *op. cit.*, p. 153.

⁹¹² « pupilles, museaux/ et pattes ».

⁹¹³ João Moura nous indique qu’Ana Cristina Cesar se livrait alors à des expériences d’écriture sous l’effet de certains psychotropes qui lui avaient été prescrits, mais dont elle variait les doses pour en tester les effets sur la production poétique. Nous en avons trouvé confirmation au verso du manuscrit du poème 3, « *Éstão caindo sobre mim...* », où apparaît la mention : « produzido

Mais il ne faudrait pas seulement entendre ce fractionnement comme fragmentation et juxtaposition désordonnée, chaotique. Ce moi, « somme des identifications du sujet⁹¹⁴ », est peut-être davantage à se représenter comme se constituant de couches successives, de « la superposition des différents manteaux empruntés [au] bric-à-brac de son magasin d'accessoires⁹¹⁵. » Sans doute le face-à-face avec Jorge de Lima se vit-il dans la tension, pas encore comme la possible invention d'un masque, d'une feinte, sur le plan de la création même. Il faudrait pour cela, et c'est le fond de notre hypothèse de lecture finalement, l'entrée en jeu d'un troisième terme qui permette de sortir d'une relation de confrontation et de se réacheminer dans un ordre qui, sans exclure les jeux de l'imaginaire, s'inscrive dans le symbolique, dans lequel le lecteur trouve sa place.

Le poème 6 serait, dans cette perspective, central en ce qu'il formule à la fois la problématique, du chat imaginé qui résiste à être symbole, et le tracé à suivre, d'un passé imparfait à un possible futur.

O gato era um dia imaginado nas palavras
conforme os gastos diários pensamentos
o gato era um dia como um futuro
e enterro temido dos palmares.
O gato era excluído do meu tempo
e arranhava em espaços esse dia
o gato era gato que não símbolo
e símbolo que não era nesse dia
o gato era o dia sem poeta
redividindo em dias os seus saltos
que dia a dia seriam de montanhas

sob (espera do) efeito de meio Oxazepol de 30 mg » [produit sous (l'attente de) l'effet d'un demi Oxazepol 30 mg].

⁹¹⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre II*, « Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. 1954-1955 », Paris : éditions du Seuil, coll. Points, 1978, p. 214.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 215.

e desenhos e escritos que parassem
o dia do gato que seria
e o salto futuro do poeta⁹¹⁶.

On y trouve de surcroît l'écho de l'utopie d'*Invenção de Orfeu* dont Mario Faustino soulignait le caractère paradoxal, à la fois « recherche du temps perdu » et « prophétie » : « *Invenção de Orfeu*, le temps et l'espace en une nouvelle mesure : l'île intemporelle et extraspatiale, l'île dans son temps et dans son propre espace, l'île en soi et la non-île⁹¹⁷. »

L'invention d'Orphée, c'est sur la route d'Ana Cristina Cesar l'invention d'une poétique qui rassemble le corps morcelé du poète. Non pas tant le retour du mythe à l'unité perdue, mais justement l'introduction d'une tierce voix, peut-être ce qui s'essaie dans l'interposition du chat, dessin avant d'être langage et topos littéraire, où finit par se distinguer, dans « *Arte-manhas...* », la persistante référence eliotienne.

L'ombre d'Eliot

Il est en effet frappant qu'une série se mirant explicitement dans Jorge de Lima soit visitée d'un intrus, le chat, dont à première vue rien ne justifie la

⁹¹⁶ « Le chat était un jour imaginé dans les mots
selon les quotidiennes pensées éculées
le chat était un jour comme un futur
et enterrement craint des Palmares⁹¹⁶.
Le chat était exclu de mon temps
et griffait en espaces ce jour
le chat était chat et non symbole
et symbole qui n'était pas en ce jour
le chat était le jour sans poète
redivisant en jours ses bonds
qui au jour le jour seraient montagnes
et dessins et écrits qui arrêteraient
le jour du chat qui serait
et le bond futur du poète. »

présence sinon le caprice, l'entichement personnel. On ne peut se contenter de rappeler de façon dérisoire qu'Ana Cristina Cesar aime bien ces animaux domestiques⁹¹⁸. L'allusion au recueil poétique de T. S. Eliot, *Old Possum's book of Practical Cats*, est en revanche suffisamment éclairante pour que nous explorions cette piste, également balisée par la transparente référence au poème « The Hippopotamus » [L'hippopotame] ainsi qu'à « The Love Song of J. Alfred Prufrock » [La chanson d'amour de J. Alfred Prufrock], dans « Artermanhas... ».

D'ailleurs, plus qu'au divertissement de T. S. Eliot paru en 1939 et publié en France dans des collections pour la jeunesse⁹¹⁹, c'est probablement dans l'anthologie des *Selected Poems*⁹²⁰ qu'Ana Cristina Cesar va puiser la thématique

⁹¹⁷ « *Invenção de Orfeu, o tempo e o espaço numa nova medida : a ilha intemporal e extra-espacial, a ilha dentro de seu tempo e dentro de seu próprio espaço, a ilha em si e a não-ilha.* », *Poesia-experiência, op. cit.*, p. 240.

⁹¹⁸ Elle écrit à Maria Cecília Fonseca, dans une lettre du 14 mai 1976 : « eu adoro gatos » (j'adore les chats), in : *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 95.

⁹¹⁹ Cf. par exemple T. S. Eliot, *Chats !*, trad. Jacques Charpentreau, Paris : Nathan, 1983.

⁹²⁰ T. S. Eliot, *Selected Poems*, Londres : Faber and Faber, 1969 (1^{ère} éd. : 1954). Ce livre, retrouvé dans la bibliothèque d'Ana Cristina Cesar, a fait l'objet de sa part d'un certain nombre d'annotations dont nous signalerons les plus significatives. Une partie d'entre elles datent probablement de 1983, phase de préparation du cours sur la traduction centrée, rappelons-le, sur les deux premières parties de *The Waste Land* [La Terre vaine], pour ce qui concerne T. S. Eliot.

Parmi les ouvrages à demeure, figurait aussi, de T. S. Eliot, *Poesia* (Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981), une anthologie que le traducteur Ivan Junqueira a dédié à Ana Cristina Cesar, le 5 mai 1981. Le livre a été lu et annoté vraisemblablement en vue du même cours sur la traduction.

Ana Cristina Cesar avait auparavant pu lire T. S. Eliot dans le livre reçu en mai 1971 de son hôte anglais du premier séjour : *The Faber Book of Modern Verse (op. cit.)*. Elle y a porté cette mention en page de garde : « "these fragments I have shored against my ruins" T.S.E. p. 104/ 102 ». La citation (« Je veux de ces fragments étayer mes ruines », selon la traduction de Pierre Leyris que nous suivrons sauf divergence signalée entre crochets : T. S. Eliot, *Poésie*, Paris : éd. du Seuil, 1969, p. 89, vers 430) se trouve dans les derniers vers de *The Waste Land*, recueil qui a visiblement donné lieu à une lecture très attentive. Le début du texte a été indiqué en cornant le coin de page correspondant (*The Faber Book of Modern Verse, op. cit.*, p. 91). Le même procédé sert à signaler un passage de la troisième section, « The Fire Sermon » (« Le sermon du feu », p. 98), qui va de « Mr. Eugenides, the Smyrna merchant... » à « Enacted on this same divan or bed », soit plus ou moins les propos intérieurs de Tirésias. Dans la cinquième partie, « What the Thunder said » [Ce qu'a dit le Tonnerre], un trait en marge signale un fragment qui va de « Who is the third who walks always beside you ? » à « — But who is that on the other side of you ? » (*ibid.*, p. 102).

Il faut encore ajouter à ces textes de T. S. Eliot qu'Ana Cristina Cesar avait à portée de main, la réunion de commentaires sur l'une de ses œuvres majeures : C. B. Box and Arnold P. Hinchliffe

féline. En particulier dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock », justement, où le brouillard revêt les traits d'un chat :

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep⁹²¹.

La métaphore féline réapparaît dans les poèmes antérieurs à *The Waste Land*, de la figure de « Christ le tigre » dans « Gerontion⁹²² », à l'image de Rachel la tigresse dans « Sweeney among the nightingales » [Sweeney parmi les rossignols] :

Rachel née Rabinovitch
Tears at the grapes with murderous paws⁹²³

(dir.), *The Waste Land, A selection of critical essays*, Londres : Faber and Faber, 1982. L'ouvrage ne comporte aucune annotation.

⁹²¹ « Le brouillard jaune qui frotte aux vitres son échine,
[La fumée] jaune qui frotte aux vitres son museau
A couleuvré sa langue dans les recoins du soir,
A traîné sur les mares stagnantes des égouts,
A laissé choir sur son échine la suie qui choit des cheminées,
Glissé le long de la terrasse, bondi soudain,
Et voyant qu'il faisait un tendre soir d'octobre,
S'est enroulé autour de la maison, puis endormi. »

T. S. Eliot, *Poésie, op. cit.*, pp. 10-11. Aux multiples intersections possibles qui se dégagent de façon évidente de la lecture comparée de T. S. Eliot et d'Ana Cristina Cesar, ajoutons la remarque de Monique Lojkine-Morelec soulignant, à propos de cet épisode, le caractère menaçant de la métaphore : « sous la fourrure du chat se cache la griffe qui égratigne sans pitié » (Monique Lojkine-Morelec, *T. S. Eliot. Essai sur la genèse d'une écriture*, Paris : Klincksieck-Publications de la Sorbonne, 1985, p. 16).

⁹²² Cf. T. S. Eliot, *Poésie, op. cit.*, pp. 36-37.

⁹²³ « Rachel née Rabinovitch
[déchire le raisin de ses pattes meurtrières] »

Ibid., pp. 52-53. Nous renonçons ici à la traduction de Pierre Leyris qui, pour retrouver une rime, s'éloigne considérablement du texte et escamote l'assimilation féline.

ou encore dans « Rhapsody on a Windy Night⁹²⁴ » [Rhapsodie par une nuit de grand vent] :

Half-past two,
The street-lamp said,
« Remark the cat which flattens itself in the gutter,
Slips out its tongue
And devours a morsel of rancid butter⁹²⁵. »

On rencontre à nouveau trois léopards blancs, au seuil de la deuxième section de *Ash-Wednesday*⁹²⁶. Mais plus que cette référence ésotérique, il convient de relever cet extrait de « Whispers of immortality » [Soupirs d'immortalité], toujours du recueil *Poems 1920*, dont la lecture par Ana Cristina Cesar est probable puisque le poème fait lui aussi partie de l'anthologie *Selected Poems* :

The couched Brazilian jaguar
Compels the scampering marmoset
With subtle effluence of cat ;
Grishkin has a maisonette ;
The sleek Brazilian jaguar
Does not in its arboreal gloom
Distil so rank a feline smell

⁹²⁴ Dans l'exemplaire des *Selected Poems* qu'elle possède, Ana Cristina Cesar a justement ébauché au crayon une traduction de ce poème, p. 25.

⁹²⁵ « Deux heures et demie,
Le lampadaire a dit
"Regarde le chat qui s'aplatit dans le caniveau,
Fait glisser sa langue au-dehors
Et dévore un morceau de beurre rance." ».

Nous traduisons du texte original, lu dans T. S. Eliot, *Prufrock and other observation*, Londres : Faber and Faber, 1969, p. 16.

On peut aussi renvoyer aux images fauves des vers 108-110 de « A Game of Chess » [Une partie d'échecs], la deuxième partie de *The Waste Land*, plus significativement pour nous intitulée à l'origine « In the cage » [Dans la cage] :

« Under the firelight, under the brush, her hair
Spread out in fiery points
Glowed into words, then would be savagely still. »

« À la lueur du feu, sous la brosse, ses cheveux
Se hérissaient en dards étincelants,
En mots ardents, pour retomber dans un calme sauvage. », *Poésie, op. cit.*, pp. 64-65).

⁹²⁶ *Ibid.*, pp. 120-121.

As Grishkin in a drawing-room⁹²⁷.

Surprenante rencontre, qui peut une nouvelle fois tirer les « Matougraphies » vers le clin d'œil et la plaisanterie. Mais outre la possible ironie sur l'identification nationale, on ne négligera pas l'ambiguïté de ce « couched », susceptible de s'appliquer non seulement à la position allongée, mais aussi à l'embuscade, la dissimulation — tout comme « sleek » évoque un caractère doux et hypocrite —, voire à l'écriture qu'on « couche » sur le papier. En tout cas, le chat peuple davantage l'œuvre de T. S. Eliot, incontestablement, que celle de Jorge de Lima. De là à penser que c'est sa lecture qui en souffle le thème à Ana Cristina Cesar... Sans qu'elle doive à nos yeux déterminer une source exclusive, l'hypothèse est d'autant plus crédible que les références et allusions à T. S. Eliot sont nombreuses dans l'œuvre de la Brésilienne.

On a vu comment son essai sur les poètes métaphysiques nourrissait en bonne part les soubassements de la réflexion développée dans « Pensamentos sublimes... ». Mais le poète inspire également rien moins que le titre du premier recueil d'Ana Cristina Cesar, *Cenas de abril*, à lire à la lumière du premier vers de *The Waste Land* : « April is the cruellest month⁹²⁸ ». Ce début sous-entend la

⁹²⁷ « Le jaguar brésilien couché
Repousse le ouistiti détaleur
Par de subtiles émanations de chat ;
Grishkin a une *maisonnette* ;
Le luisant jaguar brésilien,
Dans sa mélancolie arboricole,
Ne distille pas d'aussi forte odeur féline
Que Grishkin dans un salon. »

In : T. S. Eliot, *Selected Poems*, pp. 42-43. C'est nous qui traduisons.

⁹²⁸ « Avril est le plus cruel des mois », in : T. S. Eliot, *Poésie, op. cit.*, pp. 56-57. Cf., pour le rapprochement avec T. S. Eliot et ce vers en particulier, Ítalo Moriconi, *op. cit.*, pp. 98-103 : « Le thème qui met en branle la machine discursive de *Cenas de abril* se trouve dans les quatre premières lignes de *The Waste Land* [...]. Comme le poème d'Eliot, le livre d'Ana parle de la cruauté du désir. Avril, mois du printemps dans l'hémisphère nord, apportant les pluies qui font renaître la terre, les racines, les fleurs. Beau mois également à Rio de Janeiro, terre

difficulté de reprendre vie après la torpeur de l'hiver, ce qui impose de recadrer la tonalité d'apparence parfois frivole de certains textes des *Scènes d'avril* et de les réorienter vers une voie oscillant entre dérision et dérélition.

On trouve, dans quelques poèmes d'*Inéditos e dispersos*, d'autres renvois explicites au poète anglo-étasunien. Si « Quatro quartetos⁹²⁹ » [Quatre quatuors] peut n'être, avec ses quatre quatrains, qu'un clin d'œil superficiel à *Four Quartets*, l'œuvre de maturité d'Eliot est à nouveau sollicitée de façon insistante dans « *Aí é que são elas...*⁹³⁰ » [Ce sont bien elles...]. Toujours dans le volume posthume, deux vers de « *Senhor A*⁹³¹ » [Monsieur A] renvoient à un célèbre passage de « *The Love Song of J. Alfred Prufrock*⁹³² ». Nous pourrions poursuivre longtemps ces concordances, parfois soupçons moins avérés. Nous nous en tiendrons à un ultime cas : une ligne du dernier poème de *A teus pés*, titre désignant ici la section inédite du livre éponyme :

privilegiée qui a deux printemps. » (« O mote que põe em movimento a máquina discursiva de *Cenas de abril* está nas quatro primeiras linhas de "The Waste Land" [...]. Como o poema de Eliot, o livro de Ana fala da crueldade do desejo. Abril, mês da primavera no hemisfério norte, trazendo as chuvas que fazem renascer a terra, as raízes, as flores. Belo mês também no Rio de Janeiro, terra privilegiada que tem duas primaveras. », *ibid.*, p. 102).

⁹²⁹ *Inéditos e dispersos*, *op. cit.*, p. 84.

⁹³⁰ *Ibid.*, pp. 105-106. Le texte brésilien joue avec les vers 42-43 de « *Burnt Norton* » :

« Go, go, go, said the bird : human kind
Cannot bear very much reality. »

« Va, va, va, dit l'oiseau : le genre humain
Ne peut supporter trop de réalité. »

T. S. Eliot, *Poésie*, *op. cit.*, pp. 158-159). Ils sont d'abord détournés (« go go girl »), avant d'être cités à peu près intégralement en version originale, puis déformés (« gogô bird, passaró gogó », autrement dit « oiseau baratineur »), tandis qu'un glissement irrévérencieux s'opère de l'auteur de *Four Quartets* vers le personnage de série policière télévisée Eliot Ness (*Les Incorruptibles*).

⁹³¹ *Inéditos e dispersos*, *op. cit.*, p. 159 :

« Na sala ao lado não há mulheres
falando de Miguelângelo »

[Dans la salle à côté il n'y a pas de femmes
qui parlent de Michel-Ange]

⁹³² « In the room the women come and go
Talking of Michelangelo »

« Dans la pièce les femmes vont et viennent
En parlant de [Michel-Ange] », T. S. Eliot, *Poésie*, *op. cit.*, pp. 10-11.

É para você que escrevo, hipócrita⁹³³.

Devant la complexité des processus qu'elle met en jeu, illustration cette fois d'une maturité surprenante mais difficilement perceptible sans son contexte et de nombreux détours, nous en réservons le commentaire pour la quatrième partie de notre analyse. Contentons-nous pour l'instant de signaler qu'Ana Cristina Cesar a tourné et retourné longtemps cette phrase qui apparaît quatre fois, avec variantes, dans les textes sélectionnés pour *Inéditos e dispersos*⁹³⁴. Trop de fois, assurément, pour que nous n'y reconnaissons pas la chute de l'adresse « Au lecteur » des *Fleurs du Mal* :

Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !

que T. S. Eliot, précisément, la redouble au dernier vers de « The Burial of the Dead » [« L'enterrement des morts »], la première partie de *The Waste Land*⁹³⁵ :

You ! hypocrite lecteur ! — mon semblable, — mon frère !

2. Le moi poétique et sa doublure

Du chat au sphinx

De la série des « Chats » à ses derniers poèmes, Ana Cristina Cesar aura donc joué — certes de plus en plus subtilement — des ricochets de l'écriture.

⁹³³ « C'est pour toi que j'écris, hypocrite. », *A teus pés*, op. cit., p. 51.

⁹³⁴ Voir *Inéditos e dispersos*, op. cit., pp. 136, 167, 198 et 200.

⁹³⁵ Rendons à Silviano Santiago le mérite de l'avoir le premier énoncé : cf. Silviano Santiago, « Singular e anônimo », in : Silviano Santiago, *Nas malhas da letra*, São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 53.

D'allusion en citation, son travail de séduction ne s'est pas contenté de dédoubler les voix, de tresser des textes, d'enfiler manteau sur manteau, peau sur peau, il s'est tramé dans les doublures, le secret redoublement des noms propres. L'art de la concentration enseigné par Ezra Pound, de l'effet maximum en un minimum de mots, débouche sur un art de la condensation où référents et références fusionnent, s'imbriquent en un seul signifiant à l'architecture complexe, aux serrures multiples. C'est, dans le cas qui nous occupe, le renvoi explicite à Jorge de Lima masquant la présence de T. S. Eliot, voire de Baudelaire et de bien d'autres...

Cette démultiplication, dont on évalue du coup mal les limites, ne met-elle pas en péril la signification des poèmes ? L'accumulation des identités, en particulier, ne menace-t-elle pas, au bout du compte, la seule identité qui vaille, celle de l'auteur⁹³⁶ ? Où nous mènent, finalement, ces jeux de masques, cet empilement de *personæ* ? Nous parlons de processus poétique et non de procès psychique. Il n'est pas question de confondre les étapes de la formation d'un poète avec, par exemple, celles du développement du petit enfant, cela même si l'apprentissage d'une parole originale a quelque chose d'un sortir de l'*in-fans* en ce qu'elle réinvente une langue devenue inapte à parler.

Parce qu'elle focalise notre attention sur des aspects hétérogènes ou latents de cette série des « Chats » et aide à les structurer, l'analogie « spéculaire » en fournit à nos yeux un schème descriptif (et non explicatif). Elle s'efforce de rendre compte de leur cohérence, par delà une apparence énigmatique. Replacée dans la perspective d'une poétique de la séduction, à la fois transfert et détournement, elle est à entendre comme dispositif ou mise en

⁹³⁶ Poursuivons la coïncidence avec le commentaire de Sarah Koffmann, proposant que « Les plagiats du chat font de son écriture une écriture citationnelle qui souligne, sur le mode

scène, prémédité. Si les « Matougraphies » peuvent bien, par leur situation chronologique, être lues comme un palier de formation sur le chemin de la maîtrise poétique, les mécanismes d'identification desquels elles procèdent doivent être moins subordonnés, à nos yeux, à l'avènement d'une voix, que considérés comme les indices manifestes de cet avènement en tant qu'il est joué et rejoué. Ce qui nous le laisse penser tient au fait qu'ils sont déjà une constante que l'écriture poétique d'Ana Cristina Cesar ne cessera de ressasser et de réélaborer avec subtilité et invention. En se faisant « citationnelle », pour reprendre l'adjectif de Sarah Koffmann, l'écriture se donne les moyens de *représenter* une voix qui émerge, elle trouve les instruments de son *récit*. Elle dit à sa façon que la voix du poète est en fait toujours à advenir. C'est pourquoi elle avive la question du sujet : « je » et auteur, « je » dans le poème, mais aussi « hors de lui ».

Les matrices des « Chats » sont, au sens le plus littéral, préludes et prétextes d'un texte toujours recommencé. Mais la réécriture n'induit pas exactement une relation intersubjective d'un texte à l'autre. La forme de dialogue et d'échange qu'elle engage n'établit nulle réciprocité. Au contraire la relation est d'emblée donnée comme asymétrique. Même en le modifiant par sa venue, la réécriture ne peut qu'énoncer l'antécédence du discours de l'autre, du texte de l'autre. En conséquence, la « personnalité » du poète, loin de chercher dans ses « modèles » les béquilles qui la redresseraient sur ses deux pieds, un support où elle s'appuierait provisoirement avant de s'équilibrer de manière de plus en plus autonome, se constitue de son manque-à-être initial — fondamental et fondateur — que pose la littérature qui l'anticipe et l'objective.

parodique, la citationnalité de toute écriture et l'absence de paternité. », *Autobiogriffures...*, op. cit., p. 130.

En d'autres termes, les « Chats » d'Ana Cristina Cesar récuse déjà une définition du sujet poétique apprenant peu à peu à discipliner les influences qu'il reçoit, ce qui ne leur confisque pas, ce disant, l'aptitude à tirer les leçons d'autrui. Il ne s'agit pas pour eux de prendre romantiquement le dessus, d'amener à la surface une intériorité en réserve. Leur identité est faite, ils nous le disent, d'« identifications » : capture, morcellements et ignorance⁹³⁷.

Griffe, instrument d'écriture mais aussi d'auto-défense, moyen de s'emparer de la propriété d'autrui. *Griffe*, signe de rapacité et empreinte imitant la signature⁹³⁸ [...].

C'est aussi dans cet esprit, sans doute, qu'Ana Cristina Cesar avait souligné d'un trait en marge les vers 20-22 de la première partie de *The Waste Land*⁹³⁹ :

Son of man
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats⁹⁴⁰

vers qu'elle a recopiés en outre en page de garde du livre. De même qu'elle pointe les vers 37-41, où une première personne avoue sa cécité :

[...] I knew nothing⁹⁴¹

Le caractère de série des « Matougraphies » est à cet égard décisif, qui fait dépendre leur unité de cette division, qui les fait à la fois continuité et poèmes discontinus. Tandis que l'écriture *double*, à quatre mains, de « Arte-

⁹³⁷ Sans s'appliquer particulièrement au *moi*, l'association du morcellement et de l'ignorance fait par ailleurs partie des leçons apprises de T. S. Eliot.

⁹³⁸ Sarah Koffmann, *Autobiogriffures...*, *op. cit.*, p. 63.

⁹³⁹ T. S. Eliot, *Selected Poems*, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁴⁰ « Ô fils de l'homme,
Tu ne peux le dire ni le deviner, ne connaissant
Qu'un amas d'images brisées sur lesquelles frappe le soleil »

In : T. S. Eliot, *Poésie*, *op. cit.*, p. 57

manhas... » répète dans l'énonciation la portée des énoncés, à savoir que le concept d'identité a partie liée non seulement aux tremblements de la passion et du désir, mais aussi à la notion de vérité, que le « Qui suis-je ? » ne peut se dissocier de la question d'un savoir, dont il faut aussi accepter qu'il soit un insu :

[...] chercher derrière le texte et la mise en scène le vouloir-dire de l'auteur » est « une manière d'effacer le texte et l'écriture, de faire taire le chat [...] pour y substituer ce tic, humain trop humain, qui consiste à chercher derrière le texte un autre texte qui en serait la vérité⁹⁴².

Les chats de Baudelaire n'étaient-ils pas déjà l'image et des « amoureux », et des « savants » ? C'est ce que suggère le premier quatrain du sonnet de Baudelaire :

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires⁹⁴³.

La comparaison du quatrième vers amorce l'identification, qui va se préciser au début de la seconde strophe, entre le maître et l'animal :

Amis de la science et de la volupté,
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres [...].

⁹⁴¹ « [...] je ne savais rien », *ibid.*, p. 59.

⁹⁴² Sarah Kofmann, *Autobiogriffures...*, *op. cit.*, p. 22.

Dans une autre direction, nous nous démarquons d'une formulation comme celle qu'énonce Jacques Lacan lors de la séance inaugurale de son deuxième *Séminaire* : « les poètes, qui ne savent pas ce qu'ils disent, c'est bien connu, disent toujours quand même les choses avant les autres » (*Le Séminaire, livre II, op. cit.*, p. 17). Ironie mise à part, son risque est en effet de placer le poète dans un état d'asservissement dont le maître serait critique, philosophe ou psychanalyste, supposés être en charge d'éclairer ce qui ne se sait pas être dit. L'insu dont nous parlons postule aussi un rapport différent au savoir : le poème aurait alors également pour lui de porter une vérité qui ne peut être signifiée entièrement sinon par l'art qu'elle a de se dire.

⁹⁴³ Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 66.

Eux aussi — comme les chats d’Ana Cristina Cesar font l’expérience tour à tour de l’activité et de la passivité — alternent les rôles de complément et de sujet⁹⁴⁴, voués aux métamorphoses et aux renversements. Androgynes à bien des égards⁹⁴⁵, ils posent en « grands sphinx allongés » nimbés de ténébreux mystères. « Déchiffre-moi ou je te dévore⁹⁴⁶ », enjoignait à Thèbes leur ancêtre, dont l’énigme sur l’homme était pour Œdipe si proche d’une auto-analyse.

Cette tradition que drainent les « Matougraphies » est de façon indécidable rappelée entre sérieux et dérision. D’un côté, elle précède le commentaire faussement détaché d’Ana Cristina Cesar sur le recueil d’Armando Freitas Filho paru en 1982, *Longa vida*, signalant qu’« ici s’élabore une distanciation encore nouvelle, car l’ironie tient tête au sphinx, et donne le ton⁹⁴⁷ ». De l’autre, elle se voit prolongée une nouvelle fois de cette rançon du

⁹⁴⁴ Cf. Roman Jakobson, « “Les chats” de Charles Baudelaire », in : *Huit questions de poétique*, Paris : éd. du Seuil, coll. Points-Essais, 1977, pp. 178-179 : « Le miracle des chats domine les deux tercets. [...] Le sujet sous-entendu des strophes intérieures redevient complément dans le dernier tercet : les chats apparaissent d’abord comme un complément implicite du sujet — ¹²*Leurs reins féconds sont pleins* —, puis, dans la dernière proposition du poème, ce n’est plus qu’un complément implicite de l’objet : ¹⁴*Étoilent vaguement leurs prunelles*. Les chats se trouvent donc liés à l’objet du verbe transitif dans la dernière proposition du sonnet, et au sujet dans l’avant-dernière qui est une proposition attributive. Ainsi s’établit une double correspondance, dans un cas avec les chats, objet direct de la première proposition du sonnet, et, dans l’autre cas, avec les chats — sujet de la seconde proposition, attributive elle aussi. » Et p. 183 : « une troisième division se surajoute à la précédente, en regroupant, cette fois dans un chiasme, d’une part le quatrain initial et le tercet final, et d’autre part les strophes internes : second quatrain et premier tercet : dans le premier groupe, les propositions indépendantes assignent aux chats la fonction de complément, tandis que les deux autres strophes, dès le début, assignent aux chats la fonction de sujet. »

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 187 : « Ce motif de vacillation entre mâle et femelle est sous-jacent dans “Les Chats”, où il transparaît sous des ambiguïtés intentionnelles (*Les amoureux... Aiment... Les chats puissants et doux*∞; *Leurs reins féconds...*). Michel Butor note avec raison que, chez Baudelaire “ces deux aspects : féminité et virilité, bien loin de s’exclure, se lient”. Tous les personnages du sonnet sont du genre masculin, mais *les chats* et leur *alter ego les grands sphinx*, participent d’une nature androgyne. »

⁹⁴⁶ Le sphinx, féminin en portugais, n’est pas absent de l’œuvre de Jorge de Lima. « Que esfinge se esfarelou ? », « Quel sphinx s’est mis en pièces ? », interroge un vers d’*Invenção de Orfeu* (Chant I, poème XXIII, in : *Obra poética*, op. cit., p. 43). De son côté, Antônio Rangel Bandeira commente : « *Invenção de Orfeu* est un livre “difficile”, qui semble nous répéter la proposition du Sphinx : “Déchiffre-moi ou je te dévore”. » (« *Invenção de Orfeu* é um livro “difícil”, que parece repetir-nos a proposição da Esfinge : “Decifra-me ou devoro-te”. », in : *Jorge de Lima. O roteiro de uma contradição*, op. cit., p. 124).

⁹⁴⁷ « aqui se elabora um distanciamento ainda novo, pois a ironia encara a esfinge, e dá o tom », in : Armando Freitas Filho, *Longa vida*, Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982, p. 13. Le propos

succès que sont pastiches et parodies⁹⁴⁸. Maria Lúcia de Barros Camargo décelait dans le choix régressif de la matrice « Jorge de Lima », emblématique de la génération de 1945, une certaine réaction à la vague structuraliste⁹⁴⁹. Il n'est pas exclu qu'il réponde aussi plus ou moins directement à l'étude de Jakobson⁹⁵⁰.

Poésie sans frontières ?

Joyeusement ou douloureusement, les chats se réinventent constamment de leur tradition, qui n'oublie pas T. S. Eliot au sujet duquel il nous faut, à ce stade, encore revenir. Il occupe en effet une place centrale dans la question de ce rapport de la modernité à son héritage et nul doute que sa réflexion critique interpelle à plus d'un titre sa lectrice Ana Cristina Cesar. Qu'il ait, en l'état, été ou non nourricier est d'ailleurs secondaire dans notre démarche interprétative dont la finalité n'est pas à proprement parler de reconstituer la genèse, voire la généalogie, de l'œuvre, et encore moins de dresser un catalogue d'ascendances

d'Ana Cristina Cesar, qui fait écho aux vers : « eu sou um livro/ para ser devorado/ num fim-de-semana » (« je suis un livre/ destiné à être dévoré/ en un week-end »), peut être lu aussi comme une sorte d'auto-définition esthétique s'appliquant à son auteur.

Rappelons le programme de « Pensamentos sublimes... » : « Stratégie du silence d'or et du sphinx qui chante. » (« Estratégia do silêncio de ouro e da esfinge que canta. »).

⁹⁴⁸ « Les Chats appelaient la parodie », écrit Claude Pichois, avant d'en donner une illustration (Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 961). Il est en outre plaisant de lire, sous la même plume, le constat que « *Le Cygne* a succédé aux *Chats* dans les préoccupations des interprètes », *ibid.*, p. 956. Ana Cristina Cesar est séduite par (et séduit) des textes emblématiques. Mais pas seulement, nous le verrons...

⁹⁴⁹ Voir Maria Lúcia de Barros Camargo, *op. cit.*, p. 121 : « travailler avec la poésie de Jorge de Lima, un poète lié à la Génération de 45, marque un espace poétique nettement en marge de l'hégémonie anti-lyrique des débuts des années 70, aussi bien que le refus des postulats théoriques structuralistes alors "à la mode" dans les universités brésiliennes. » (« trabalhar com a poesia de Jorge de Lima, um poeta vinculado à geração de 45, marca um espaço poético nitidamente à margem da hegemonia anti-lírica dos inícios dos anos 70, bem como a recusa às postulações teóricas estruturalistas então "em moda" nas universidades brasileiras. »).

⁹⁵⁰ En ce cas, la question récurrente d'inscrire l'espace et le temps pourrait aussi être comprise comme un dérisoire pastiche d'une des conclusions du linguiste sur « les transfigurations finales [du poème baudelairien] : dilatation des chats dans le temps et l'espace, constriction du temps et de l'espace dans la personne des chats. » : « "Les chats" de Charles Baudelaire », *op. cit.*, p. 186.

et d'autorités. Notre souci est avant tout d'en éclairer la lecture, ce qui n'écarte pas et même supporte de possibles et pertinentes confrontations.

Or on peut être tenté, de ce point de vue, d'assimiler l'écriture d'Ana Cristina Cesar au feuilletage éliotien, à la « stratification » qu'il repère dans *Hamlet*⁹⁵¹ et pratique dans ses propres poèmes. C'est l'épisode de la mystérieuse maladie du Roi Pêcheur, emprunté au mythe du Graal dans la version qu'en livre le *From Ritual to Romance* [Du rite au roman] de Jessie Weston, signalé par le poète lui-même comme point de départ de *The Waste Land*⁹⁵². Ce sont, dans le même poème, les références explicites à la somme anthropologique de Frazer, *The Golden Bough* [Le Rameau d'Or]⁹⁵³, ou implicites à la tragédie de John Webster, *The White Devil*⁹⁵⁴ [Le Démon blanc]. Ce sont les voix anonymes de femmes, de foules, les chants revenant de l'enfance pour conter l'effondrement du Pont de Londres... C'est, dans les premiers vers d'*Ash Wednesday*, l'incipit d'un poème de Guido Cavalcanti⁹⁵⁵, tel passage d'« East Coker » inspiré de *L'Éclésiaste* ou tel autre développant l'image de la « selva oscura » de Dante⁹⁵⁶. Tous ces matériaux textuels hétérogènes dont nous ne fournissons ici qu'un échantillon fort réduit, fragments empreints d'oralité et de familiarité, vers canoniques, citations bibliques ou glose ethnographique, se trouvent refondus dans un nouvel ensemble, ouvrant semble-t-il la voie à ce que nous allons retrouver après lui chez Ana Cristina Cesar.

⁹⁵¹ Voir son célèbre essai de 1919, en particulier : « Hamlet [il est question ici du mythe] est une stratification, [...] il représente les efforts d'une série d'écrivains, chacun faisant ce qu'il pouvait de l'œuvre de ses prédécesseurs. » et « son *Hamlet* [la pièce de Shakespeare] est superposé à des matériaux bien plus grossiers, qui subsistent même dans la forme définitive. » (« Hamlet », in : *Essais choisis, op. cit.*, p. 165).

⁹⁵² Cf. T. S. Eliot, *Poésie, op. cit.*, notamment p. 91.

⁹⁵³ *Idem.*

⁹⁵⁴ Cf. B. C. Southam, *A Student's Guide to The Selected Poems of T. S. Eliot*, Londres : Faber and Faber, 1994 (1^{ère} éd. 1968), pp. 155-156.

⁹⁵⁵ Cf. B. C. Southam, *op. cit.*, p. 223.

My words echo
Thus, in your mind⁹⁵⁷

proclame T. S. Eliot dans sa poésie, établissant par là une transitivity des résonances, retransmises à ses lecteurs. Mais là déjà s'esquissent de possibles divergences de programmes esthétiques. S'il nous fallait résumer la conception éliotienne de ces « échos », nous la ramènerions à deux points essentiels, d'ailleurs interdépendants : l'universalité et l'impersonnalité. Colette Astier note, ainsi, que les « citations de prières empruntées à plusieurs langues » pour rythmer *Ash-Wednesday* « ne procèdent pas du Verbe [et] ont pour objet de convoquer l'universalité du désir que le monde en éprouve ». Elle en conclut que « le pur poète qu'il était » voulait que ses « textes parlent le langage des hommes, en nommant leurs désirs⁹⁵⁸. » Dans sa conférence sur « Milton », prononcée en 1947 devant l'Académie Britannique, il affirmait :

Quiconque tente d'écrire un drame poétique, même aujourd'hui, doit savoir qu'il lui faudra épuiser la moitié de son énergie pour échapper aux efforts de contraction de Shakespeare [...]. Et cependant il faut répéter l'effort, car nous ne pouvons jamais savoir à l'avance quand le moment viendra où une nouvelle épopée ou un nouveau drame seront possibles, et, quand le moment s'approche, il se peut que le génie d'un poète individuel accomplisse la dernière mutation de l'idiome et de la versification qui donneront vie à la nouvelle poésie⁹⁵⁹.

Autrement dit, il établissait la continuité d'une œuvre à l'autre à travers les siècles, en dépit de quelques hapax révolutionnaires : les nouveaux auteurs sont tributaires du passé, ils en sont même un peu prisonniers. Ce qui semble ici

⁹⁵⁶ Cf. T. S. Eliot, *Poésie, op. cit.*, pp. 225-226.

⁹⁵⁷ « Mes paroles font écho/ Ainsi, dans votre esprit. », v. 14-15 de « Burnt Norton » (*Four Quartets*), in : T. S. Eliot, *Poésie, op. cit.*, pp. 156-157.

⁹⁵⁸ Colette Astier, « Poésie et Mystique », in *Littérales*, n° 23, « Littérature Comparée et Poésie n° II. Poésie et Mystique », Nanterre : Centre des Sciences de la Littérature, 1998, p. 9.

⁹⁵⁹ In : T. S. Eliot, *Essais choisis, op. cit.*, pp. 369-370.

entraver la création était posé en 1917, dans son célèbre essai sur « La tradition et le talent individuel », comme une richesse, à condition toutefois que le poète sache s'en montrer conscient et apprenne à en user :

[...] le sens historique implique la perception, non seulement du caractère passé du passé, mais de son caractère présent ; le sens historique oblige un homme à écrire non pas simplement avec sa propre génération dans les fibres de son être, mais avec le sentiment que toute la littérature européenne depuis Homère, et, englobée en elle, toute la littérature de son pays, coexistent en une durée unique et composent un ordre unique. Ce sens historique, qui perçoit aussi bien ce qui échappe au temps que ce qui lui appartient, et perçoit les deux choses à la fois, c'est ce qui rend un écrivain traditionnel. Et c'est en même temps ce qui donne à un écrivain la conscience la plus aiguë de sa place dans le temps, de sa propre contemporanéité⁹⁶⁰.

T. S. Eliot allait même plus loin en supposant à la littérature contemporaine des effets rétroactifs sur le patrimoine qu'elle a reçu en partage :

[...] ce qui se produit quand une nouvelle œuvre est créée, est quelque chose qui se produit simultanément dans toutes les œuvres d'art qui l'ont précédée⁹⁶¹.

En conséquence, la citation d'autres textes, plus ou moins intégrale, plus ou moins explicite, ne fait que *réaliser* une virtualité du poème et manifester ainsi, par la qualité de fractale de l'emprunt, qu'il est à son échelle, comme le poème à la sienne, pièce d'une totalité plus vaste : le poème de tous les poèmes⁹⁶².

⁹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 28-29. Le titre original de l'essai est « Tradition and the individual talent ».

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁶² Cf. aussi l'idée qu'il développe à propos de l'œuvre shakespearienne : « L'ensemble de l'œuvre de Shakespeare est *un seul* poème ; et c'est la poésie de cette œuvre, en ce sens, non pas la poésie de vers ou de passages isolés, ou la poésie de personnages particuliers qu'il a créés, qui importe le plus. », T. S. Eliot, « John Ford », in : *Essais choisis, op. cit.*, p. 241.

Avec bien des nuances, certains contemporains proches d'Ana Cristina Cesar semblent avoir fait un pas vers cette conception. Ainsi Cacaso, on s'en souvient, concevait-il la poésie marginale comme « un vaste poème collectif, dont le sujet serait l'expérience historique de la période de la répression, et dont l'auteur serait la génération de cette décennie, vue dans son ensemble, en laissant de côté l'individualité des artistes. » Sans être transhistorique comme dans les réflexions de T. S. Eliot, la littérature est néanmoins prête à transcender les individualités : « Il était en quête, poursuit Roberto Schwarz, d'une poésie de type sociable, proche de la conversation détendue entre amis. L'un y corrigerait l'autre, en essayant de rendre plus drôle et plus vraie une parole qui appartiendrait à tous, ou ne serait de personne en particulier⁹⁶³. »

Rien ne permet de penser, en revanche, qu'Ana Cristina Cesar adhère à cette dilution, voire cette dissolution d'elle-même. D'autant que, selon « La tradition et le talent individuel », l'universalité de la poésie a pour nécessaire corollaire une certaine forme de dépersonnalisation et d'anonymat : « Une critique honnête et une appréciation nuancée doivent porter, non sur le poète, mais sur la poésie⁹⁶⁴. » T. S. Eliot est encore plus explicite quelques pages plus loin : « La poésie n'est pas la bride lâchée à l'émotion, mais une façon d'échapper à l'émotion ; ce n'est pas l'expression de la personnalité, mais une façon d'échapper à la personnalité. [...] L'émotion due à l'art est impersonnelle⁹⁶⁵. »

⁹⁶³ « Ele [Cacaso] andava atrás de uma poesia de tipo sociável, próxima da conversa brincalhona entre amigos. Um emendaria o outro, tratando de tornar mais engraçada e verdadeira uma fala que pertencesse a todos, ou não fosse de ninguém em particular. », Roberto Schwarz, *Seqüências brasileiras*, *op. cit.*, p. 212.

⁹⁶⁴ T. S. Eliot, « La tradition et le talent individuel », *op. cit.*, pp. 32-33.

⁹⁶⁵ *Ibid.* pp. 36-37.

Sa position ne prétend pas nier l'émotion, ni sacrifier la figure du poète. Elle perce en fait une troisième voie entre la sentimentalité et une poésie des idées, un dépassement dont la métaphore serait la catalyse ou la transmutation⁹⁶⁶ : « quelque chose dont le matériau était une expérience réelle (l'expérience de la confession dans le sens moderne) *et* une expérience de l'intellect et de l'imagination (l'expérience de la pensée et l'expérience du rêve) ; pour finir par appartenir à un troisième type⁹⁶⁷. » Partant de « la notion bradleyenne de l'indissociabilité de la pensée et de l'émotion qu'il en viendra à considérer comme une sorte de totalité biface⁹⁶⁸ », il fait du langage poétique⁹⁶⁹ une médiatisation de l'appréhension première du monde (intérieur ou extérieur), processus au cours duquel l'individualité n'est plus qu'un souvenir parmi d'autres. Indispensables à la création, les « furies⁹⁷⁰ » propres au poète

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁶⁷ T. S. Eliot, *Dante, op. cit.*, p. 86. La version originale conclut plus exactement : « and which become a third thing. », « et qui devient une troisième chose. » (T. S. Eliot, « Dante », in : T. S. Eliot, *Selected Essays, op. cit.*, p. 273).

⁹⁶⁸ Monique Lojkine-Morelec, *op. cit.*, p. 173.

⁹⁶⁹ Ce qu'il appelle plus modestement, mais c'est, si l'on peut dire, une fausse humilité : « an arrangement of words on paper. », « un arrangement de mots sur le papier » (T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism [L'Usage de la Poésie et l'Usage de la Critique]*, Londres : Faber and Faber, 1964, p. 145).

⁹⁷⁰ Cf. Monique Lojkine-Morelec, *op. cit.*, p. 175.

devront néanmoins quitter leur temporalité dans l'allégorie⁹⁷¹, l'ironie⁹⁷², le drame poétique⁹⁷³, ou encore le « corrélatif objectif⁹⁷⁴ ».

Or s'il est clair que la question du statut de l'auteur la taraude, Ana Cristina Cesar n'est sans doute pas disposée à disparaître ainsi. Au contraire le « je » de ses poèmes résiste par le fait même qu'il est très problématique et problématisé. Certes, il se détourne tant du caractère, au sens que la psychologie donne à ce mot, que du système perception-conscience issu du *Cogito* cartésien. Il est lucide sur les limites romantiques, il questionne le « self pity » également condamné par T. S. Eliot à la suite de John Donne, et récuse tout aussi bien une certaine cérébralité classique, qu'incarne Goethe pour le poète anglais, et peut-être un nom comme João Cabral de Melo Neto aux yeux des « poètes marginaux ».

En cela, Ana Cristina Cesar endosse la profession de foi d'une dualité irréconciliable entre notre conscience et le monde des objets, à laquelle nous

⁹⁷¹ « La transmutation de l'idée en donnée sensible passe, chez Dante, par la pratique de l'allégorie qui n'est pas seulement "sacrifice" de l'idée mais qui en est aussi la "consécration" en même temps que c'en est l'inscription dans un langage intelligible parce qu'universel », grâce au « rapport privilégié de l'allégorie avec l'imagination visuelle qui est avant tout présentation » écrit Monique Lojkine-Morelec (*ibid.*, p. 186). Elle s'appuie ici sur les analyses éliotiennes de Dante : « pour un poète habile, allégorie signifie *images visuelles limpides*. » (T. S. Eliot, *Dante*, *op. cit.*, p. 21).

⁹⁷² Le modèle en est Laforgue. Mais son expression évoluera au fil de l'œuvre, du « scepticisme destructeur » des premiers poèmes jusqu'aux dernières œuvres, où elle devient « une arme pour forger la vraie foi à travers une quête inlassable de la vérité qui se cache derrière les apparences, les illusions, les espoirs et les désespoirs de chaque instant de la vie. », Monique Lojkine-Morelec, *op. cit.*, respectivement p. 207 et p. 220.

⁹⁷³ « Il est possible que ce qui distingue le drame poétique du drame prosaïque soit une espèce de dualisme dans l'action, comme si elle se déroulait sur deux plans à la fois. En ceci, il diffère de l'allégorie, dans laquelle l'abstraction est quelque chose de différemment conçu, non de différemment senti, et du symbolisme (comme dans les pièces de Maeterlinck) dans lequel le monde tangible est délibérément réduit — tous deux, symbolisme et allégorie, étant des opérations de l'esprit, œuvrant en pleine clarté. Dans le drame poétique, un certain manque apparent de pertinence peut être le symptôme de ce dualisme ; ou bien le drame a un dessin sous-jacent, moins manifeste que le dessin théâtral. », T. S. Eliot, « John Marston », *in* : *Essais choisis*, *op. cit.*, p. 272.

⁹⁷⁴ « La seule façon d'exprimer une émotion sous forme artistique est de lui trouver un "corrélatif objectif", en d'autres termes, un ensemble d'objets, une suite d'événements qui devront être la formule de cette émotion particulière ; si bien que, lorsque les faits extérieurs qui

voue la modernité⁹⁷⁵. La série des « Chats » l'illustre à sa manière lorsqu'elle exprime les difficultés inhérentes à « matougraphier ». De cette opacité du sujet et du langage découle la nécessité de considérer assurément la première personne qui s'exprime dans le poème comme une *persona*. Mais au contraire de la sublimation chrétienne à laquelle aspire l'esthétique éliotienne, visée par l'abstraite tension et la « sérénité sous-jacente⁹⁷⁶ » de son œuvre au moins depuis la fin des années vingt, le vers d'Ana Cristina Cesar reste marqué par une vive érotisation, déjà sensible dans la phase des « Chats », et qui sera par la suite plus manifeste encore. La partie se joue, en fait, non pas seulement dans le temps de l'écriture, mais aussi dans la façon d'y inscrire le lecteur. C'est peut-être pourquoi l'élaboration théorique demeure bien en deçà de celle d'un T. S. Eliot. La « séduction » est avant tout une praxis.

Écho, coalescence

Nous pourrions en donner comme exemple la façon qu'a chacun d'éclairer la transtextualité de ses poèmes. À partir de *The Waste Land*, des notes fournissent les clés destinées à décrypter les références littéraires. Du moins le feignent-elles. Les apparentes clarifications ajoutent à la figure énigmatique du poète, dont le profil se tient toujours dans la pénombre, la fonction lumineuse d'exégète de ses propres textes. Plus qu'une préface ou un avant-propos, ses notes cherchent à maîtriser le destin du poème au moment même où il échappe à son créateur. En préciser les origines, la naissance, les fondations, mais aussi

doivent aboutir à une émotion sensorielle sont donnés, l'émotion est immédiatement évoquée. », T. S. Eliot, « Hamlet », in : *Essais choisis, op. cit.*, p. 168-169.

⁹⁷⁵ Ce qui n'était pas le dilemme des poètes métaphysiques : « Au XVII^e siècle se produisit une dissociation de la sensibilité dont nous ne nous sommes jamais remis » (T. S. Eliot, « Les poètes métaphysiques », *ibid.*, p. 290). Voilà pourquoi les modernes ont tout intérêt à en retrouver les leçons.

(ce qui va de pair) les intentions, fournit comme un guide de lecture. Plutôt que de mettre en condition, de préparer à l'exercice du charme littéraire, mission ordinaire des liminaires, les indications de T. S. Eliot, par leur précision et leur caractère technique, par leur sécheresse, vont à l'encontre de l'effort de fiction et d'imagination.

Brisant le mythe du génie inspiré, montrant l'intérieur de la mécanique⁹⁷⁷, le travail du « *fabbro*⁹⁷⁸ », cette attitude revient à faire du poète un démiurge parfaitement conscient de sa puissance. Cohérente sur ce plan avec les conceptions d'Ezra Pound, cette maîtrise substituée à l'aura sacralisante du créateur une surpuissante lucidité dans laquelle se trouve finalement réduite la marge du lecteur, à moins que celui-ci ne renverse ce rapport écrasant en dénichant les silences, voire les secrets de qui semblait n'en avoir pour personne. Voilà à quoi se sont employés, à un moment ou un autre, des critiques comme Robert Adams Day, Richard Ellmann ou Lindall Gordon⁹⁷⁹, qui se sont intéressés aux probables influences tues de *The Waste Land*, en particulier la lecture par T. S. Eliot de nombreux chapitres d'*Ulysses* de James Joyce avant leur publication, au moment donc de la composition du poème⁹⁸⁰.

⁹⁷⁶ Cf. T. S. Eliot, « John Marston », *ibid.*, p. 276.

⁹⁷⁷ Ce que radicaliseront, d'une certaine façon, les éditions des « fabriques » de Francis Ponge.

⁹⁷⁸ La formule « il miglior fabbro », par laquelle Dante désignait le troubadour Arnaut Daniel comme le « meilleur forgeron », a été dédiée à Ezra Pound par T. S. Eliot, au seuil de *The Waste Land* (T. S. Eliot, *Poésie*, *op. cit.*, pp. 54-55).

⁹⁷⁹ Le premier dans son étude « Joyce's Waste Land and Eliot's Unknown God », parue dans *Literary Monographs*, vol. 4, Madison : University of Wisconsin Press, 1971, pp. 137-226 ; le deuxième dans « Ulysses, a Short History », appendice à l'édition Penguin d'*Ulysses*, pp. 705-719 ; le dernier dans l'appendice III, « A Note on *The Waste Land* and *Ulysses* », de son livre *Eliot's Early Years*, Oxford : Oxford University Press, 1978, p. 147. Nous nous appuyons là sur les références fournies par Monique Lojkine-Morelec (*op. cit.*, pp. 87-88 et ss, ainsi que p. 156) et Helen Gardner, *The art of T. S. Eliot*, Londres : Faber and Faber, 1949, pp. 84-88.

⁹⁸⁰ Aux yeux de Monique Lojkine-Morelec, l'identité de méthode suggérée par l'essai de 1923, « Ulysses, Order and Myth », minore les parallélismes « infiniment plus profond[s] qu'Eliot n'avoua jamais, faute peut-être de se [les] être avoué[s] à lui-même. », *op. cit.*, pp. 87-88.

En revanche Ana Cristina Cesar ne fournit, comme nous l'avons vu, qu'un très elliptique et incomplet « index onomastique⁹⁸¹ ». Il revient au lecteur, à partir de ce qui est finalement plus indice qu'index, de reconstituer les filières, de remonter vers la source, à supposer qu'il ait l'idée d'en user ainsi. Dans le même temps où sa curiosité est aiguisée, il est comme invité à prendre part à la construction du sens, à la fabrication du recueil, ne serait-ce qu'en cherchant ce qui légitime la présence de tel ou tel nom de la liste. Ce partenariat borgne entre auteur et lecteur reconduit le jeu de cache-cache instauré en amont entre la lectrice Ana Cristina Cesar et ses lectures.

Toutes ces relations, externes et internes au texte, ont pour caractéristique d'être aimantées par un désir, mis en branle par « la voix de personne⁹⁸² », formule à entendre moins dans sa négativité que dans sa positive ouverture. En entrant dans le poème, ce neutre aurait renoncé à son actualisation pour mieux accueillir sous son masque les visages qui s'y précipitent de part et d'autre. C'est en quoi Ana Cristina Cesar se démarque de la thèse éliotienne de l'impersonnalité, au moins telle qu'il nous la donne à lire. Il n'y a pas chez elle, à proprement parler, de complète déconnexion biographique du texte littéraire, dont la subjectivité résiste aux tensions

⁹⁸¹ Nous avons retrouvé dans les cahiers d'annotation d'Ana Cristina Cesar plusieurs étapes antérieures de l'« index onomastique » qu'elle insère à la fin de la section *A teus pés* (*op. cit.*, p. 54) et qu'elle avait intitulé un temps « Certas fontes » (« Certaines sources »), « certas vozes claras » (« certaines voix claires ») ou encore « objetos obscuros voando » (« objets obscurs en vol »). Il y apparaît qu'elle a un temps envisagé d'y faire figurer T. S. Eliot avant d'y renoncer. Relégation ou goût du secret ? Il ne faudrait pas conclure trop hâtivement à la première hypothèse, car d'autres noms manifestement chers à notre auteur ont été sacrifiés, sans doute pour des raisons d'équilibre autant que de « discrétion ». C'est ainsi que n'a par exemple pas été mentionné Baudelaire, qu'ont été finalement écartés Roland Barthes, Emily Brontë ou Lewis Carroll occupant néanmoins une place importante.

⁹⁸² Dans les dernier vers de « La Pythie », Paul Valéry parle à propos du langage de

l'« auguste Voix
Qui se connaît quand elle sonne
N'être plus la voix de personne »

In : Paul Valéry, *Poésies*, Paris : Gallimard, coll. Poésie, 1958 (1^{ère} éd. 1929), p. 82.

objectivantes. Preuve en est la réaction dont elle fait état dans un compte rendu d'ouvrage critique :

Mon œil s'est mis à briller quand j'ai lu l'épigraphe pleine de promesses de ce livre de João Alexandre Barbosa : Valéry y annonce, d'entrée de jeu, qu'il n'y a pas de théorie qui ne soit un fragment d'autobiographie. Et, par les temps qui courent, l'autobiographie excite toujours un certain *frisson*, plus encore si elle ne cache pas qu'elle revêt, comme c'est l'usage, des déguisements insoupçonnés⁹⁸³.

La citation réunit trois affirmations décisives : tout écrit est un morceau d'autobiographie, même s'il se présente sous les habits prétendus distanciés et abstraits de l'essai ; l'autobiographique est le sel et le piment qui stimulent la lecture ; l'autobiographie ne demande ni la sincérité, ni la transparence, mais la dissimulation et la mise en scène. Ce serait le paradoxe du genre que de se révéler d'une impossible sincérité, comme le suggère Ana Cristina Cesar dans le même article : « N'est-ce pas Paulo Francis qui a commencé son autobiographie par un "ceci n'est pas une autobiographie"⁹⁸⁴ ? ». Synthétisés à nouveau, ces trois axiomes donnent un théorème que l'on peut considérer programmatique. Si la littérature est intime malgré qu'elle en ait — ce que postule aussi par exemple un Jorge Luis Borges : « toute littérature est en fin de compte autobiographique⁹⁸⁵ » —, elle ne devient vraiment *excitante* que dans la mesure où elle l'assume et en joue à travers le détour de ses artifices, sa poétique.

⁹⁸³ « Fiquei com o olho brilhando quando li a epígrafe cheia de promessas deste livro de João Alexandre Barbosa : nela, Valéry anuncia, de cara, que não há teoria que não seja um fragmento de autobiografia. E, nesses dias que correm, autobiografia sempre excita um certo *frisson*, ainda mais se não esconde que, como de praxe, veste disfarces insuspeitados. », Ana Cristina Cesar, « Tédio machadiano » [Ennui machadien], in : *Leia livros*, São Paulo, mai 1981. Il s'agit d'une recension de *Opus 60 : ensaios de crítica*, du critique et professeur João Alexandre Barbosa (São Paulo : Duas Cidades, 1981).

⁹⁸⁴ « [...] não foi o Paulo Francis que começou sua autobiografia com um "isto não é uma autobiografia" ? », Ana Cristina Cesar, « Tédio machadiano », *op. cit.*

⁹⁸⁵ « Este es mi postulado : toda literatura es autobiográfica, finalmente. », Jorge Luis Borges, « Profesión de fe literaria », in : Jorge Luis Borges, *El Tamaño de mi esperanza*, Barcelone : Seix Barral, 1994, p. 128 (1^{ère} éd. : Buenos Aires : Proa, 1926).

Suspendons pour l’instant la question générique, dans son rapport à l’œuvre poétique d’Ana Cristina Cesar, pour ne retenir ici que sa fébrilité de lectrice et l’affleurement qu’il suppose de la personne sous la *persona*. Ce qui vaut pour l’auteur vaut aussi pour tous ceux qu’il convoquera dans ses textes : personnages, écrivains, proches... Loin de s’interdire la biographie, Ana Cristina Cesar la sollicite en effet, non pas comme fin en soi, mais pour animer la poésie :

J’aime bien le dispositif d’écrire un reportage sur un poète, un peu biographique, et d’inclure des traductions (une fois j’ai vu et découpé un article de [...] Leonardo Fróes sur Dylan Thomas avec une bonne traduction de « the force that through the green fuse drives the flower »)⁹⁸⁶.

Elle manifeste un intérêt relativement tardif mais gourmand pour les vies d’écrivains :

Je lis avec fascination la biographie de Virginia Woolf qu’Ana Candida m’a envoyée, écrite par un de ses neveux, Quentin Bell — c’est un livre extrêmement beau et extrêmement intéressant, il vaut la peine, et a cette qualité que je recherche ardemment, contre mes rages formalistes — l’absence de prétention littéraire (qui peut finir par donner de la littérature). J’ai aussi découvert le genre biographique, que je n’avais jamais lu. Dans la nouvelle maison de Marilda [...] j’ai découvert un livre que je désire, vois si tu le trouves : *Revelations : Diaries of Women* [Révélations : Journaux de Femmes], ed. Mary Jane Moffat et Charlotte Painter, Vintage Books, Random House, N. Y.⁹⁸⁷

⁹⁸⁶ « Acho legal o esquema de escrever uma reportagem sobre um poeta, meio biográfico, e incluir traduções (uma vez vi e tenho recortado um artigo do [...] Leonardo Fróes sobre Dylan Thomas com uma boa tradução de “the force that through the green fuse drives the flower”). », lettre à Ana Candida Perez du 18 avril 1976, in : *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 204.

⁹⁸⁷ « Leio com fascínio a biografia de Virgínia Woolf que Ana Candida me mandou, escrita por um sobrinho dela, Quentin Bell — é um livro belíssimo e interessantíssimo, vale a pena, e tem essa qualidade que eu ando desejando, contra minhas garras formalistas — a despreensão literária (que pode acabar dando em literatura). Descobri também o gênero biográfico, que eu nunca tinha lido. Na casa nova da Marilda [...] descobri um livro que estou a desejar, vê se você encontra : *Revelations : Diaries of Women*, ed Mary Jane Moffat e Charlotte Painter, Vintage

Elle prend goût à Henry Miller⁹⁸⁸. Nous l'avons vue en Angleterre se plonger dans l'autobiographie de William Carlos Williams. Et sa recherche universitaire sur la traduction de « Bliss » la conduit même, au cours de fréquentations assidues de la vie de Katherine Mansfield, à des positions provisoirement encore plus radicales :

Je viens de lire une des biographies de KM, écrite par LM, *her wife* [sa femme], et j'ai devant moi d'autres points de vue, le *journal*, and of course [et bien sûr], la correspondance complète. J'en ai oublié les contes *for the time being* [pour l'instant], une chose très construite. J'en commente des épisodes avec Shirley et elle me demande si je ne trouve pas un peu obscène cette publication de toutes les intimités de quelqu'un, l'écriture intime qui n'est pas produite pour la reproduction industrielle et son lecteur inconnu. Mais le conflit entre les versions me fascine, et le conflit entre les lettres de KM à ses divers interlocuteurs, et la tentative de faire de la littérature un lieu moins obscène que cet apparent chaos de vérité — *higher up* [plus élevé]. Je sais que quelques modernes en ont joué, des différentes versions par où se filtre ou échappe la vérité, les mosaïques et les focalisations narratives de la vie, mais ce n'est pas dans ce sens presque théorique, pour étudiant en littérature. Je comprends quand Borges dit qu'il imagine le paradis dans une bibliothèque infinie, mais comme une bibliothèque émotionnelle, et non comme une épate d'érudit. Je voudrais éliminer tout le rance de théorie. La psychanalyse se doit d'être un discours qui frappe et se tait comme une pierre dans un lac. Les interprétations appellent le silence comme tu l'as très bien senti. C'est un moment où je ne peux supporter la « Théorie de la Littérature », ni les amies de Londres qui discutent du psychisme autour du dîner. Une chose improvisée, peut-être imprévue, qui prend forme dans les lettres. Ces affaires métalinguistiques, les délires de Derrida pour qui l'écriture gît désemparée, me révoltent, ou ne

Books, Random House, N.Y. », lettre à Maria Cecilia Fonseca du 22 août 1976, in : *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 124.

⁹⁸⁸ « Je viens de lire *Tropic of Cancer* et je me sens toute abandonnée. Miller me tenait compagnie, voyageait avec moi. J'ai beaucoup aimé. Cette littérature nerveuse, autobiographique, dispersée, flâneuse, fait sens pour moi. Elle est utile comme tu dis. » (« Acabo de ler *Tropic of Cancer* e me sinto desacompanhada. Miller tava me acompanhando, viajando comigo. Gostei muito. Faz sentido pra mim essa literatura nervosa, autobiográfica, dispersa, flanante. Útil como diz você. », lettre à Ana Candida Perez du 31 juillet 1977, in : *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 263).

m'intéressent plus⁹⁸⁹.

Si nous avons souhaité conserver l'intégralité de la citation, malgré sa longueur, c'est que s'y lisent des enchaînements éclairants : la tension entre autobiographie et fiction, l'une plus prenante mais peut-être obscène, l'autre plus noble ; la quête de la spontanéité, de la surprise et de l'émotion dans la littérature ou l'écriture intime, contre des pratiques plus froides et calculées, contre aussi une théorie à ses yeux oiseuse ou mortifère. Il ne faudrait pas figer trop hâtivement ces oppositions, dans la mesure où la correspondance enregistre des instants souvent contradictoires. Nous pouvons néanmoins

⁹⁸⁹ « Acabo de ler uma das biografias de KM, escrita por LM, *her wife*, e tenho diante de mim outros pontos de vista, o *journal*, and of course, a correspondência completa. Esqueci os contos *for the time being*, uma coisa muito construída. Comento episódios com a Shirley e ela me diz se eu não acho meio obscena essa publicação de todas as intimidades de alguém, a escrita íntima que não é produzida para a reprodução industrial e o leitor desconhecido. Mas eu estou fascinada pelo conflito entre as versões, e pelo conflito entre as cartas de KM para diferentes interlocutores, e pela tentativa de fazer da literatura um lugar menos obsceno que toda essa aparente confusão da verdade — *higher up*. Sei que alguns modernos brincaram com isso, as várias versões por onde se filtra ou escapa a verdade, os mosaicos e focos narrativos da vida, mas não é nesse sentido quase teórico, pra estudante de literatura. Entendo quando o Borges diz que imagina o paraíso numa biblioteca infinita, mas como uma biblioteca emocional, e não como um blefe de erudito. Queria eliminar todo ranço de teoria. A psicanálise tem de ser um discurso que bate e silencia como pedra no lago. As interpretações pedem um silêncio como você sentiu muito bem. Por um momento, não posso suportar a “Teoria da literatura”, nem as amigas em Londres que discutem o psiquismo na mesa de jantar. Uma coisa improvisada, talvez imprevista, que toma jeito nas cartas. Aquelas coisas metalingüísticas, delírios de Derrida que a escritora jaz lá desamparada, me revoltam, ou não interessam mais. », lettre à Ana Candida Perez du 29 mai 1980, in : *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 282-283.

Ce discours n'est pas nouveau. Avec des nuances plus ou moins grandes, on pouvait déjà le lire dans une lettre à Ana Candida Perez du 21 mai 1977 : « En revanche la sincérité m'intéresse, d'ailleurs c'est un vieil intérêt qui s'est accru avec la biographie de V. W. [Virginia Woolf] et maintenant il y a un cours de Silviano [Santiago] sur le mémorialisme, nous lisons d'intéressants mémoires d'Oswald de Andrade et de José Lins do Rego, mais vraiment je n'arrive pas à bien supporter *la université*, j'ai envie de parler de grippe et de mode et de bébés et de télé et de *Duas Vidas* [« Deux Vies », un feuilleton télévisé qui passait alors] (très émouvant et feuilletonesque) en plein cours, nous formalisons mal nos questions. Ce n'est pas qu'il ait tort. C'est que je n'arrive plus à ce qu'on me dise : formalise ça et expose-le au public, sans aucune perspective pragmatique, au sein de tout le purisme carriériste implicite en particulier après la licence, moment non de recherche appliquée comme cela le devrait, mais de reproduction de discours et de carrière. » (« Já a sinceridade me interessa, aliás é velho interesse que ficou forte com a biografia da V.W. e agora tem um curso do Silviano sobre memorialismo, lemos interessantes memórias de Oswald e José Lins do Rego, mas realmente não consigo suportar bem *la université*, tenho vontade de falar de gripes e moda e bebês e TV e *Duas vidas* (muito emocionante e folhetinesca) no meio da aula, nós não estamos formalizando bem as nossas questões. Não é que ele não tenha razão. É que já não consigo que me digam : formalize isto aí e exiba pra platéia, sem nenhuma perspectiva pragmática, dentro de todo o purismo carreirista que está implícito muito especialmente na pós-graduação, lugar não de pesquisa empenhada

retenir ce fréquent va-et-vient entre la biographie et l'invention, entre les rencontres de lecture et la recherche d'une écriture de l'émotion. Il apparaît clairement que celle-ci ne peut que se nourrir de ces rapports passionnels aux écrivains qui la précèdent au point même que tout se confonde : lui et moi, parole de l'un et parole de l'autre.

L'examen de la série des « Chats » nous a appris le degré d'enlacement retors que cette œuvre peut de ce point de vue atteindre. Il a délinéé ce que nous pouvions d'ores et déjà avancer du sujet poétique et de son rapport à l'autre : une émergence qui se fonde sur une dépendance, une affirmation qui s'appuie sur la citation, une voix agie et agissante... Sa souveraineté problématique fédère ses « reflets », autant de fragments d'un « je » qui résonne moins de ses échos, comme l'affirmait T. S. Eliot, qu'il n'en constitue la coalescence. L'écho dématérialise, signe la dépersonnalisation aspirée par l'universel. La coalescence suture dans la dynamique de l'identification, du transfert et du désir, bref de tout ce qui fait qu'un sujet devient l'objet de sa propre résistance.

Rien mieux que la fréquentation de Katherine Mansfield par l'œuvre d'Ana Cristina Cesar, justement, ne nous le montrera.

como devia ser, mas de reprodução de discursos de carreira. », in : *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 249).

IV.

**Transferts
et traduction**

A. Identifications indéfinies

Nous avons jusqu'ici envisagé le rapport à l'autre dans la poésie d'Ana Cristina Cesar essentiellement à travers ses manifestations textuelles : lecture, traduction, imitation, citation, pastiche, parodie, allusion... L'autre en tant que texte. Bien que non exempts d'affects, ces transferts très fréquents semblaient en effet ne s'en prendre qu'aux œuvres et leurs personnages. Ils importaient, détournaient, « séduisaient » un vers, un poème, une formule, voire une chanson. Or à chaque fois surgissait la question de l'énonciation, construction d'un « je » et d'un « tu », pour laquelle nous n'avons encore avancé que quelques jalons. Mais il faut maintenant en rouvrir plus franchement le dossier sans craindre les surprises et les sujets épineux. Comme par exemple l'hypothèse d'une identification plus systématique et généralisée avec la figure même d'un auteur, et plus seulement de son œuvre.

Car, il faut bien le reconnaître, le problème est soulevé en particulier avec *Luvás de pelica* et l'intrusion massive de Katherine Mansfield. Pas uniquement de son œuvre littéraire, de ses nouvelles, mais aussi de sa part plus intime, lettres et biographie. Cela risque bien sûr d'éprouver des principes commodes d'étanches séparations entre les êtres de chair de notre monde quotidien et les personnages de la littérature, incluant la « fonction » d'auteur, d'apparaître comme une régression vers le refoulé de procédures du type « la vie et l'œuvre ». Mais que vaudraient des axiomes que nous ne pourrions interroger, soumettre au doute ?

Nous croyons au contraire que, sans rien céder sur la rigueur de l'analyse et de ses principes, il y a tout à gagner à mettre à jour les liens inscrits avec la

prosatrice néo-zélandaise dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar, sur le mode du constat, pour éviter l'ambiguïté des non dits, et plus encore montrer la problématisation et maîtrise croissantes de cette écriture poétique.

1. Mélange des genres

La route d'Ana Cristina Cesar croise d'une façon apparemment assez impersonnelle l'œuvre de Katherine Mansfield : un travail universitaire ayant occupé de façon discontinue à peu près l'année 1980⁹⁹⁰. Pourtant le seul temps passé à traduire la nouvelle « Bliss » et à rédiger les notes commentant les difficultés et enseignements de l'exercice laisse supposer une forme de communion entre l'étudiante brésilienne et le texte anglais, de cohabitation aussi avec celle qui l'avait écrit, fréquentation rendue d'autant plus étroite qu'elle fut soutenue, comme nous l'avons vu, par une frénésie de lectures d'écrits intimes et de biographies censés éclairer l'œuvre et son auteur.

On peut considérer que ces lectures découlent presque mécaniquement du genre d'effort à accomplir : l'étude de la fiction mène au contexte « réel » de son écriture, son environnement. On peut aussi choisir d'inverser le rapport en privilégiant les motivations qui ont conduit à Katherine Mansfield plutôt qu'un autre auteur, et à « Bliss » en particulier plutôt qu'un autre texte. Cela revient

⁹⁹⁰ Dans le courant du mois d'août 1980, elle dit se mettre à la rédaction de son mémoire de master sur « Bliss » (cf. *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 80). Mais comme de précédents extraits de correspondance nous l'ont montré, les lectures ont commencé depuis au moins le début de l'année. Après avoir donné des nouvelles de la traduction de « Bliss » le 28 mai (cf. *ibid.*, p. 58), elle annonce à Heloísa Buarque de Hollanda l'achèvement du travail quelques jours plus tard (la lettre n'est pas datée, mais son contenu in situ la rédaction au début du mois de juin. Cf. *ibid.*, p. 78) et s'inquiète auprès d'elle de savoir s'il existe d'autres traductions de Katherine Mansfield au Brésil, tout en pensant vendre la sienne à une revue spécialisée dans les nouvelles. Le 23 octobre 1980, elle annonce dans une lettre à Maria Cecilia Fonseca : « J'ai

alors à postuler que, parmi les soubassements de ces choix, préexistait une quête identitaire qui imposait à son objet d'étude la possibilité de cette « identification ». Recherchée, désirée, celle-ci aurait encouragé et influencé la lecture des textes, tandis que la traduction en retour, par ce qu'elle implique d'appropriation, la nourrissait et la légitimait. De quelque côté qu'on envisage la question, convenons provisoirement que toutes les réponses invitent à en examiner préalablement les effets dans les poèmes d'Ana Cristina Cesar, autrement dit à y mesurer la présence de Katherine Mansfield, personne et œuvre.

Destins croisés

Les coïncidences ne manquent pas entre les trajectoires des deux femmes. Figures décentrées par leur naissance, l'une à Wellington en 1888, l'autre à Rio de Janeiro en 1952, elles ont, dans des contextes certes divers, à une période ou une autre de leur vie, été happées par les pôles intellectuels européens. Sur des durées plus courtes, l'autre a comme l'une redoublé le voyage anglais. Le premier séjour loin de la terre natale s'est réalisé pour chacune à un âge qui appelle les expériences et où elles laissent chez l'adulte de vives empreintes : de quinze à dix-huit ans pour l'aînée, à dix-sept ans pour l'autre. S'il n'a pas alors tout décidé de leur avenir, nous avons dit plus haut qu'il a pu prendre après coup, dans la vie d'Ana Cristina Cesar, valeur de période d'éveil, d'initiation, voire de préparation à ce qui allait suivre. Un exemple parmi d'autres, mais non des moindres, en est pour Katherine Mansfield la rencontre avec Ida Baker.

terminé ma thèse sur Katherine Mansfield. » (« Terminei minha tese sobre Katherine Mansfield. », *ibid.*, p. 192).

Chargée de veiller sur celle qui n'était en août 1903 que la benjamine Kathleen Beauchamp, ainsi que ses deux sœurs, toutes trois fraîchement arrivées au Queen's College de Londres, elle devint bien vite Lesley Moore ou encore LM, pseudonyme inventé par sa « filleule », qu'elle accompagnera fidèlement lors du deuxième séjour européen, à partir d'août 1908. Malgré une absence de deux ans⁹⁹¹ à laquelle s'ajoutent des moments d'éloignement parfois sévèrement imposés par Katherine Mansfield en personne, LM s'est montrée d'un dévouement quasi oligophrénique. Exemples parmi de nombreux possibles de cette dévotion, elle envoya huit mandats au jeune couple Murry⁹⁹² particulièrement désargenté, à Paris, lors de l'hiver 1913-1914 ; quitta son travail en février 1918 pour rejoindre son amie tuberculeuse à Bandol ; abandonna tout à nouveau, dans la précipitation, pour l'enterrer au cimetière d'Avon, près de Fontainebleau, le 12 janvier 1923.

Si Ana Cristina Cesar ne fut pas assistée d'une telle ombre, elle n'en mena pas moins elle aussi une vie sentimentalement et socialement agitée comme nous l'a laissé entrevoir le contexte de son imitation du « Cygne ». Sans viser l'exhaustivité sur ce terrain, rappelons seulement cet extrait d'un poème d'*A teus pés*, « Volta e meia vasculho esta sacola preta... » [« Soudain je retourne de fond en comble ce sac noir ... »] :

Junto a lista lacônica das férias : mudança, aborto, briga rápida com A, tensão dramática em SP, carta par B — pura negação —, afasia com H, tarde sentida no Castelo⁹⁹³.

⁹⁹¹ De mars 1914 à l'automne 1916, « LM » vit auprès de sa famille en Rhodésie.

⁹⁹² Avec là encore des intermittences, John Middleton Murry partage la vie de Katherine Mansfield à partir d'avril 1912. Ils se marient en mai 1918, dès qu'est officialisé le divorce de Katherine Mansfield avec George Bowden, qu'elle avait hâtivement épousé le 2 mars 1909.

⁹⁹³ « Je dresse la liste laconique des vacances : déménagement, avortement, dispute éclair avec A, tension dramatique à SP, lettre à B — pure négation —, aphasie avec H, après-midi

Tout en conservant notre défiance à l'encontre d'une lecture purement « autobiographique », nous ne pouvons ignorer le déchiffrement livré par Ítalo Moriconi : « A » désignerait Armando Freitas Filho, « H » Heloísa Buarque de Hollanda ; l'avortement correspond à celui auquel elle procède au cours du second semestre 1982⁹⁹⁴. Heloísa Buarque de Hollanda nous a confirmé, lors d'un entretien à son domicile, en août 1999, la rupture d'alors avec une amie devenue selon elle de plus en plus envahissante et imprévisible.

Si ces informations sont bien loin d'épuiser le sens du texte, elles montrent qu'on ne peut à l'inverse se contenter de qualifier les poèmes de purs simulacres, objets qui auraient perdu tout lien avec une forme de reproduction ou de *copie* du « réel » ou d'une « vérité » idéale. Et même si les lignes citées voient le jour dans un environnement déjà passablement dépressif qui en accentue la tonalité sombre, elles laissent deviner les trépidations de la vie affective d'Ana Cristina Cesar, dignes de soutenir le parallèle avec l'existence mouvementée de Katherine Mansfield. On peut distinguer des degrés dans le nomadisme, on peut l'interpréter comme un détachement parfois proche de la dérive ou comme un coûteux effort d'émancipation plus ou moins manquée⁹⁹⁵. Toujours est-il que dans les deux cas, la mobilité géographique trahit souvent l'instabilité du cœur, secoué de troubles, d'enthousiasmes, de déceptions, de coups de tête, de ruptures. La rudesse au premier abord impénétrable de

émouvante au Castelo [château ?]. », in : *A teus pés, op. cit.*, p. 46. « SP » abrège très fréquemment, ne serait-ce qu'en vertu même de la codification postale, São Paulo, ville ou État du Brésil.

⁹⁹⁴ Cf. Ítalo Moriconi, *op. cit.*, pp. 126-127.

⁹⁹⁵ À son retour d'Angleterre, à partir de 1981, Ana Cristina Cesar a essayé à trois reprises au moins de quitter le domicile parental de Copacabana, rua Tonelero, pour toujours finir par y revenir. C'est de là qu'elle se suicide, par défenestration. Cf. à ce sujet, Ítalo Moriconi, *op. cit.*, p. 127.

Katherine Mansfield dont parle par exemple Virginia Woolf⁹⁹⁶, ou la pose faussement arrogante qu'évoquent certains témoignages à propos d'Ana Cristina Cesar⁹⁹⁷ ne démentent nullement, chez les deux femmes, la fragilité émotionnelle.

Indétermination

Le parallèle semble gagner en consistance si l'on considère leurs inclinations pour une bisexualité. Les Maata Mahupuka⁹⁹⁸, Beatrice Hastings⁹⁹⁹

⁹⁹⁶ Elle note ainsi, dans son journal, à la date du lundi 30 mai 1920 : « J'ai eu mon entrevue avec K. M. vendredi. Tout d'abord, une raideur, une froideur appuyées, déconcertantes. [...] Nul plaisir ni émotion à me voir. » (Virginia Woolf, *Journal*, tome 2, trad. Colette-Marie Huet, Paris : Stock, 1982, p. 209. Dans l'original : *Diary of Virginia Woolf*, Anne Olivier Bell (ed.), Londres : The Hogarth Press, 1978). Voir aussi, le samedi 22 mars 1919 : « La femme impénétrable demeure impénétrable. », *ibid.*, p. 49. En revanche, la romancière anglaise surmonte ses préjugés aristocratiques et une certaine jalousie avouée pour convenir que le « calme rigide [de Katherine Mansfield] n'est qu'une façade. » (*ibid.*, p. 61, à la date du jeudi 17 avril 1919) et qu'au-delà du « marbre », il lui arrive souvent d'atteindre, au cours de leurs rencontres, la brûlante passion pour l'écriture qui procure à toutes deux des moments de rare communion (Virginia Woolf, *Journal*, tome 1, trad. Colette-Marie Huet, Paris : Stock, 1981, p. 267, à la date du mardi 28 mai 1818 (*Diary of Virginia Woolf*, Anne Olivier Bell (ed.), Londres : The Hogarth Press, 1977)).

⁹⁹⁷ Voici, par exemple, le portrait en pied qu'en brosse son amie Ana Candida Perez, à partir des souvenirs de leurs années d'études à la P.U.C., où elles se sont connues : « Elle faisait croire au manque de confiance en elle à travers une pose étudiée — chapeau à bords rabattus, tunique indienne et pantalon ample, et une pointe d'arrogance. J'ai été une sorte de médiatrice de son intégration dans le groupe, car quelques camarades redoutaient ce qui semblait être de sa part une attitude de supériorité, mais que j'ai compris être de l'autodéfense. Ana Cristina avait la fragilité de l'"enfant prodige". » (« Ela disfarçava a insegurança com uma pose estudada — chapéu desabado, túnica indiana e pantalona, e uma ponta de arrogância. Fui uma espécie de mediadora de sua integração na turma, porque alguns colegas receavam o que parecia ser uma atitude de superioridade dela, mas que eu percebi ser autodefesa. Ana Cristina tinha a fragilidade da "menina prodígio". », in : *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 305).

Pour sa part, José Castello la reconstruit comme « une jeune fille belle et futile, avec son air un peu pathétique de grande dame, un large chapeau inutile par lequel elle tentait de se protéger du présent, et l'attitude de muse déchuë qui ne pouvait assurément qu'irriter les poètes prisant le sérieux. » (« [...] pensamos nela como uma moça bela e fútil, com seu ar de madame meio patético, o chapéu inútil com que tentava se proteger do presente, e a postura de musa decaída que, aos poetas afetados pela seriedade, só podia mesmo irritar. », José Castello, « Ana Cristina Cesar. A deusa da Zona Sul » [Ana Cristina Cesar. La Déesse de la Zone Sud], in : José Castello, *Inventário das sombras* [Inventaire des ombres], Rio de Janeiro : Record, 1999, p. 191.

⁹⁹⁸ Katherine Mansfield s'est liée avec cette princesse d'origine maorie alors qu'elles étaient pensionnaires de l'école dirigée par Miss Swainson, à Wellington, de juin 1900 au début de l'année 1903. Elle l'a retrouvée sur le Vieux Continent au printemps 1906 puis, de retour en Nouvelle-Zélande, a vécu avec elle une aventure passionnée en avril 1907.

⁹⁹⁹ Ayant rompu un an auparavant avec A. R. Orage, l'éditeur de la revue *The New Age*, Beatrice Hastings avait reçu Katherine Mansfield à Paris en mars 1915. Les brèves journées passées ensemble se conclurent par une séparation amère.

et autres trouveraient partiellement leur reflet dans la vie d'Ana Cristina Cesar, bien que ce point ait été longtemps voilé par l'entourage. Sa liaison forte et tumultueuse avec Katia Muricy¹⁰⁰⁰, à laquelle fait allusion le livre d'Ítalo Moriconi¹⁰⁰¹, est désormais secret de polichinelle. Il n'y a pas lieu de s'y appesantir, ni davantage de le passer sous silence d'autant que cet épisode a été un « enjeu » biographiquement majeur et qu'il le reste, semble-t-il, pour les survivants, à en juger par le caractère toujours « sensible » du sujet.

D'autres attirances homosexuelles ont précédé, concrétisées ou seulement fantasmées. Celle qui a rapproché Ana Cristina Cesar de Katia Muricy est toutefois remarquable par son intensité, son contexte et ses prolongements. Alors qu'elles se connaissaient depuis le début des années soixante-dix¹⁰⁰² et entretenaient des liens amicaux, une violente passion saisit Ana Cristina Cesar vers le milieu de l'année 1982¹⁰⁰³. Le trouble vint sans doute raviver une récurrente interrogation sur la nature de ses désirs, ainsi que sur les catégories du masculin et du féminin.

¹⁰⁰⁰ Katia Muricy, née en 1950 dans l'État du Rio Grande du Sud, est titulaire d'un mastère de l'Université catholique de Louvain et d'un doctorat ès-philosophie de l'Université fédérale de Rio de Janeiro. Elle a plus tard suivie une formation post-doctorale à l'Université Paris-X. Elle vit aujourd'hui à Copacabana et enseigne à la P.U.C. de Rio de Janeiro. On lui doit des articles dans les ouvrages collectifs *A Danação da norma* [La damnation de la norme], Rio de Janeiro : Graal, 1978 ; *Os Sentidos da paixão* [Les Sens de la Passion], São Paulo : Companhia das Letras, 1987 ; *O Olhar* [Le Regard], São Paulo : Companhia das Letras, 1988. Elle a publié sous son seul nom *A Razão cética : Machado de Assis e as questões do seu tempo* [La Raison sceptique : Machado de Assis et les questions de son temps] (São Paulo : Companhia das Letras, 1988), version de sa thèse de doctorat soutenue trois ans plus tôt, et *Alegorias da dialética. Imagem e pensamento em Walter Benjamin* [Allégories de la dialectique. Image et pensée chez Walter Benjamin], Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1999.

Katia Muricy figure dans la version définitive de l'« index onomastique » de *A teus pés*.

¹⁰⁰¹ Son livre parle de « l'énorme soubresaut que provoquait en elle le fait de vivre un amour avec une femme » (« o enorme sobressalto que estava lhe causando viver um amor com uma mulher », in : Ítalo Moriconi, *op. cit.*, p. 140).

¹⁰⁰² C'est le poète et ami João Moura Jr qui aurait présenté à Ana Cristina Cesar le couple Katia Muricy et Wilson Coutinho, vers l'année 1972.

¹⁰⁰³ Une lettre d'Ana Cristina Cesar à Caio Fernando Abreu en témoigne, datée du 10 août 1982. Bien qu'il ait choisi de rendre public la correspondance qu'il avait reçue de son amie (cf. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 juillet 1995. Voir plus loin), cette lettre a elle été conservée inédite. Versée, comme toutes celles qui se trouvaient en possession du romancier, aux archives

a. 16 juin

Ítalo Moriconi développe particulièrement cet aspect, à plusieurs reprises, dans son livre¹⁰⁰⁴. L'ampleur de la crise qui s'en suivit laisse aussi penser que cette histoire réveillait peut-être des désarrois plus confus et souterrains. Mais pour l'heure, nous nous contenterons de relever que les questionnements sur le sexe et le genre traversent tant la correspondance que les essais et les poèmes d'Ana Cristina Cesar. Pour l'étayer « poétiquement », il suffit de lire deux pages de *Cenas de abril*, tirées de la série des notations à l'allure de journal intime :

16 de junho

Posso ouvir minha voz feminina : estou cansada de ser homem. Ângela nega pelos olhos : a woman left lonely. Finda-se o dia. Vinde meninos, vinde a Jesus. A Bíblia e o Hinário no colinho. Meia branca. Órgão que papai tocava. A bênção final amém. Reviradíssima no beliche de solteiro. Mamãe veio cheirar e percebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansada de ser homem. Ângela me dá trancos com os olhos pintados de lilás ou da outra cor sinistra da caixinha. Os peitos andam empedrados. Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o caminho, a verdade, a vida. Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para o meu caminho. Posso ouvir a voz. Amém, mamãe¹⁰⁰⁵.

de la Fondation de la Maison Rui Barbosa, à Rio de Janeiro, elle est malgré tout encore d'accès très difficile aux chercheurs.

¹⁰⁰⁴ Cf. *O sangue de uma poetisa*, op. cit., notamment pp. 106-111.

¹⁰⁰⁵

16 juin

Je peux entendre ma voix féminine : j'en ai assez d'être un homme. Ângela dit non avec les yeux : a woman left lonely. Le jour se meurt. Venez les enfants, venez à Jésus. La Bible et l'Hymnaire tout contre moi. Chaussettes blanches. L'orgue sur lequel jouait papa. La bénédiction finale amen. Très agitée dans le lit superposé pour célibataire. Maman est venue renifler et a tout découvert. Une mère voit dans les yeux du cœur mais j'en ai assez d'être un homme. Ângela me secoue de ses yeux maquillés de mauve ou de l'autre couleur sinistre du coffret. Ces derniers temps mes seins sont engorgés. Dysfonctionnements. Froid aux pieds. Je suis le chemin, la vérité, la vie. Ta parole est une lampe pour mes pas. Et une lumière pour mon sentier. Je peux entendre la voix. Amen, maman.

Ceci est mon corps ?

Ce qui frappe dans ce poème, outre les doutes et revendications explicitement réitérés sur l'identité sexuelle, tient à l'entrelacement de l'univers familial, de la référence religieuse et de la manifestation de désirs clandestins ou refoulés. Les relations enfant-père-mère sont notamment très sollicitées, dans un jeu de correspondances plein d'ambiguïtés avec les Écritures. « Eu sou o caminho, a verdade, a vida. » [Je suis le chemin, la vérité, la vie.] reprend la réponse du Christ à l'apôtre Thomas, lors de la Cène : « Moi, je suis le Chemin, et la Vérité, et la Vie¹⁰⁰⁶ ! ». « Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para o meu caminho. » [Ta parole est une lampe pour mes pas. Et une lumière pour mon sentier.] cite le verset 105 du psaume 119¹⁰⁰⁷. Et la mère qui « voit dans les yeux du cœur » rappelle le « Dieu juste », « celui qui examine les cœurs et les reins¹⁰⁰⁸ », tout en évoquant aussi la situation du psaume 17 : « Tu as examiné mon cœur ; la nuit tu as enquêté¹⁰⁰⁹ »... La figure maternelle, grâce à sa capacité à percer les cœurs comme à cause de l'adresse finale, « Amém, mamãe », semble de façon inattendue occuper la position divine, gardienne du « bien » et de la loi, vigilante et répressive. Par ses dysfonctionnements, le corps, lui, trahit ce que la morale censure.

Une autre citation se révèle plus embarrassante : « Vinde meninos, vinde a Jesus. » [Venez les petits enfants, venez à Jésus.] renvoie aux évangiles

In : *A teus pés*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁰⁶ Jean, 14, 6, in *Le Nouveau Testament*, trad. Nouvelle de E. Osty et J. Trinquet, Paris : Siloé-Points Seuil, 1974, p. 245.

¹⁰⁰⁷ *La Bible. Ancien Testament*, tome 2, trad. œcuménique, Paris : Le Livre de Poche, 1985, p. 151.

¹⁰⁰⁸ Psaume 7, verset 10, *ibid.*, p. 8, entre autres.

¹⁰⁰⁹ Psaume 17, verset 3, *ibid.*, p. 16.

synoptiques¹⁰¹⁰. Le texte entretient avec de telles délices l'ambiguïté, entre autres procédés par l'absence de guillemets, qu'on ne sait à qui attribuer la phrase. On peut hésiter entre une sorte de voix off, transcendante, descendue des limbes, ou un des acteurs du texte, première personne ou tiers, père, pasteur... Il en résulte une confusion des plans spirituel et temporel, aux conséquences ravageuses car pleines de sous-entendus ironiques et perfides.

Ailleurs, les dérapages de la langue et les lapsus calculés achèvent de dénoncer ce que les conventions étouffent. C'est ainsi qu'il faut entendre les troublantes polysémies à l'œuvre dans la phrase : « Órgão que papai tocava ». Le substantif « órgão » désigne aussi bien l'orgue, central dans les cérémonies protestantes et chez les Cesar, que l'organe. Par résonance des harmoniques de cet *organum*, le verbe « tocar » fait lui aussi revenir à la surface son sens originel : « toucher », plutôt que « jouer » (d'un instrument de musique).

On entrevoit aisément, sans qu'il soit besoin d'insister, ce que ce simple télescopage sémantique, à la fois discret et obscène, ouvre de vannes interprétatives¹⁰¹¹ : attouchements incestueux, voyeurisme, fantasmes enfantins..., et comment il réoriente éventuellement le reste du texte. Ces pistes seront d'ailleurs relancées trois pages plus loin : « Nessa altura eu tinha um quarto só para mim com janela de correr narcisos e era atacada de noite pela fome terra que papai me deu. ». Le fait que la phrase conclut un texte de la même série, portant lui aussi le titre « 16 de junho¹⁰¹² », ne fait qu'étayer un peu plus les possibles passerelles.

¹⁰¹⁰ Cf. Matthieu, 19, 14 ; Marc, 10, 14 ; Luc, 18, 16 ; voir *Le Nouveau Testament, op. cit.*, respectivement p. 86, 132 et 195.

¹⁰¹¹ « À ce stade j'avais une chambre bien à moi avec une fenêtre où faire courir des narcisses et j'étais assaillie la nuit par la tendre faim que papa m'a donné. », « 16 de junho » [16 juin], in : *Cenas de abril, op. cit.*, p. 75.

¹⁰¹² *A teus pés, op. cit.*, p. 75.

Apparaît dès lors la subtile centralité de la figure paternelle, d'autant plus en relief que c'est vers elle que débouche elliptiquement la citation de saint Jean, si on veut bien en reprendre le contexte : aux apôtres qui s'inquiètent, lors de la Cène, de perdre leur guide, Jésus est justement en train de parler des diverses « maisons du Père », de Son identification avec Lui... Ainsi lorsque Philippe demande, à la suite de Thomas, qu'Il leur montre le Père pour connaître la voie à suivre afin de Le retrouver, Jésus réplique : « Celui qui m'a vu a vu le Père [...]. Les paroles que moi je vous dis, ce n'est pas de moi-même que je les dis ; c'est le Père demeurant en moi qui fait ses œuvres. »

À partir de cette fusion trinitaire, confondant notamment le père et l'enfant, la question se pose de savoir ce que cette phrase, dans le poème, nous donne à lire. Une citation du Christ ? de saint Jean rapportant les paroles du Christ ? d'un père à demi pasteur lisant saint Jean... ? d'une fille parlant au nom du père avec lequel elle s'identifie, voire duquel elle serait (avec ou sans ironie bien sûr) l'instrument ? ...

Toujours est-il que ces interrogations convergent, en fidélité avec l'esprit johannique, vers l'idée d'un « Verbe incarné » et donc reconvoquant, cette fois en accord avec les hantises déjà débattues d'Ana Cristina Cesar, l'articulation entre chair et langage. Réactivement, elles laissent entrevoir, entre autres sens, une déclinaison possible de la première phrase, elle aussi à sa manière discours *somatique* (celui de l'« estar », l'*être* de l'existence) rompant les digues de l'esprit (du côté du verbe « ser », l'*être* de l'essence) :

Posso ouvir minha voz feminina : estou cansada de ser homem¹⁰¹³.

¹⁰¹³ « Je peux entendre ma voix féminine : j'en ai assez d'être un homme. »

Le sexe de l'Ange

Cette profuse complexité ne fait que croître avec les multiples redoublements sur lesquels est bâti le poème. Nous y retrouvons un procédé propice aux glissements de sens, déjà entrevu dans la série des « Chats ». Lampe et lumière corrigent, vers la fin de « 16 de junho », la pénombre du jour qui tombe, aux premières lignes. Mais toujours dans un va-et-vient entre le corps et l'âme, leurs rayons ne font pas qu'éclairer la route de la sagesse ou le sentier que montre le Christ, ils réchauffent les pieds refroidis¹⁰¹⁴.

Grâce à ce premier jeu d'échos et de réponses internes au poème s'enchevêtrent ensemble toutes les phrases, tous les textes, de même que le plan temporel se superpose aux références spirituelles, entraînant une sorte de contamination mutuelle, dégradante, ironique ou sublime. Dans cet esprit, l'initial et prosaïque « Posso ouvir minha voz feminina » [Je peux entendre ma voix féminine], premier temps de la démultiplication des « voix », se transforme finalement en un inspiré « Posso ouvir a voz. » [Je peux entendre la voix.]. Mais le second « amen », plus insolent et cinglant, sinon blasphématoire, renverse la docile soumission de la première occurrence¹⁰¹⁵ : « A bênção final amém. » [La bénédiction finale amen.]. Le second suspend le texte sur un défi lancé à la figure de la mère.

Les choses se compliquent toutefois définitivement par les effets de regard : dénégation, observation, censure, transparence de l'âme. Se croisent les

¹⁰¹⁴ Sous laquelle on peut encore entendre, selon l'interprétation choisie, un cynisme choquant. L'une des ambiguïtés tient au fait qu'il est possible d'attribuer la formule à au moins deux locuteurs.

On sera par ailleurs sensible à la répétition, dans l'original, du terme « pés » (pieds), que nous n'avons pas gardé en français (pieds/pas) pour respecter la citation biblique, dans sa version communément admise.

yeux d'Ângela, de la mère, du cœur. Ângela ? Nouveau rebondissement, mais non des moindres : les coïncidences entre ce « 16 juin » et un minuscule fascicule d'une connaissance d'Ana Cristina Cesar, Angela Melim. D'une prose suffisamment insolite dans son découpage et ses rythmes, suffisamment dense et énigmatique aussi, pour qu'on la lise comme un poème, *As mulheres gostam muito* [Les femmes aiment beaucoup] a paru sur la presse artisanale du raffiné label « Editora Noa Noa », en 1979. L'année même de *Cenas de abril*.

Angela Melim, née à Porto Alegre en 1952, vivait alors déjà à Rio de Janeiro¹⁰¹⁶. Au sein de la génération des poètes « marginaux », elle aussi écrivait pour les revues de l'heure : *Malasartes*, *Escrita...* Elle avait déjà publié deux livres : *O vidro, o nome*¹⁰¹⁷ [Le Flacon¹⁰¹⁸, le Nom] et *Das tripas coração*¹⁰¹⁹ [Le Cœur au ventre¹⁰²⁰]. Comme nous aurons l'occasion de le vérifier plus loin, Ana Cristina Cesar s'est intéressée de très près à son écriture d'une grande originalité, expérimentale et intrigante, au point qu'une étroite complicité poétique les liât dès la fin des années soixante-dix. La preuve en est ici qu'en la formule « estou cansada de ser homem¹⁰²¹ » [j'en ai assez d'être un homme]

¹⁰¹⁵ Sous laquelle on peut encore entendre, selon l'interprétation choisie, un cynisme choquant. L'une des ambiguïtés tient au fait qu'il est possible d'attribuer la formule à au moins deux locuteurs.

¹⁰¹⁶ C'est là que nous l'avons rencontrée, le jeudi 12 août 1999, dans son appartement du Catete. Nous lui devons de précieuses indications, dont celle qui va suivre. Qu'elle soit ici à nouveau remerciée pour son accueil et sa disponibilité.

¹⁰¹⁷ Préface d'Armando Freitas Filho, Rio de Janeiro, à compte d'auteur, 1974. Un exemplaire de ce livre, dédicacé le 8 mai 1976 à Ana Cristina Cesar, a été retrouvé dans sa bibliothèque.

¹⁰¹⁸ Ou le verre, en tant que matière.

¹⁰¹⁹ Florianópolis : ed. Noa Noa, janvier 1978. Ana Cristina Cesar possédait aussi un exemplaire de ce livre, retrouvé dans sa bibliothèque. La poésie qu'Angela Melim a publiée de 1974 à 1996 a été réunie dans : *Mais dia menos dia. Poemas reunidos 1974-1996*, préface d'Armando Freitas Filho, Rio de Janeiro : Sette Letras, 1996.

¹⁰²⁰ Le titre est bâti sur une expression qui se traduirait grossièrement par « Placer son courage dans ses tripes », c'est-à-dire repartir vaillamment au combat, faire face avec la dernière énergie.

¹⁰²¹ Elle est reprise, comme le titre d'une œuvre future, dans la brève présentation signée d'Heloísa Buarque de Hollanda, qui clôt l'édition originale de *Correspondência completa* : « Ana Cristina Cesar, journaliste, professeur de littérature comparée, outre le livre SCÈNES D'AVRIL, a publié son œuvre dans des anthologies, des revues et des cahiers littéraires. Elle fait paraître

résonne un extrait du petit volume de son exacte contemporaine : « — Coisa de mulher é coisa de homem. Tô muito cansada. [...] Tô muito cansada, quer ver¹⁰²² ? ». Si l'on ajoute la mention d'une « génération androgyne » et deux autres convergences¹⁰²³, on est tenté d'identifier le prénom du poème à l'auteur de *As mulheres gostam muito*, hâtif rapprochement devant lequel nous avons appris à demeurer méfiant et qui reste à démontrer¹⁰²⁴.

Mais la leçon essentielle est ailleurs, dans la confirmation d'une forte érotisation du texte d'Ana Cristina Cesar, associée à des questionnements identitaires sur le sexe et le genre de l'être qui y dit « je ». La gravure sur bois qui illustre en couverture la plaquette d'Angela Melim, un corps de femme allongé, nu, jambes fléchies, buste hors champ, dont la main droite glisse entre les cuisses légèrement ouvertes, orienterait encore un peu plus la lecture¹⁰²⁵ si

maintenant CORRESPONDANCE COMPLÈTE, un portrait de la femme moderne, cette inconnue. Prochainement : J'EN AI ASSEZ D'ÊTRE UN HOMME. » (« Ana Cristina Cesar, jornalista, professora de literatura comparada, além do livro CENAS DE ABRIL, tem seus trabalhos publicados em antologias, revistas e suplementos literários. Lança agora sua CORRESPONDÊNCIA COMPLETA, um retrato da mulher moderna, essa desconhecida. A seguir : ESTOU CANSADA DE SER HOMEM. »).

¹⁰²² « — Les affaires des femmes sont les affaires des hommes. J'en ai ma claque [...]. J'en ai ma claque, tu saisis ? », *As mulheres gostam muito*, *op. cit.*, s. p. L'extrait se situe dans la deuxième des cinq brèves parties qui composent l'opuscule, en tout onze pages de texte dans un format 105 mm x 142 mm.

¹⁰²³ La « geração andrógina » apparaît dans la troisième section, où l'on a lu aussi auparavant les mentions « o nosso peito dói » (« notre poitrine est douloureuse », « peito » pouvant aussi bien désigner la gorge, les seins, ou plus abstraitement le cœur, le siège du courage et des émotions) et « Uma transa com o pai, descobriu no grupo de análise. » (« Une relation avec le père, a-t-elle découvert dans le groupe d'analyse », « transa » pouvant être interprété de façon très directe comme rapport sexuel ou en un sens plus vague de commerce, d'échange, d'affaire).

¹⁰²⁴ On remarque toutefois que le prénom de l'écrivain ne comporte pas d'accent circonflexe dans l'édition Brasiliense de 1982, alors qu'on lit « Ângela » dans la version de 1979. Ana Cristina Cesar, très précise sur ce genre de détails, pourrait par cette correction chercher à brouiller l'évidence de la piste. Toutefois les attitudes de l'« Ângela » du poème ne correspondent à rien de convainquant dans le texte d'Angela Melim, pour qui elles restent d'ailleurs, de son propre aveu, énigmatiques. Quelle que soit l'existence ou non d'un « référent » pour le prénom, il invite lui aussi à disserter à l'infini sur son sexe.

¹⁰²⁵ Ítalo Moriconi voit, non sans fondement, une évolution de *Cenas de abril* aux recueils suivants, marquant notamment le passage d'un auto-érotisme adolescent à une sexualité plus hybride (cf. *op. cit.*, pp. 103 et ss). Toutefois, l'analyse a ses limites, comme le prouvent les glissements de l'auto- à l'« homo-érotisme » (*ibid.*, p. 112, p. 113).

nous ne devons pas insister plutôt sur les elliptiques indéterminations de ce qui est en jeu dans « 16 juin ».

D'autant que nous ne sommes pas au bout de nos surprises. Dans ce bref texte, qui privilégie les propositions indépendantes, voire les phrases nominales, qui préfère la parataxe à de simples coordinations (aucune subordonnée n'y figure), installant le lecteur dans un discours plus émotionnel ou passionnel que rationnel, lui confiant le soin d'établir les liens logiques entre toutes les assertions, confiant à sa sagacité un véritable chef-d'œuvre de l'art lacunaire du montage, on peut être frappé par la structure qui se répète de la première à la deuxième phrase : une indépendante ouvrant sur une apodose introduite par deux points.

La femme « abandonnée »

Dans le premier cas, la ponctuation semble expliciter et faire parler la « voix féminine ». Ce qui pousse, par ricochet, à lire la formule anglaise comme citation d'Ângela. Mais les jeux de trompe-l'œil, volontiers mis en branle par le langage muet du regard (« *nega pelos olhos* » [dit non avec les yeux]), peuvent suggérer aussi une relation plus lâche introduisant une sorte de message de ralliement, signalant une complicité tacite entre la première personne et Ângela. Une fois encore, la répétition (ici d'une simple ponctuation) entraîne un glissement de sens. Et de fait, « *a woman left lonely* » est à lire littéralement : une femme qu'on a laissée seule, qui se retrouve face à elle-même, prête pour un examen de conscience, ou avec une autre nuance, une femme délaissée, qu'on a abandonnée, mais aussi comme citation d'une chanson interprétée par Janis Joplin, qui nous ramène aux tensions entre sexes :

A Woman Left Lonely

A woman left lonely will soon grow tired of waiting,
She'll do crazy things, yeah, on lonely occasions.
A simple conversation for the new men now and again
Makes a touchy situation when a good face come into your head.
And when she gets lonely, she's thinking 'bout her man,
She knows he's taking her for granted, yeah yeah,
Honey, she doesn't understand, no no no no !

Well, the fevers of the night, they burn an unloved woman
Yeah, those red-hot flames try to push old love aside.
A woman left lonely, she's the victim of her man, yes she is.
When he can't keep up his own way, good lord,
She's got to do the best that she can, yeah !
A woman left lonely, lord, that lonely girl,
Lord, lord, lord¹⁰²⁶ !

Le tressage a cette fois de quoi donner le tournis. La chaîne religieuse, veine dévoyée de la tradition et du sublime, s'entremêle à la trame des références générationnelles, la poésie « marginale » d'Angela Melim ou l'icône pop de l'underground disparue en 1970, à l'âge de 27 ans, d'une overdose d'héroïne. Certes, des points de passage possibles existent d'une culture à l'autre : l'orgue de Ken Pearson, très présent dans l'enregistrement du 25

¹⁰²⁶

Une femme délaissée va vite se lasser d'attendre,
Elle fera des choses dingues, yé, dans des moments de solitude.
Une simple conversation en vue de nouveaux hommes une fois ou autre
Ça jette un trouble quand un visage sympa vous entre dans la tête.
Et quand elle se retrouve seule, elle repense à son homme,
Elle sait qu'il la considère comme acquise, yé yé,
Mon chou, elle comprend pas, non non non non !

Bon, les fièvres de la nuit, ça vous consume une femme qui n'est pas aimée
Yé, ces flammes d'un rouge ardent essaient d'écarter le vieil amour.
Une femme délaissée, elle est la victime de son homme, sûr.
Quand il ne peut tenir sa route, mon dieu,
Elle tente de faire du mieux qu'elle peut, yé !
Une femme délaissée, Seigneur, pauvre fille seule,
Seigneur, Seigneur, Seigneur !

septembre 1970¹⁰²⁷ ; ou l'invocation au « Lord », dans la tradition du blues et du gospel, qui donne à la chanson un caractère de litanie, de prière, de psaume, évoluant dans sa deuxième partie vers des tonalités plus déchirées. Ce qui l'emporte néanmoins, dans ce télescopage, sont les effets subversifs.

Pour les comprendre, il nous faut parvenir maintenant à articuler ensemble les deux premières phrases, clairement solidaires. À leur suite, le « Finda-se o dia » introduit une autre scène qui s'achève, comme on l'a vu, avec le premier « amém » et l'entrée en action de la mère. Que proclame le début, avec sa formule énigmatique : « j'en ai assez d'être un homme » ? Le souhait d'une reconquête de la féminité pleine et entière, certes, mais qu'on peut entendre de deux façons. Soit comme réaction à un état d'androgynie, aspiration à un clivage non encore réalisé. On pense alors à la légende de Janis Joplin, élue en 1963 l'« homme le plus laid » du campus d'Austin. Ou à l'être hermaphrodite et autosuffisant, sorte d'amazone dotée d'un seul sein et d'un pénis, qui figure sur un carnet de dessins d'Ana Cristina Cesar¹⁰²⁸. Sortie semble-t-il de cette indécision, « Ângela » a elle, au contraire, tranché les infinies dissertations sur le sexe des « anges »...

Dans une direction concurrente qui n'exclut nullement la précédente, ce début exprimerait le rejet d'une existence aliénée obéissant aux codes machistes et reproduisant les comportements masculins, revendication qu'on pourrait sommairement rapprocher de la ligne des discours féministes des années soixante-dix. Face à l'écrasant modèle patriarcal, il s'agirait d'inventer une alternative authentiquement féminine. Le poème, s'il semble ne rien laisser

¹⁰²⁷ C'est la version qui figure sur le disque *Pearl*, que Sony BMG ne sortira qu'après la mort de la chanteuse, en 1971. La seule qu'Ana Cristina Cesar a pu entendre.

¹⁰²⁸ Cf. Ana Cristina Cesar, *Porsmouth 30-6-80 / Colchester 12-7-80*, São Paulo : Livraria Duas Cidades, sans date.

entrevoir des voies de concrétisation de cette aspiration, précise pourtant quelques-uns des termes du conflit, exposé à deux polarités : la mère d'une part, Ângela de l'autre.

D'un côté, le fourvoiement phallique cherchant à occuper la position masculine désertée par un père « séducteur ». La figure maternelle incarnerait ce « ser homem », récusé par la conscience féminine enfin advenue, défié par la chute du texte. C'est en effet bien contre cette « instance » suprême, celle qui « voit dans les yeux du cœur » et pourtant fausse autorité, d'une puissance vaine et inefficace, que se construit la révolte, à partir de l'opposition centrale autour de laquelle bascule et se relance le texte : « *mas* estou cansada de ser homem » [nous soulignons]. Dès lors le texte réitère partiellement la première partie (réplique d'Ângela à nouveau, nouvelles citations bibliques, amém...), sur un autre registre, pour un tout autre discours, où la citation du psaume 119, intitulé « Éloge de la loi divine », est à entendre dans toute sa force de dérision.

Contre-théologie

Or cette aspiration à une rupture émancipatrice annoncée par la « voix intérieure » semble arrêtée par le regard réprobateur d'Ângela, dont le mutisme sous-entend la présence de tiers l'empêchant d'être plus explicite. Mais son désaccord (« *nega* », « *dá trancos* »), parce qu'il passe par des canaux elliptiques et cryptés (un titre de chanson, dans une autre langue, fondu dans le discours par la suppression des majuscules, l'absence d'italiques ou de guillemets), suppose des codes communs à cette communication, une complicité amicale avec le « je » du texte.

Et qu'a-t-elle, cette amie secrète, à opposer à son interlocutrice ? Un blues et deux femmes, la chanteuse et celle qu'elle chante, cette « *woman left lonely* »,

non plus femme phallique, investigatrice, menaçante, mais au contraire soumise, dépendante de « son » homme. Qu'il l'abandonne et, en dépit de la permanence des désirs, c'est la dérélition. Cette femme vit par et pour les hommes. Dans les yeux d'Ângela (maquillés, d'une couleur associée à l'identité féminine et féministe) et la voix de Janis Joplin, les paroles de la chanson sonnent à *mots couverts* non comme un modèle auquel il faut se conformer, mais comme un rappel et une mise en garde : la différence consubstantielle à la femme qui serait marquée par le manque et l'incomplétude. Une version de la féminité partagée par les analyses freudiennes faisant du sentiment de « castration » le déclencheur de l'accession à la « féminité définitive¹⁰²⁹ »

Drame verrouillé, personnages figés dans leur rôle... Au centre de cette confrontation apparemment bloquée, sans issue, se tient le « sujet » d'un texte dont les « bégaiements » le closent sur lui-même dans une sorte de « névrose de répétition ». Or il nous semble justement que c'est au contraire là que se trouve la soupape d'échappement du poème. Ce qui se donne comme indépassable sur la scène du Théâtre du Monde parvient dans et par l'écriture à se mettre en mouvement à travers un exercice tous azimuts de déplacements et travestissements. Le sens naît moins de ce qui est écrit que de ce qui s'insinue et se déduit, mission qui inscrit donc des formes d'interlocution au cœur de la poésie d'Ana Cristina Cesar.

Prenant le lecteur à partie ou lui tendant la main, elle le déstabilise tout en l'associant à la construction de l'écriture et du sens par les énigmes qu'elle lui livre. Toute « citation », volontiers clandestine, souterraine, enfouie dans la chaîne d'écriture, se signale toujours à lui néanmoins par quelque chose

¹⁰²⁹ Cf. en particulier « Sur la sexualité féminine », un texte de 1931 (trad. Denise Berger, in : Sigmund Freud, *La Vie sexuelle*, introd. Jean Laplanche, Paris : Presses universitaires de France, 1969, pp. 139-155).

d'étrange : une forme verbale surlittéraire (« Vinde... »), des majuscules, le changement de code linguistique avec le recours à l'anglais... Nous sommes placés en position de voyeurs, ou de témoins d'un secret dont nous n'avons pas la clé. Rideau déchiré, intimité fracturée, le poème se fait ainsi également Sphinx dont la question au « passant » est moins : « qui suis-je ? », que « qui es-tu... ? »

Voilà en quoi ces *travestissements* ramènent, au sein du plan textuel qui est le leur, à la question de l'identité et de la différence sexuelle. Le poème y émigre par le biais de ses syntagmes polyédriques vers une sorte de devenir autre qui permet de réinterpréter l'alternative « être homme » / « voix féminine » dans le champ poétique. D'un côté, la Loi, l'Écriture, la dénotation, l'accès direct, le sens unique, de l'autre l'insinuation, l'ellipse, l'inachèvement, la feinte, détour et détournement. Ce dont nous parlons ne postule pas une écriture féminine non plus qu'une sexualité de l'écrire, mais retourne la question de la sexuation sur, disons, les enjeux d'un *style*.

« Nous savons maintenant, écrivait Roland Barthes, qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture¹⁰³⁰. » Il n'est en outre pas innocent qu'ici cette activité « contre-théologique », refusant d'arrêter le sens comme on refuserait « Dieu et ses

¹⁰³⁰ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), in : Roland Barthes, *Ceuvres complètes*, tome II (1966-1973), Paris : éd. du Seuil, 1994, p. 494.

hypostases, la raison, la science, la loi¹⁰³¹ » s'exerce justement pour l'essentiel sur des fragments de textes sacrés.

Pour conclure provisoirement sur ce texte et ce qui nous y a conduit, reconnaissons à la fois qu'on y sent affleurer des interrogations très personnelles, qui en accentuent probablement sa dramaturgie, mais que le réduire à un défoulement autobiographique en raccourcirait considérablement la portée.

b. 21 février

Pantoufle

Des tressages tout aussi roués composent le poème « 21 février », qui mérite lui aussi d'être analysé avant que nous n'en revenions à la relation avec Katherine Mansfield :

21 de fevereiro

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular. Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo. Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal. Fica boazinha, dor ; sábia como deve ser, não tão generosa, não. Recebe o afeto que se encerra no meu peito. Me calço decidida onde os gatos fazem que me amam, juvenis, reais. Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno polegar, pagar na caixa, receber na frente. Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso. Belo belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem homem. As cenas mais belas do romance o autor não soube comentar. Não me deixe agora, fera¹⁰³².

¹⁰³¹ *Idem.*

¹⁰³²

Là encore il est question de changement, de rupture avec des conduites passées : « Je ne veux plus... », « Auparavant je chaussais... ». En revanche, contrairement à la plupart des poèmes d'Ana Cristina Cesar qui cultivent volontiers l'ambiguïté des genres, en particulier à propos de l'interlocuteur supposé¹⁰³³, les identités sexuelles sont ici bien définies : d'une part, cantonnés à la troisième personne, les « chats » qui incarnent à nouveau, comme souvent dans la série des « Gatografias », les canons de la beauté masculine, la séduction insistante et juvénile ; de l'autre une interlocutrice complice et aimée, assimilée lâchement à « [S]a douleur » : « Écoute, chérie, écoute. »

La féminité prend cette fois des allures sadiques, voire phalliques, par ses manifestations agressives¹⁰³⁴, les gestes « décidés » ou encore la démarche des Allemandes. La quête hermaphrodite à l'œuvre dans le poème se cristallise habilement dans la formule « gata borralheira ». Signifiant littéralement « chatte cendrée, qui vit dans la cendre », la « Gata-borralheira » est le nom donné à Cendrillon dans la version portugaise du conte de fées. L'absence de majuscule et de trait d'union fait d'autant mieux entendre, dans le poème, un jeu de signifiants et de signifiés qui finit par nouer les axes thématiques du pied et du

21 février

Je ne veux plus la furie de la vérité. J'entre chez le chausseur populaire. Il pleut par derrière. Des chats jaunes circulent au fond. J'abomine Baudelaire chéri, mais je cherche dans la vitrine un modèle brutal. Sois gentille, douleur ; sage comme il se doit, pas si généreuse, non. Reçois la tendresse que renferme mon cœur. Je me chausse de façon décidée là où les chats jouent à m'aimer, juvéniles, réels. Auparavant je chaussais du 36, cendrillon, un pied devant l'autre, petit poucet, payer à la caisse, retirer devant. Ma douleur. Donne-moi la main. Viens par ici, loin d'eux. Écoute, chérie, écoute. La marche de cette nuit. Penche-toi sur les années, ce poignet. Bel et beau. J'ai tout ce qui blesse. Les Allemandes marchent comme des hommes. Les scènes les plus belles du roman l'auteur n'a pas su les commenter. Ne me quitte pas maintenant, sauvage.

In : *A teus pés*, op. cit., p. 76.

¹⁰³³ Cf., à titre d'exemple, la formule « My dear », choisie pour désigner le destinataire de *Correspondência completa* (*A teus pés*, op. cit., p. 87). Et comme nous l'avons vu précédemment, le texte de la lettre lui-même ne trahit jamais le sexe du ou de la correspondant(e).

¹⁰³⁴ Voir, par exemple, « J'abomine », « modèle brutal ». Par ailleurs, « Fera », qui désigne la bête sauvage, décline homophoniquement le verbe « ferir » (blesser), placé trois phrases plus haut.

chat, maintenant au féminin. Dans le conte, on se souvient que la pantoufle de vair, que perd Cendrillon en rentrant chez elle précipitamment quand retentissent les douze coups de minuit, est ce qui va permettre au prince de l'identifier. Elle est si étroite que seul un pied peut l'enfiler. Mais la chaussure, quand elle est de grande taille, désigne au Brésil une lesbienne, vulgairement appelée « sapatão ».

Il nous faut aussitôt ajouter que la tension sexuelle trouve sa correspondance textuelle dans les rapports une nouvelle fois complexes et conflictuels avec les auteurs que « cite » le poème. Ils s'ajustent plus ou moins dans le paradoxe frontal : « Abomino Baudelaire querido » [J'abomine Baudelaire chéri], qui semble constituer comme une entrée en matière. L'auteur des *Fleurs du Mal* offre de fait ici un fil rouge ambivalent, à travers les divers échos de « Recueillement » : « Fica boazinha, dor ; sábia como deve ser¹⁰³⁵ » [Sois gentille, douleur ; sage comme il se doit] ; ainsi que « Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso¹⁰³⁶. »

Nous y retrouvons les pratiques désormais coutumières de la traduction et du détournement, qui transforment un poème de la quarantaine¹⁰³⁷ en un texte trompeusement juvénile, un appel à la retraite consolatrice et solitaire en un semblant d'exhortation combattante, un sonnet dignement crépusculaire en une vision nocturne familière, agressive et tourmentée. Comme si « le fouet du

¹⁰³⁵ Voir « Sois sage, ô ma douleur », du poème ajouté par l'édition de 1868, in : *Nouvelles Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰³⁶ « Ma douleur. Donne-moi la main. Viens par ici, loin d'eux. Écoute, chérie, écoute. La marche de cette nuit. Penche-toi sur les années, ce poignet. »

À comparer avec : « Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défunes Années,

[...] Entends, ma chère entends, la douce Nuit qui marche. », *ibid.*, p. 141.

Plaisir » avait changé de main, comme si la première personne avait quitté sa réclusion élitiste pour incarner elle-même « le bourreau sans merci » frappant autrefois « des mortels la multitude vile¹⁰³⁸ ».

Allemande

Mais Baudelaire est ici d'autant plus maltraité — à son honneur — qu'il est aussi prétexte à l'évocation plus souterraine de deux Brésiliens très chers à Ana Cristina Cesar : Mário de Andrade et Manuel Bandeira¹⁰³⁹.

Nous nous trouvons en effet de nouveau devant des citations emboîtées. Ainsi la formule « Fica boazinha, dor » [Sois gentille, douleur] renvoie aussi à Mário de Andrade parodiant Baudelaire, voire à Ana Cristina Cesar citant Mário de Andrade... En effet, le célèbre début de « Recueillement » est familièrement paraphrasé dans *Paulicéia desvairada* : « Minha Loucura, acalmate¹⁰⁴⁰ ! » Le vers est repris dans le premier poème de *Losango cáqui*, du même auteur¹⁰⁴¹.

Ana Cristina Cesar a recopié la dernière strophe de « Rua de São Bento », celle commençant par la traduction baudelairienne, sur un billet du 4 août 1976

¹⁰³⁷ Baudelaire le publie pour la première fois dans la *Revue européenne*, le 1^{er} novembre 1861, à l'âge de quarante ans donc (cf. *ibid.*, p. 1108).

¹⁰³⁸ Ivan Junqueira a été le premier à signaler cette intertextualité (cf. « Metro curto, metro longo, alta qualidade », in : *O Globo*. Rio de Janeiro, 18 septembre 1979). En revanche, nous ne le suivrons pas lorsqu'il voit aussi dans ce poème une présence du cinquième fragment de *Mon cœur mis à nu* (cf. Ivan Junqueira, « Ana Cristina César : a vocação do abismo », in : *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2/Outras Palavras, São Paulo, 3 janvier 1984).

¹⁰³⁹ Nous aurions maintes occasions de montrer la dévotion d'Ana Cristina Cesar à l'égard de Manuel Bandeira. Mais nous pouvons déjà préciser que sa bibliothèque ne comportait pas moins de deux exemplaires de *Estrela da vida inteira* [Étoile de la vie entière], réunion de toute la poésie bandeirienne (Rio de Janeiro : José Olympio). Et la cinquième édition (1974) n'est pas moins annotée que la deuxième (1970).

¹⁰⁴⁰ « Ma Folie, calme-toi ! », extrait du poème « Rua de São Bento », in : Mário de Andrade, *Poesias completas*, tome 1, São Paulo : Livraria Martins editora, Belo Horizonte : editora Itatiaia, 1980, p. 35.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 70.

destiné à l'amie Maria Cecília Fonseca pour son trentième anniversaire¹⁰⁴². La formule se retrouve, inversée, en tête de son poème « Casablanca », paru pour la première fois dans la revue mensuelle *José*¹⁰⁴³, avec pour dédicace « ouvindo Mario, nos 30 anos de Cecil » [en écoutant Mario, lors des 30 ans de Cecil] : « Te acalma, minha loucura ». Dans les éditions suivantes, la dédicace disparaît¹⁰⁴⁴.

La lecture de l'œuvre poétique de Mário de Andrade par Ana Cristina Cesar est particulièrement attestée par les annotations trouvées dans son exemplaire des *Poesias completas*¹⁰⁴⁵. On y remarque notamment un trait en marge du poème « Rua de São Bento », renforcé d'un double trait pour les deux premiers vers : « Minha loucura, acalma-te !/ Veste o *water-proof* dos tambéns ». Cette lecture pourrait se situer en particulier au début de l'année 1976, comme le suggèrent les enthousiasmes qui émaillent une correspondance envoyée à Ana Candida Perez : « J'ai lu sans m'arrêter les essais de Mário de Andrade, que j'aime chaque fois davantage¹⁰⁴⁶. » Il s'agissait des textes réunis dans *Aspectos da literatura brasileira*, dont elle a même lu avec émotion un extrait au Parque Lage, le 15 juin 1976, lors de la fête promouvant la célèbre anthologie « marginale » dirigée par Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje*. On trouve dans les lettres de *Correspondência incompleta* d'autres exemples de cette fervente admiration (cf., par exemple, p. 184, p. 237), suscitant une lecture constante du moderniste, particulièrement intense au cours de l'année 1976.

Mais « 21 de fevereiro » est probablement traversé d'autres allusions à son œuvre. Nous pensons, entre autres, au poème « Os gatos » [Les Chats],

¹⁰⁴² Cf. *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 129.

¹⁰⁴³ *José*, n° 4, Rio de Janeiro, octobre 1976.

¹⁰⁴⁴ Voir. *Cenas de abril*, op. cit., p. 10 ; *A teus pés*, op. cit., p. 60.

¹⁰⁴⁵ Mário de Andrade, *Poesias completas*, São Paulo : Livraria Martins Fontes, 1974.

dans lequel il est successivement question d'une bouche ressemblant à un chat, « bouche hitlérienne », puis de milliers de chats menaçants et griffus, tapis dans la nuit, de milliers de chats putréfiés flottant dans les averses torrentielles, enfin de millions de chats... verts¹⁰⁴⁷ :

[...] Penso que vai chover sôbre os amores dos gatos.
Fugirão ?... e só eu no deserto das ruas,
Oh incendiária dos meus aléns sonoros,
Irei buscando a vossa boca,
Vossa boca hitlerista,
Vossa boca mais nítida que o amor,
Ai, que beijos que eu dava...
Guardados na chuva...
Boiando nas enxurradas
Nosso corpo de amor...
Que beijos, que beijos que eu dou¹⁰⁴⁸ ! [...]

Le contexte allemand, marqué par la date de composition du poème¹⁰⁴⁹, renvoie aussi, de manière plus générale, à l'intérêt de l'écrivain pour les études

¹⁰⁴⁶ « Fiquei lendo os ensaios de Mário de Andrade, que cada vez gosto mais. », in *Correspondência incompleta, op. cit.*, lettre à Ana Candida Perez, 17 juillet 1976, p. 259.

¹⁰⁴⁷ La substitution du vert par le jaune, dans le poème d'Ana Cristina Cesar, peut être lue comme une pirouette sur le thème des couleurs nationales. La fibre nationaliste est ainsi souvent qualifiée de « verde-amarela » (verte-jaune) et l'association de couleurs a servi à désigner une bifurcation patriotique fascisante du modernisme brésilien.

¹⁰⁴⁸ « Je pense qu'il va pleuvoir sur les amours des chats.
Ils s'enfuiront ? et moi seul dans le désert des rues,
Oh incendiaire de mes au-delà sonores,
J'irai trouver votre bouche,
Votre bouche hitlérienne,
Votre bouche plus nette que l'amour,
Las, comme je vous embrassais...
Abités dans la pluie...
Flottant dans les averses
Notre corps d'amour...
Quels baisers, quels baisers je donne ! »

Mário de Andrade, *Poesias completas*, t. 2, *op. cit.*, pp. 247-248.

¹⁰⁴⁹ Il est daté, dans l'édition même, des 14 et 15 octobre 1933. C'est non seulement l'année de l'accession d'Hitler au pouvoir mais aussi le mois du quarantième anniversaire du poète moderniste, qui le plongea dans une forte dépression.

et la culture germaniques¹⁰⁵⁰. Cette inclination s'exprima par exemple dans le recueil de poèmes *Losango cáqui ou Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*¹⁰⁵¹ [Losange kaki ou Affects militaires mêlés aux pourquoi je sais l'allemand], et plus encore dans le roman *Amar, verbo intransitivo*¹⁰⁵² [*Aimer, verbe intransitif*]. L'histoire a pour protagoniste une préceptrice prénommée Elza, par tous appelée Fräulein, au portrait d'une rigidité initialement peu flatteuse, mais qui se montre peu à peu plus complexe que ne le décrètent les stéréotypes « raciaux ». Accessoirement professeur de langue et de piano, elle a été engagée par un bourgeois de São Paulo pour faire l'initiation sexuelle de son fils Carlos.

Mais cette « mère de l'amour » révèle bientôt les contradictions en germe dans la situation : l'hypocrisie de cette bourgeoisie brésilienne qui monnaie un apprentissage amoureux comme elle fait des affaires, en écornant au passage sa morale pâlement romantique ; les conflits culturels entre l'humidité des tropiques et la sécheresse de l'Europe la plus ordonnée qui soit ; les impasses d'une pédagogie qui prétend éveiller aux vrais et sûrs usages de l'amour dans un rapport tout ce qu'il y a de plus marchand ; les paradoxes intérieurs de cette Teutonne rationnelle et disciplinée dont la mécanique se grippe lorsque naît un attachement sincère pour le jeune Carlos. Dans tous les cas se manifeste une

¹⁰⁵⁰ Pour un exposé ample et précis des affinités de Mário de Andrade avec la culture allemande, on se reportera à l'introduction de *Amar, verbo intansitivo* par Telê Porto Ancona Lopez : « Uma conjugação difícil » [Une conjugaison difficile], *op. cit.*, pp. 9-44.

¹⁰⁵¹ Le recueil, paru en 1926, était de surcroît dédié à Anita Malfatti, une artiste qui avait rapporté de son séjour allemand dans les années 1910 un trait expressionniste qui bouleversa la peinture brésilienne en l'introduisant, en 1917, dans sa phase moderniste.

¹⁰⁵² *Op. cit.* L'édition que possédait Ana Cristina Cesar (São Paulo : Livraria Martins Fontes, 1976) est antérieure à celle qui nous sert de référence et ne comprenait pas, par exemple, l'introduction de Telê Porto Ancona Lopez. En revanche, elle avait accès au commentaire de Mário de Andrade, paru dans le quotidien *Diário nacional* (São Paulo, 4 décembre 1927). Est-ce à cette lettre que fait allusion la phrase du poème « 21 de fevereiro » : « As cenas mais belas do romance o autor não soube comentar. » (« Les scènes les plus belles du roman l'auteur n'a pas su les commenter. ») ? Quoi qu'il en soit, la lecture du roman par Ana Cristina Cesar fut suffisamment riche pour lui souffler les notes critiques ébauchées en page de garde.

dichotomie douloureuse entre les conventions, morales, sociales, culturelles, et la spontanéité des corps¹⁰⁵³. Nous voilà revenus en terrain connu¹⁰⁵⁴.

¹⁰⁵³ L'origine du recueil poétique comme du roman semble devoir en partie aux relations entretenues par Mário de Andrade avec ses répétitrices d'allemand, Else Scholer et Käthe Blosen. Il déclara à Anita Malfatti que *Clã do Jabuti* était « né de sa passion pour une "diablinesse d'Allemande" », désignant implicitement Else Scholer. Par ailleurs, une amie de Käthe Blosen a décrit le poète comme « follement épris d'elle » (cf. Telê Porto Ancona Lopez, in : *Amar, verbo intransitivo, op. cit.*, pp. 35-36).

¹⁰⁵⁴ Nous remarquons que c'est aussi l'un des points d'accroche de la lecture d'Ana Cristina Cesar, face aux essais et à la correspondance de Mário de Andrade. Elle souligne à de nombreuses reprises les passages dénonçant la « littérature » comme pose et mensonge (à propos d'Anatole France : « Et ce qui n'est pas le moindre : c'est un pur littérateur. Il a fait de la littérature, un point c'est tout. » (« E o que não é menos pior : é literato puro. Fez literatura e nada mais. », *A lição do amigo, op. cit.*, p. 12) ; « un peu de patience, un peu de raisonnement, un peu plus de fête vitale, beaucoup moins de littérature » (« Um pouco de paciência, um pouco de raciocínio, um pouco mais de farra vital, muito menos literatura », *ibid.*, p. 13. Nous reproduisons le soulignement partiel) ; « nous sommes empoisonnés par la littérature » (« estamos envenenados pela literatura », *ibid.*, p. 35. La formule est réinscrite, avec le numéro de page, en page de garde) ; « tu as envoyé au diable les attitudes littéraires » (« mandou ao diabo as atitudes literárias », *ibid.*, p. 44. Mário de Andrade complimente ici le courage de son destinataire, Carlos Drummond de Andrade). L'enjeu de la littérature digne de ce nom serait donc la sincérité.

Ainsi formulée, la question l'a aussi fort intéressée dans l'essai « Amor e medo » [Amour et peur], où Mário de Andrade dissèque l'attitude du poète Álvares de Azevedo. Selon lui, si « Álvares de Azevedo a tout fait dans ses œuvres pour passer pour un libertin et un fétard » (« Álvares de Azevedo fez tudo em suas obras pra passar por libertino e farrista », *Aspectos da literatura brasileira, op. cit.*, p. 204), ce n'est pas sans conviction puisque cet « artiste dramatique [...] ne représentait pas seulement au cours des nuits de spectacle [...] mais qu'il avait fait de la vie même qu'il a chanté en vers et en prose, et qu'il imaginait être la sienne, une falsification de théâtre. » (« artista dramático que não representava apenas nas noites de espetáculo [...] porém, que fizera da própria vida que cantou em verso e prosa, e imaginava ser a dele, uma falsificação de teatro. », *ibid.*, p. 204. Ana Cristina Cesar a pointé ces passages, de traits en marge ou dans le texte). Devant ces considérations la lectrice résume un peu brutalement ce qu'elle vient de lire : « la littérature comme falsification de la vie = non sincérité » (« a literatura como falsificação da vida = não sinceridade ») et s'interroge : « La "sincérité" de l'auteur est-elle importante ? » (« a "sinceridade" do autor é importante ? », *idem*).

Ce à quoi elle ajoute une autre perplexité, qui nous intéresse directement ici : la pertinence du « biographisme » de Mário de Andrade. En marge de l'essai sur le roman de Raul Pompéia, *O Ateneu*, un violent réquisitoire contre les lycées paru en 1888, elle épingle le « personnalisme de fiction, biographisme » du critique, qu'elle reformule ainsi : « relation auteur —> personnage identifié/ personne —> personne » (« relação autor —> personagem identificada/ pessoa —> pessoa ». L'article occupe les pp. 173-184 de *Aspectos da literatura brasileira, op. cit.*). Autrement dit, en interprétant le roman comme une vengeance personnelle de l'auteur contre une institution qui l'a fait souffrir, Mário de Andrade franchit lui-même les frontières entre le romanesque et le réel en enracinant sa lecture de la fiction dans la biographie. Mais loin de s'en tenir là, il salue la réussite de Raul Pompéia, son « écriture artiste, artificielle, originale, personnelle, aussi sincère et légitime que toute simplicité » (« a escritura artista, artificial, original, pessoal, tão sincera e legítima como qualquer simplicidade », *ibid.*, p. 183). Ana Cristina Cesar retiendra la reformulation de cette conclusion : « L'art, aussi sincère et confessionnel, aussi virilement combatif soit-il, ne devra jamais oublier l'existence de son cothurne » (souligné « A arte, por mais sincera e confessional, por mais virilmente combativa que seja, não deverá jamais esquecer a consistência do seu coturno », *idem*. La phrase est soulignée et résumée en marge). En d'autres termes également inscrits en marge par la lectrice, la mystification est appréciée et nécessaire en art, quand elle dépasse le plan individuel s'appuyant sur une littérature du « reflet de soi », pour atteindre à la « mystification sociale », non plus destinée au profit égoïste d'un individu mais à l'immortalisation des actes humains (voici intégralement l'annotation portée par Ana Cristina Cesar, en cette page 183, que nous avons volontairement

Hymne

Quant à Manuel Bandeira, les moyens de sa présence sont plus secrets encore. Un lecteur assidu de la poésie brésilienne aura certes immédiatement reconnu le « Belo belo » [Bel et beau], titre partagé par deux poèmes antithétiques, l'un paru dans le recueil *Lira dos Cinquent'anos* [Lyre des Cinquante ans, 1940] et l'autre dans le recueil suivant, tout simplement intitulé lui aussi *Belo belo* (1948¹⁰⁵⁵). Dans la première version

Belo belo belo,
Tenho tudo quanto quero¹⁰⁵⁶.

le poète s'affirme comblé. Se contentant des « choses les plus simples », récusant l'extase, les tourments, le travail, il parvient grâce à son art à retenir le passager et l'éphémère : « les pures larmes de l'aurore », « le grand secret de la nuit »...

Huit ans plus tard, le ton s'inverse :

Belo belo minha bela
Tenho tudo que não quero¹⁰⁵⁷

condensée en français : « *mistificação pessoal* : presente numa obra que foste meramente "reflexo" do autor, fruto de sua visão pessoal / *mistificação social* : presente numa obra que não se esqueça como arte, que não perca os seus contornos que não se volta somente para o "exterior" (biografia no caso) —> há "mistificação" por haver "imortalização" dos atos humanos ». Comme on le voit dans la fin de la note, la « biographie » est ici dénoncée dans ses limites, à savoir une certaine « extériorité » insuffisante pour atteindre à une vérité plus profonde sur l'homme.

Or parallèlement à cette leçon, et bien qu'elle ait semblé souscrire à cette « sincérité collective et fonctionnelle » (encore une formule soulignée dans le livre, ici p. 234), Ana Cristina Cesar confie à son amie Ana Candida Perez : « Je me suis beaucoup identifiée à cette référence prétendument objective et destructive à sa propre œuvre [il est ici question d'une autocritique de Mário de Andrade, dans le cadre d'un bilan générationnel du mouvement moderniste]. Mais est-ce qu'il n'y a pas là un cynisme un peu crétin derrière ? » (« Me identifiquei muito com essa referência pretensamente objetiva e destrutiva à própria obra. Mas não tem um cinismo meio babaca por trás ? », lettre du 3 [janvier] 1976, *Correspondência incompleta*, p. 237).

¹⁰⁵⁵ Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira*, op. cit., respectivement p. 156 et p. 176.

¹⁰⁵⁶ « Bel et bel et beau,
Tout ce que je veux, je l'ai. »

¹⁰⁵⁷ « Bel et beau ma belle
Tout ce que je ne veux pas, je l'ai. »

Cette fois, le poète est gratifié de choses dont il se passerait bien, la toux, les lunettes, l'obligation de voter, autant d'éléments qui mettent un frein à sa liberté ou son bien-être. Suit une liste assez longue de souhaits inaccessibles, la lumière de la première étoile, des voyages orientaux, la blancheur d'Elisa..., avant la chute décevante, le retour à l'étroitesse du quotidien. Dans leur introduction à la réunion poétique de Manuel Bandeira, les critiques Gilda et Antonio Candido de Mello e Souza avaient justement fait en partie reposer sur ces poèmes jumeaux leur démonstration qui voyait dans l'« interminable contrepoint¹⁰⁵⁸ » l'un des axes fondamentaux de cette poésie.

Ana Cristina Cesar ne pouvait rêver meilleur appui pour son poème sur les désirs assumés ou inavoués, les frustrations et les refus, les conversions et les velléités. D'une formule, un titre, elle synthétise presque sans effort les extrêmes et les renversements qu'elle affectionne, ceux qui la précèdent et qu'elle n'a qu'à recueillir, et celui qu'elle leur ajoute : «

Belo belo. Tenho tudo que fere¹⁰⁵⁹.

Tout ceci est assez clair. En revanche, il faut être plus attentif pour déchiffrer dans une allusion à tiroirs le véritable hommage rendu à Manuel Bandeira :

Recebe o afeto que se encerra no meu peito¹⁰⁶⁰.

La phrase est presque fidèlement transcrite d'un hymne très connu signifiant l'allégeance au drapeau national. Mais bien qu'elle puisse contribuer à la tonalité parfois martiale que prend le poème, la citation de l'« Hino à bandeira »

¹⁰⁵⁸ Cf. *Estrela da vida inteira, op. cit.*, p. lxxiii. La formule est soulignée par Ana Cristina Cesar, dans l'édition de 1974.

¹⁰⁵⁹ « Bel et beau. J'ai tout ce qui blesse. »

¹⁰⁶⁰ « Reçois la tendresse que renferme mon cœur. »

[l'Hymne au drapeau] se veut avant tout, ici, bel et bien un « hino a Bandeira » [hymne à Bandeira]¹⁰⁶¹.

Tourbillon

Ainsi la femme phallique, celle qui change de catégorie, choisit le « mauvais genre » et s'empare des signes conventionnellement masculins, trouve-t-elle sa « traduction » poétique dans ce que Silviano Santiago a heureusement décrit comme une « complicité ennemie » entretenant des « relations ambivalentes dans la tendresse¹⁰⁶² » avec les poètes de sa tribu.

Le détour par ces deux « poèmes dates » prouve en tout cas la permanence d'une inquiétude. Ils ne peuvent certes prétendre, par le statut littéraire, dire l'ultime mot des choix personnels de leur auteur, ce qui n'est pas non plus ce que nous cherchons. Ils n'en manifestent pas moins une thématique, des hantises que viennent corroborer sur un autre plan, dans une autre expression, authentiquement épistolaire celle-là, des confidences révélées

¹⁰⁶¹ Pour qui douterait encore de ces dialogues textuels, tant avec Mário de Andrade qu'avec Manuel Bandeira puisque, au contraire de Baudelaire, ils ne sont pas nommés, nous invitons à se reporter au premier paragraphe de *Correspondência completa*, qui prolonge pour partie ce poème.

Nous l'avons déjà précisé pour ce qui concerne le jeu avec les « Gatos » de Mário de Andrade. Quant à Manuel Bandeira, voici comment il y est subrepticement introduit : « Mãos e pés frios sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? » [« Mains et pieds froids sous contrôle. Nouvelles imprécises, sache-le. C'est exprès? Peur de s'afficher? »].

Laissons le clin d'œil à « 16 de junho » et ses « pieds froids », pour nous concentrer sur la formule « medo de dar bandeira ». « Donner le drapeau », littéralement, c'est, familièrement dit, laisser transparaître quelque chose qui aurait dû rester occulte. Mais dans une autre littéralité, on lit : « donner Bandeira », faire du Bandeira, l'imiter, le citer...

Ítalo Moriconi, qui consacre lui aussi quelques pages à « 21 de fevereiro » (*op. cit.*, pp. 111-115), émet encore l'hypothèse d'une allusion à Bandeira dans la couleur jaune, de fait centrale et criante dans le poème « Pensão familiar », déjà cité à propos de la série des « Chats ». Sans en écarter tout à fait la possibilité, reconnaissons malgré tout que cette fois la concordance est infime.

¹⁰⁶² Silviano Santiago écrit, à propos de *Correspondência completa* : « O terreno em que se alicerça o poema de Ana Cristina é o da cumplicidade inimiga, das relações ambivalentes na ternura » (« Le terrain sur lequel se fonde le poème d'Ana Cristina est celui de la complicité ennemie, des

plus tard par Caio Fernando Abreu, le destinataire d'une lettre que lui avait adressée Ana Cristina Cesar le 17 novembre 1982 :

L'amour... Nous nous aimons follement quoique empêtrées dans la psychanalyse (absurde, non ?) et dans le « femmes entre elles ». Cela prend fin presque tous les jours. Je ne sais pas bien (le faut-il ?) entrer dans la colonie gay, mais je désire plus de délire, plus d'été assurément, et j'entre dans une pédagogie de la désoppression qui tourne au rôle. Il me faudrait être simplement plus sereine. Mais ce que cette affaire me chamboule... Je ne sais comment, en retrouvant une espèce de don de la sobriété. Quand ça termine je deviens grave, un peu poseuse, mes projets pas mal abattus ; quand ça recommence je palpète, sursaute, j'ai peur et deviens diserte. Il y a bel et bien une idée fixe fondamentale qui tout à coup. Cosa devo fare [Que dois-je faire] ?¹⁰⁶³

La publication de cette « lettre de la tempête », comme la qualifie Ítalo Moriconi en reprenant un des termes utilisés par Ana Cristina Cesar dans un autre passage¹⁰⁶⁴, fut comme une sorte de pavé dans la mare jeté par son destinataire et reçu comme tel par la famille de notre poète. Un homosexuel déclaré révélait publiquement, dans un journal de grand tirage à diffusion quasi nationale, l'homosexualité (en fait non exclusive) de son amie, alors que les parents et certains proches avaient jusque-là cherché à « protéger » sa réputation de tels « débordements ».

relations ambivalentes dans la tendresse », Silviano Santiago, « Singular e anônimo », *op. cit.*, p. 58). Le commentaire peut sans difficulté être étendu aux autres textes poétiques.

¹⁰⁶³ « O amor... Nos amamos loucamente porém enrascadas em psicanálise (pode ?) e no "mulher com mulher". Acaba quase todo dia. Não sei direito (tem que ?) entrar para colônia gay, verãõ sim, e entro numa pedagogia da desopressão que vira um papel. Precisaria ficar simplesmente mais quieta. Mas o que esse caso tem me virado... Não sei como, recuperando uma espécie de dom da sobriedade. Quando acaba fico grave, meio empertigada, com projetos muito ao chão ; quando recomeça palpito, me sobressalto, tenho medo e eloquência. Há sim uma emperração fundamental que volta e meia. Cosa devo fare ? », in : *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 juillet 1995.

¹⁰⁶⁴ L'expression « carta do vendaval » se trouve dans son livre, à la page 138. Elle fait écho également à la formule « bênção de vendaval » (« bénédiction de tempête »), extraite d'un poème qu'il analyse (Ítalo Moriconi, *op. cit.* pp. 133 et ss) : « Pitonisa é aquela que um dia queimou... » [Pythonisse, celle qui s'est un jour embrasée...], in : *Inéditos e dispersos, op. cit.*, p. 185.

Ce qui s'était produit du vivant d'Ana Cristina Cesar, à savoir une sorte de rivalité entre disons la communauté gay et la famille, se perpétua après le suicide. Les uns et les autres s'étaient en quelque sorte disputé la garantie de l'équilibre psychique d'un être, qui mettant la dépression sur le compte de l'étouffement moral, qui sur une sorte de prosélytisme nocif, sinon pervers. Estimant ne plus devoir taire et interioriser honteusement les faits cachés au lecteur profane après la mort d'Ana Cristina Cesar, Caio Fernando Abreu réveilla une nouvelle fois la querelle, sourdement, par son initiative. Le fait qu'il se savait alors lui-même près de disparaître¹⁰⁶⁵ a pu jouer dans sa décision de transgresser l'interdit, puisqu'il était du cercle qui partageait un secret, de ceux donc qui pouvaient briser les tabous. Toujours est-il que, là où d'autres avaient préféré la retraite et le silence, son geste opéra comme la répétition éclatante d'un conflit dévastateur. Au centre, l'esprit déchiré d'Ana Cristina Cesar avait noué ce jeu de forces autant qu'il en avait souffert.

C'est pourquoi ces batailles plus ou moins feutrées peuvent apparaître avec le recul comme l'extériorisation, la projection sur la scène publique d'un théâtre privé et, même, intérieur, chaque personnage occupant — parfois peut-être à son insu — une place en premier et dernier ressort assignée par un drame des plus personnels. Le commentaire de Caio Fernando Abreu comme celui d'Ítalo Moriconi ne disent pas autre chose, finalement, lorsqu'ils soulignent l'importance de l'indétermination dans l'œuvre comme chez son auteur. Nous plaçant dans la perspective d'un lecteur ordinaire qui, sans nécessairement tout connaître de la vie du poète, est avant tout sensible et réactif à ce qu'il lit, nous retiendrons, pour ce qui nous concerne, les effets littéraires qu'en tirent les poèmes, les dispositifs qu'à partir de là ils mettent en place.

¹⁰⁶⁵ Le sida allait l'emporter l'année suivante, le 26 février 1996.

La confusion des sentiments

De fait à y regarder de plus près, les empathies probables entre Ana Cristina Cesar et ce qu'elle a pu reconstruire de Katherine Mansfield à travers les récits et témoignages se compliquent de façon très singulière lorsque nous nous éloignons du plan de l'intimité pour revenir à l'université. S'agissant selon ses propres catégories d'une traduction « missionnaire-didactique-fidèle », dont le préalable supposé est une tendance à la neutralité et à l'effacement de l'interprète, Ana Cristina Cesar fait preuve d'un surprenant investissement psychique. Il se manifeste dès le sous-titre donné à son travail : « Passion et technique¹⁰⁶⁶ ». En endossant ainsi une formule de Katherine Mansfield¹⁰⁶⁷, la traductrice transfère dans son propre contexte des paroles qu'elle fait siennes. Les visages se superposent jusqu'à se confondre en partie. De plus, la formule elle-même comporte cette union d'un aspect froid, technique, de l'activité de prosateur ou de traducteur, et d'un aspect chaud, affectif. L'introduction poursuit dans cette voie avec l'aveu suivant :

[...] Du point de vue psychologique, [mes notes relatives à l'interprétation de la nouvelle] peuvent révéler, parfois, la genèse de mon intérêt pour le conte « Bliss » et peuvent révéler, également, mon insistance sur certains points précis — qui pourraient, à l'avenir, constituer une étude sur la personnalité littéraire de KM. Ce n'est aucunement par hasard que, dans le même temps que je traduisais le conte « Bliss », je me plongeais, parallèlement, dans le journal de KM, dans ses lettres et sa biographie. Un lecteur attentif a affirmé : « Je ne parviens pas à penser à KM seulement en

¹⁰⁶⁶ « Paixão e técnica », in : *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁶⁷ On la retrouve dans l'une des citations du journal de Katherine Mansfield, placées en exergue de l'exercice universitaire : « Je suis passionnée par la technique. J'éprouve de la passion à transformer ce que je fais en *quelque chose de complet* — si je me fais comprendre. Je crois que c'est de la technique qui naît le véritable style. Il n'est pas de raccourci sur cette voie. » Nous traduisons de la version portugaise de notre édition de référence : « Tenho paixão pela técnica. Tenho paixão por transformar o que estou fazendo em *algo completo* — se é que me

termes d'auteur littéraire. Elle occupe une place de choix parmi les écrivains modernes qui priment par leur originalité et leur subjectivité, et dans son cas, fiction et autobiographie constituent une seule et inséparable composition. »

Je n'irai pas jusqu'à l'extrême de chercher des traces d'« être » de KM dans le conte « Bliss », ce qui a déjà été fait par un autre essayiste. Cependant, en qualité d'auteur, cette fusion de la fiction et de l'autobiographie me séduit. Et, en qualité de traductrice — quelqu'un qui cherche à absorber et reproduire en une autre langue la présence littéraire d'un auteur — je ne suis pas parvenue à renoncer à établir une relation personnelle entre « Bliss » et la figure de KM¹⁰⁶⁸.

entendem. Acredito que é da técnica que nasce o verdadeiro estilo. Não há atalhos nesse caminho. », *ibid.*, p. 10.

¹⁰⁶⁸ « Do ponto de visto psicológico, elas podem revelar, por vezes, a gênese de meu interesse pelo conto *Bliss* e podem revelar, ainda, minha insistência em determinados pontos — coisa que poderia, futuramente, consituir um estudo sobre a personalidade literária de KM. Não constituiu coincidência alguma o fato de que, ao mesmo tempo em que eu traduzia o conto *Bliss*, ia mergulhando, paralelamente, no diário de KM, em suas cartas e biografias. Um leitor atento afirmou: “Não consigo pensar em KM apenas em termos de autora literária. Ela ocupa lugar de destaque ente os escritores modernos que primam pela originalidade e subjetividade e, em seu caso, ficção e autobiografia constituem uma única e indivisível composição”./ Não chegarei ao extremo de buscar traços de “ser” de KM no conto *Bliss*, o que já foi feito por outro ensaísta. No entanto, na qualidade de autora, essa fusão de ficção e de autobiografia me seduz. E, na qualidade de tradutora — alguém que procura absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor — não conseguí deixar de estabelecer uma relação pessoal entre *Bliss* e a figura de KM. », *ibid.*, pp. 12-13.

Le lecteur attentif est Christopher Isherwood, duquel est cité l'essai « Katherine Mansfield », in : Christopher Isherwood, *Exhumations. Stories articles verses*, Londres : Methuen & Co, 1966. Voici précisément ce qu'il écrit à ce propos : « Il y a des écrivains que vous révèrez ; et d'autres desquels vous tombez amoureux. [...] J'ai conscience d'avoir aimé Mansfield [...] pour sa vie plus que pour son œuvre. Je me suis identifié romantiquement à ses souffrances et ses combats. Et aujourd'hui je continue à trouver impossible de penser à Mansfield simplement comme un auteur d'histoires, sans la mettre en relation avec le Journal et les Lettres. Car elle est parmi les plus personnels et les plus subjectifs de tous les écrivains modernes ; et, dans son cas, la fiction et l'autobiographie forment un seul et inséparable ensemble. » (« There are some writers you revere ; others you fall in love with. [...] I realize that I loved Mansfield [...] for her life rather than for her work. I identified myself romantically with her suffering and her struggle. And today I still find it impossible to think of Mansfield simply as the author of her stories, without relating her to the Journal and the Letters. For she is among the most personal and subjective of all modern writers ; and, in her case, fiction and autobiography form a single, indivisible opus. » *ibid.*, pp. 64-65). On le voit, l'accord entre Ana Cristina Cesar et Christopher Isherwood va au-delà de ce qu'elle en cite. D'ailleurs le secours de ce traducteur des journaux intimes de Baudelaire (1904-1986) était particulièrement judicieux, lui qui s'est orienté avec *A Single Man* [Un homme singulier, 1964] vers le « roman vécu », pour finir par resituer toute son œuvre romanesque antérieure dans le champ autobiographique avec *Christopher and his world* [Christopher et son monde, 1977].

Le second essayiste est Marvin Magalaner et son étude « Traces of her “self” in Katherine Mansfield's “Bliss” » [Traces du moi dans « Bliss » de Katherine Mansfield], in : *Modern Fiction Studies*, vol. 24, n° 3, West Lafayette (Indiana, États-Unis) : Purdue University, Department of english, octobre 1978. Cette livraison de la revue est spécialement consacrée à Katherine Mansfield. Pour les notes accompagnant sa traduction, Ana Cristina Cesar emprunte à cet

Voilà de nouveau des considérations à la fois diverses et très imbriquées. Un jugement est porté sur l'œuvre de Katherine Mansfield : chez elle se mêlent la biographie, l'adhérence immédiate et irrésistible au monde, et la fiction, ce qui fait œuvre et est donc supposé se tenir à distance du vécu, ou du moins le médiatiser. Ce commentaire est lui-même à la fois technique (avançant les jalons d'une future étude) et passionné : « cette fusion [...] me séduit » ; « je ne suis pas parvenue... ». Il se veut objectif autant que subjectif. Avis objectif puisque partagé par deux critiques appelés en renfort et qui, par des voies différentes, aboutissent aux mêmes conclusions. Ceux-ci sont d'autant plus « neutres » qu'ils restent anonymes dans le texte. Leur identité n'est révélée qu'en note. Mais l'avis est subjectif aussi, dans la mesure où la lecture de « Bliss » a enclenché une série de gestes montrant qu'elle a dépassé le seul niveau de l'application studieuse : plongée dans l'intimité, lectures avides, intervention de la qualité d'« auteur » d'Ana Cristina Cesar, non plus seulement observatrice, mais créatrice.

La lectrice a été choisie et agie par la prose aimantée de Katherine Mansfield à laquelle elle est venue sans avoir clairement conscience, dans un premier temps, des raisons de « son » choix. Mais son analyse des caractéristiques de celle qu'elle traduit tourne à l'auto-analyse, qui suppose regard sur soi et dédoublement : d'une part l'observation « technique » d'une passion, d'autre part la passion subie, vécue. Ces catégories, technique et passion, l'objectif et le subjectif, recourent donc à leur tour en partie la distinction proposée entre la littérature de fiction et la vie. Son adhésion de lectrice, son engagement personnel, corps et âme, se situent une nouvelle fois,

article quelques idées (la présence récurrente de ce qui tourne autour de l'oralité, l'alimentation et du digestif dans la nouvelle, remarques qu'elles recopie amplement — cf. *Escritos da*

on le voit, autant en amont qu'en aval de la lecture. Susceptibles d'expliquer l'intérêt, « en qualité d'auteur », pour « Bliss », ils découlent aussi de la nouvelle, apte à induire des conduites particulièrement empathiques : la mission du traducteur est ainsi élargie d'une fidélité au texte à l'absorption d'une présence, certes dite littéraire, mais non moins présence.

Nous ne pouvons que souligner, enfin, le retour explicite de la notion de « séduction » qui ne laisse pas d'être problématique. Si séduction il y a alors, en effet, reconnaissons qu'elle est acceptée, sinon recherchée par sa « victime », au point qu'on se demande qui séduit qui dans cette histoire. L'invocation du statut d'auteur, à ce moment précis, laisse en effet supposer que c'est la créatrice qui parle et se réapproprie, réinvente en quelque sorte, une spécificité qui pourrait être déjà et avant tout sienne, plutôt que de son objet d'étude.

Nous pourrions trouver un autre indice de ce travail de projection et de superposition, pour ne pas parler d'introjection, dans l'analyse qui suit, à propos de l'articulation entre narrateur et personnage : notant entre eux une « étroite relation », Ana Cristina Cesar conclut néanmoins au « respect » et à l'« identification » du récitant à l'égard de Bertha, le personnage central de « Bliss »¹⁰⁶⁹. Le narrateur n'a donc pas d'autre attitude que celle que se propose d'adopter la traductrice. Se produit au niveau de la conduite de la fiction ce qui va se reproduire au niveau de la traduction et du commentaire : le narrateur fait sienne l'extase de l'héroïne.

Plus démonstrative encore de cette fusion est à nos yeux la première des quatre-vingts notes commentant la traduction, déjà citée plus haut mais qu'il nous faut maintenant lire d'un autre œil. Elle porte sur le titre lui-même.

Inglaterra, pp. 53-54 ; la triangulation Bertha-Harry-Pearl Fulton), chaque fois rapportées et confondues avec la biographie de Katherine Mansfield.

¹⁰⁶⁹ *Escritos da Inglaterra*, op. cit., p. 21.

Partant du constat qu'il n'existe pas d'équivalent en portugais pour le mot « bliss », elle énumère une série de termes possibles et justifie le choix d'« êtase », auquel correspond la même forme en français, sans l'accent circonflexe :

Êtase suggère la sensation d'une espèce de suprême allégresse paradisiaque, qui ne peut être ressentie qu'en des circonstances très spéciales : en des moments de satisfaction dans la relation bébé/mère, dans d'autres relations passionnées « primitives », dans les fantaisies homosexuelles, dans l'êtase religieuse et, très rarement, dans la « vie réelle », dans les rapports entre adultes. On peut dire que l'êtase est, essentiellement, une émotion *imaginaires* pleine de la force et du pouvoir propres à l'imaginaire¹⁰⁷⁰.

Le « bliss » associe donc directement un sentiment de plénitude et le désir homosexuel, lui-même placé sur le même plan, régressif, de la jouissance infantile ou celui, sublimé, de l'êtase mystique. De surcroît, il s'inscrit dans l'imaginaire, comme tous ces plans, par opposition au « réel » dont relève le monde adulte. La citation réitérée de Christopher Isherwood y insiste aussitôt, dans le paragraphe suivant, à travers l'opposition entre la notion de « plain happiness » — qu'Ana Cristina Cesar traduit par « felicidade » : le bonheur — et celle de « bliss » : la première aurait rapport aux relations hétérosexuelles, la seconde, plus « violente et “sensationnelle” » est ce que rechercheraient les relations homosexuelles. Et la traductrice d'ajouter entre parenthèses :

¹⁰⁷⁰ « Êtase sugere a sensação de uma espécie de suprema alegria paradisiaca, que só pode ser sentida em ocasiões muito especiais : em momentos de satisfação na relação bebê/mãe, em outras relações apaixonadas “primitivas”, em fantasias homossexuais, no êtase religioso e, muito raramente, na “vida real”, nos relacionamentos entre adultos. Poder-se-ia dizer que o êtase é, basicamente, uma emoção *imaginária* cheia de força e do poder próprio do imaginário. », *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 50. Le choix du terme « fantaisies », pour « fantasias », n'est que partiellement satisfaisant. Il faudrait l'entendre dans l'usage qu'on en fait lorsqu'on traduit le terme allemand « phantasie » : rêveries, imagination...

quelque chose qui n'est pas à proprement parler de ce monde¹⁰⁷¹ ?)

Comme si ce n'était pas assez alerter sur une lecture transférentielle, la note poursuit en mentionnant sa source : un livre de Paul Piazza sur... Christopher Isherwood, et précise que la citation se rapporte au roman *A Single Man* qui a justement pour héros « un homosexuel frustré¹⁰⁷² ». Or cette plongée subjectivement froide et crue dans la vie d'un certain George¹⁰⁷³, scruté au verre grossissant par un tiers distancié, est elle-même largement autobiographique et illustre une évolution de plus en plus nette de l'auteur vers la fusion, certes sciemment problématique, de la fiction et de l'intime. Ainsi glissons-nous de masque en masque, de Mansfield à son narrateur, de son narrateur à son personnage, de Mansfield à Isherwood, du commentaire sur l'une au commentaire sur l'autre, d'Isherwood à son personnage..., pour en fin de compte toujours revenir aux mêmes aspérités où butte l'attention de celle qui cite, commente, traduit, dévoie. Est-il possible d'être plus explicite dans l'implicite ?

2. Fictions croisées

Peu nous importe, toutefois, que la tentation homosexuelle, l'interrogation homosexuelle, nourrissent le feu de l'écriture ou non. Nous tenions à ces constats parce qu'ils annoncent et éclairent d'un certain jour les

¹⁰⁷¹ « (alguma coisa que não é propriamente deste mundo ?) », *ibid.*, p. 50.

¹⁰⁷² *Idem.*

¹⁰⁷³ Cf. Christopher Isherwood, *Un Homme au singulier*, trad. Léo Dile, Paris : Hachette, 1979. L'original a paru en 1964.

identifications qui fondent en partie la composition de *Luvás de pelica*. S'y dessinent en effet d'étonnantes convergences avec l'univers mansfieldien, à commencer par les situations importées de l'intrigue de « Bliss », dont il est utile de rappeler brièvement la teneur. Une femme, Bertha Young, la trentaine¹⁰⁷⁴, rentre chez elle assaillie soudain d'un sentiment d'« extase », de « félicité ». Elle met la dernière main aux préparatifs de la réception qu'elle va donner dans la soirée, mais ne peut s'empêcher de faire un détour par la chambre de sa petite fille que la nourrice est en train de faire manger. Elle la lui retire, non sans provoquer une réaction de jalousie chez la nurse, et s'en occupe quelques instants afin d'éprouver physiquement le bonheur d'être mère. Enfin arrivent les invités. Harry, son mari, précède de peu l'ultime retardataire, Miss Fulton, une connaissance de Bertha qu'il ne semble guère apprécier. Mais alors que tout le conte laisse entendre, du point de vue de Bertha, une complicité tacite et exceptionnelle (suggestivement physique et sexuelle) entre ces deux femmes, alimentant la sensation de « bliss » de la maîtresse de maison, on découvre, au moment où les convives s'en vont, que Miss Fulton serait l'amante de Harry.

De son côté, *Luvás de pelica* se présente comme une série de trente-trois « séquences ». Leur longueur varie de la ligne à la double page. Ce qui les relie est problématique. Seule la première personne semble leur conférer une certaine unité, bien qu'elle ne soit pas toujours explicitement présente, comme nous le verrons en particulier à l'occasion d'un fragment à la troisième personne. Le lecteur est donc devant une prose chaotique, aux repères spatio-temporels souvent confus, aux situations imprécises, aux scènes imbriquées, sans nettes

¹⁰⁷⁴ Si l'on veut pousser la comparaison jusqu'au bout, précisons qu'Ana Cristina Cesar en a vingt-huit au moment où elle traduit la nouvelle.

frontières entre elles, à la syntaxe parfois malmenée, autant de désordres qu'il peut mettre sur le compte d'un caractère agité, dérangé, excité, troublé. La tonalité confessionnelle, certains traits du journal intime ou de la correspondance confortent notre impression d'être au cœur de pensées et d'émotions qui placent au premier plan leur subjectivité aux dépens de la clarté diégétique.

Pour couronner ces pages néanmoins captivantes, une vingtaine dans l'édition Brasiliense, un épilogue prétend présenter une scène de prestidigitatation dont la principale magie consiste à sortir des cartes postales d'une valise et à les faire circuler dans le public. Nous croyons reconnaître certains éléments des séquences précédentes, seuls liens apparents entre cette partie et la première. Leur rapport est une fois encore énigmatique. Le texte s'achève sur la sortie de scène de la prestidigitatrice, qui invoque une poussière dans l'œil pour se retirer mais promet de revenir.

À première vue, rien de très évident ne rapproche une nouvelle somme toute classique, déroulant son histoire de façon conventionnelle, il est vrai plus suggestive d'une atmosphère que proprement réaliste mais dans laquelle le lecteur trouve vite ses marques, et d'autre part un texte complètement décousu, tantôt s'accéléralant, tantôt au ralenti, tantôt trépidant, tantôt dépressif... Pourtant les points de contact entre eux sont nombreux, à commencer par la banale récurrence du terme anglais « bliss » qui, sous sa forme simple ou dérivée, ne revient pas moins de six fois dans le texte brésilien¹⁰⁷⁵. Ces retours

¹⁰⁷⁵ « Porque eu faço viagens movidas a ódio. Mais resumidamente em busca de **bliss**. » (« Parce que je fais des voyages qui marchent à la haine. Plus concisément en quête de bliss. », in : *A teus pés, op. cit.*, p. 100) ; « Dia-a-dia : entrei num telefone público em Paris ; disquei o número do sinal possível de **bliss** ; não estão respondendo, não tem ninguém em casa » (« Train-train : je suis entrée dans une cabine publique à Paris ; j'ai composé le numéro du signal possible de bliss ; on ne répond pas, il n'y a personne », *ibid.*, p. 100) ; « Talvez a figurante entre de gaiata, e aí já vii, babau meus planos disciplinares no quartinho que não é Paris, nem **bliss**. » (« La

appuyés, se concentrant souvent même autour d'un moment précis de sorte que cette proximité ne les fait pas passer inaperçus, pourraient laisser l'impression d'une pesante insistance, si la répétition n'avait parfois un effet comique désamorçant le sérieux du texte, sa tension pathétique, tout en contribuant à contester le « bien écrire ».

Superpositions

D'autres coïncidences plus ou moins flagrantes avec le conte de Katherine Mansfield sont repérables dès la première séquence de *Luvás de pelica*.

Lorsque nous lisons :

Domingo à beira-mar com Mick. O desejo é uma pontada de tarde. Brincar cinco minutos a mãe que cuida para não acordar meu filho adormecido¹⁰⁷⁶.

nous reconnaissons à la fois l'aiguillon extatique (« pontada ») ressenti par Bertha Young dans les premières lignes de « Bliss » et la situation de maternage, transposée ici à un couple d'adultes dans lequel la femme prend soin de son ami comme d'un enfant :

[...] como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula,

figurante va peut-être se faire avoir, et alors patatras, adieu mes plans disciplinaires dans la chambrette qui n'est ni Paris, ni bliss. », *ibid.*, p. 101) ; « **Blissful** Sunday afternoon enroscada na cama. » (« Blissful Sunday afternoon blottie au fond du lit. », *ibid.*, p. 107) ; « Meu olho pensa mas esquecerei depressa **blissful** Sunday afternoon às vezes chove uma pancada e pára. » (« Mon œil pense mais j'oublierai très vite blissful Sunday afternoon parfois il pleut des trombes et ça s'arrête. », *ibid.*, p. 108) ; « Depressa porque é **bliss** sem trama para os netos, sem fio nervoso comendo solto sequências inteiras sem trucagem. » (« Très vite parce que c'est le bliss sans trame pour petits-enfants, sans fil nerveux qui avale frénétiquement des séquences entières sans trucage. », *ibid.*, p. 108). C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁷⁶ « Dimanche au bord de la mer avec Mick. Le désir darde comme un après-midi. Jouer cinq minutes la mère qui veille à ne pas réveiller mon enfant endormi. », *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 95. Cet ouvrage publie le conte en version bilingue. Mais dans notre perspective, il est évidemment indispensable, sauf exception que nous ne manquerons pas de justifier, de nous appuyer sur la traduction portugaise de « Bliss », lecture d'Ana Cristina Cesar, et étape intermédiaire vers sa création.

para cada extremidade do seu corpo¹⁰⁷⁷ [...]

Dans les notes qui accompagnent sa traduction, Ana Cristina Cesar commente le choix synthétique qu'elle a fait dans cet extrait. Elle a, assure-t-elle, négligé de rendre « a bright piece¹⁰⁷⁸ », pour économiser les moyens lexicaux et concentrer l'effet obtenu. Concernant la transposition surprise dans *Luvás de pelica*, le procédé s'est radicalisé jusqu'à friser l'hermétisme : « pontada de tarde », littéralement quelque chose comme « un élancement d'après-midi » ou « de soirée¹⁰⁷⁹ ». Cependant la glose française rend mal la densité saisissante de l'ellipse qui, tout en mimant de sa brièveté la sensation, parvient en portugais à concilier la lisibilité poignante de son effet et une énigmatique réserve sémantique.

On reliera les précautions maternelles de *Luvás de pelica* à ce que nous avons déjà avancé de la lecture de Melanie Klein, dans nos analyses de l'imitation du « Cygne » : Ana Cristina Cesar tire le meilleur parti de ces situations décrites comme angoissantes et terrifiantes dans *Envy and Gratitude*. C'est pourquoi se trouvent effacées les rivalités entre Bertha et la nourrice, présentes chez Katherine Mansfield. Elles distrairaient de l'essentiel. En revanche ont été conservés les efforts pour rassurer le bébé, afin qu'il mange et s'endorme paisiblement.

¹⁰⁷⁷ Il s'agit, dans la nouvelle, d'une glose du terme « bliss », pour tenter d'en cerner le contenu : « comme si vous aviez soudain avalé le soleil d'une après-midi finissante et qu'il brûlait en vous, irradiant d'étincelles chaque particule, chaque extrémité de votre corps », *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 23. L'association feu-douleur-bliss va être filé dans le conte de Katherine Mansfield (voir par exemple *ibid.*, pp. 28, 38, 46, et surtout : « Mas no seu peito ainda havia aquela ardência — aquela irradiação de centelhas que queimavam » (« Mais dans son cœur il y avait encore cette ardeur — cette irradiation d'étincelles qui brûlaient »), *ibid.*, p. 24).

¹⁰⁷⁸ L'original dit en effet : « as though you'd suddenly swallowed a bright piece of the late afternoon sun » (comme si vous aviez soudain avalé un lumineux morceau du soleil de l'après-midi finissante, *ibid.*, p. 23). Le commentaire d'Ana Cristina Cesar se trouve à la fin de la note 5 (*ibid.*, p. 55).

¹⁰⁷⁹ Le subsantif féminin « tarde » nous situe entre l'heure de midi et la nuit tombée.

Dans un texte comme dans l'autre, les postures maternelles relèvent toutefois du jeu de rôle. Dans « Bliss », il trahit chez la femme quelque chose de finalement infantile, renversement qu'on ne retrouve pas sous cette forme dans *Luvás de pelica*. Néanmoins l'idée de « jouer à la mère » suppose que celle qui parle ne l'est pas. Et surtout, l'inversion des statuts réapparaît plus loin, dans la troisième séquence :

Estou muito compenetrada no meu pânico.

Lá de dentro tomando medidas preventivas.

Minha filha, lê isso aqui quando você tiver perdido as esperanças como hoje. Você é meu único tesouro. Você morde e grita e não me deixa em paz, mas você é meu único tesouro. Então escuta só ; toma esse xarope, deita no meu colo, e descansa aqui ; dorme que eu cuído de você e não me assusto ; dorme, dorme.

Eu sou grande, fico acordada até mais tarde¹⁰⁸⁰.

Inversion, car c'est la même voix déprimée qui s'adresse à une fille qu'elle n'avait pas, moins de deux pages plus haut, mais qu'elle est maintenant, ne serait-ce que par son état de détresse et sa manière d'affirmer, comme on soutient une dénégation : « Je suis grande ». Pour le reste de ce passage, les textes de « Bliss » et de *Luvás de pelica* se dissocient sur bien des points. Après un commencement déroutant, qui multiplie les lieux (le sea-jet ; une baie vitrée qui rappelle, comme nous l'avions vu, la bibliothèque universitaire de « Pensamentos sublimes... » ; un minibus dans la campagne anglaise ; une rue privée ; une lettre évoquant un apprentissage de la photographie, une chambre,

¹⁰⁸⁰

Je suis très concentrée sur ma panique.

Du tréfonds prenant des mesures préventives.

Ma fille, lis ça quand tu auras perdu tout espoir comme aujourd'hui. Tu es mon seul trésor. Tu mords et cries et ne me laisses pas en paix, mais tu es mon seul trésor. Alors écoute bien ; prends ce sirop, pose ta tête sur mes genoux, et repose-toi ; dors, je veillerai sur toi et je n'ai pas peur ; dors, dors.

Je suis grande, je reste éveillée très tard.

etc.) et les interlocuteurs (Reinaldo, Mick, toi...), la troisième séquence nous plonge dans un état de déréliction catatonique que ne va guère rédimmer la séquence suivante. À aucun moment dans « Bliss », les liens entre la mère et son nourrisson ne donnent lieu à un tel sentiment d'abandon. Au contraire les rires et les gestes de reconnaissance du bébé transmettent à cette femme inexpérimentée et maladroite une confiance qui lui permettra de reconquérir sa place et d'évincer la nourrice : « “Agora você é só minha, meu tesouro”, disse Bertha, e o bebê se encostou contra o seu colo¹⁰⁸¹. » Dans *Luvás de pelica*, le monologue s'invente un interlocuteur impropre ou inexistant : la « fille » en question « mord », « crie », elle est dans une relation de demande et non d'écoute, ou moins encore de lecture, contrairement au bébé de Bertha qui se niche contre elle. Cela, ajouté aux répétitions qui essaient de raccrocher vainement une puissance aux mots, a pour conséquence d'accentuer dramatiquement l'effet de solitude.

L'extrait témoigne assurément d'une exceptionnelle maîtrise de l'écriture, pour imposer en quelques lignes une telle bouleversante gravité. Sans qu'aucun des protagonistes ne soit identifié, sans même que le contexte de ces propos ne puisse être connu des lecteurs, il a le pouvoir de leur nouer la gorge.

Par la conscience qu'il suppose, il illustre aussi combien ces clins d'œil, ces emprunts, ne sont en rien les produits d'une dépendance ou d'une soumission envers la matrice. Chacun s'insère dans l'économie propre du texte d'Ana Cristina Cesar, et est d'ailleurs devenu le plus souvent imperceptible. C'est pourquoi les relever n'appauvrit en rien sa lecture, au contraire. C'est

A teus pés, op. cit., p. 96.

¹⁰⁸¹ « “Maintenant, tu es toute à moi, mon trésor”, dit Bertha, et le bébé se lova dans ses bras. » : *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 28.

comme si en eux gisait un sens supplémentaire que nous réveillons en les mettant à jour.

En revanche, quand l'allusion risque de tourner à vide, de devenir trop gratuitement ludique, la Brésilienne n'hésite pas à la supprimer. C'est le cas d'une variante de l'édition de 1981, éliminée de la réédition l'année suivante, dans *A teus pés*. La phrase, située dans ce qui est aujourd'hui la trente-troisième séquence, celle précédant l'épilogue, filait une fois de plus la relation mère-enfant, exploitée de multiples façons tout au long du texte, et même, nous l'avons vu, après *Luvás de pelica*. À ce moment crucial qui prépare la fin de l'« histoire », la narratrice, subitement souffrante, est emmenée à l'hôpital par un couple voisin. À la vue des malades, l'homme venu l'accompagner s'est évanoui. Encore pâle quand elle revient de l'intervention, il excitait initialement sa pitié : « Ele é tão grande e mesmo com dor eu ia pôr no colo¹⁰⁸² ». Ana Cristina Cesar a jugé la phrase inutilement insistante. Certes le propos avait le mérite de refermer la boucle en rappelant une dernière fois, dans le finale, l'un des leitmotifs du livre. Mais il avait aussi le défaut de ne pas s'imposer dans son contexte. Comme pour la plupart des modifications intervenues entre 1980 et 1982, Ana Cristina Cesar a choisi la concentration.

Embarquements

Il est, toujours dans ces premières lignes de *Luvás de pelica*, un autre exemple de « sens endormi ». Extraordinaire exemple, insoupçonné même, et qui apporte des lumières inattendues à l'attaque du texte, insolite et déstabilisante :

Eu só enjôo quando olho o mar, me disse a comissária do sea-jet¹⁰⁸³.

Sans doute est-elle à peu près cohérente avec le contexte de départ qui s'éclaire aussitôt après. Mais cette remarque ne suffit pas à dissiper le trouble que nous attribuons à deux causes au moins. Tout d'abord les accroc dans la temporalité. Notre premier réflexe est en effet de nous croire à bord d'un sea-jet, peut-être même déjà en route, à vive allure donc. Mais la suite contredit cette interprétation, en nous ramenant à quai, dans une scène de séparation, semble-t-il un peu passionnelle. La passion en est du moins son thème :

Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente¹⁰⁸⁴.

Soit nous acceptons l'idée d'une analepse, un peu brutale convenons-en, puisque déployée sur seulement deux phrases, sans mise en garde aucune. Soit nous nous en tenons à une juxtaposition paradoxale. Dans les deux cas, nous voilà mis à mal et comme avisé des caprices et de l'arbitraire qui nous attendent sur le plan de l'espace-temps. Une part du fameux « pacte de lecture », en somme.

L'autre raison de notre égarement tient à la situation d'énonciation. Le texte commence par une première personne, affirmée, soulignée, puisque en portugais la présence du pronom personnel sujet serait dispensable. Or avant que la ligne ne se termine, nous comprenons qu'il s'agit d'un propos rapporté, par une autre première personne, celle qui se stabilise en tant que telle par la

¹⁰⁸² « Il est si grand et malgré la douleur je l'aurais pris dans mes bras », *Luvas de pelica*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁸³ « Moi, c'est regarder la mer qui me donne mal au cœur, m'a dit la commissaire du sea-jet. », *A teus pés*, *op. cit.*, p. 95.

suite, pensons-nous, celle dont nous avons vu qu'elle dit aussitôt : « Estou partindo... ». Cette confiance de la commissaire de bord, avouons-le, a encore de quoi laisser perplexe, ne serait-ce que parce que le personnage disparaît aussitôt définitivement. Quelle nécessité y avait-il à commencer sur cet aveu, s'il n'informe pas d'un caractère, d'une psychologie ? L'embarras est tel que nous finissons par nous demander si, contrairement à la rectification à laquelle nous invitait une lecture plus avancée, nous n'avions pas quelque raison de prendre cette commissaire de sea-jet pour *la* première personne, de confondre en d'autres termes les deux « je¹⁰⁸⁵ » de la première ligne. Mais il faut alors entendre le statut professionnel du premier comme une métaphore de la position maîtresse de la récitante, aux commandes d'une écriture qui s'annonce et se confirmera véloce.

Cette hypothèse pourrait trouver sa légitimation dans un nouveau retour à « Bliss ». Le dîner s'achève. Nous sommes maintenant passés de la salle à manger au salon. Devant un feu éclatant, les conversations reprennent, ou plutôt s'entrecourent les monologues de chacun. Il y a là, notamment, les Norman Knight et Eddie Warren. Norman (Mug) a l'intention d'ouvrir une salle de théâtre, sa femme (Face¹⁰⁸⁶) parle de son métier, décoratrice d'intérieur, et le jeune auteur à la mode, d'une frêle pâleur, romantique à souhait, a convenu d'écrire une pièce pour Mr. Knight. Tandis que les propos nous ramènent les uns après les autres, comme par inadvertance, vers des allusions digestives, Norman livre cette remarque impromptue à qui veut l'entendre :

¹⁰⁸⁴ « Je pars dans un soupir de soulagement. La passion, Reinaldo, est un fauve à l'hibernation précaire. », *idem*. Nous retrouvons la scène évoquée dans notre analyse de « Pensamentos sublimes... ».

¹⁰⁸⁵ Le pronom personnel sujet « Eu » (moi, je) et le pronom personnel complément « me » (me).

¹⁰⁸⁶ C'est-à-dire d'une part la « binette » (« Mug »), expression triviale pour désigner le visage, et de l'autre, celle du versant féminin, la forme plus distinguée.

— O problema com os nossos escritores é que eles ainda são românticos demais. Não se pode embarcar num navio sem enjoar e precisar de uma boa bacia. Porque não ter a coragem de pedir a bacia¹⁰⁸⁷ ?

Le propos, dans toute sa vulgarité, n'est pas d'un transparent contenu esthétique. Mais il suggère quelque chose comme un peu plus de « réalisme » aux dramaturges trop prudes et timorés à l'égard de la matérialité des faits et des choses. Dans une certaine lecture, écrire serait s'embarquer sur un bateau. On y a fatalement le mal de mer. Alors inutile de dissimuler pudiquement ses humeurs, il faut les assumer et même les exposer, si nécessité il y a. Norman solliciterait donc l'épanchement cru et « débrillé » des auteurs. Ou bien on prend la navigation comme une situation dramatique donnée, qui entraîne qu'on n'élude pas les réalités qui en découlent chez les personnages. Quoi qu'il en soit, nous retrouvons là schématiquement une opposition qui traverse les milieux littéraires du XIX^e siècle : la rudesse du réalisme contre l'édulcoration « romantique », la brutalité du monde contre son enjolivement¹⁰⁸⁸. Sur un ton plus grossier comme il se doit, Mug est ici parfaitement accordé à Face qui venait d'évoquer un projet d'aménagement intérieur sur le thème « poisson frit » : des chaises en forme de poêle et des pommes paille sur les rideaux.

Ana Cristina Cesar n'a pas prolongé la veine satirique de Katherine Mansfield. Mais elle a rebondi sur la réplique, un peu comme si elle jouait à « marabout - de ficelle » avec « Bliss ». Le bateau est devenu sea-jet, le futur

¹⁰⁸⁷ « Le problème avec nos écrivains, c'est qu'ils sont encore trop romantiques. On ne peut pas s'embarquer sur un bateau sans avoir le mal de mer et avoir besoin d'une bonne cuvette. Pourquoi ne pas avoir le courage de demander cette cuvette ? », *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁸⁸ Citant Marvin Magalaner dans la note 5 de ses commentaires, Ana Cristina Cesar écrit : « Les nouveaux écrivains sont appelés à abandonner le style romantique pour le réaliste et cet appel est vu comme un besoin de vomir sur la littérature contemporaine. » (« Os novos escritores são conclamados a abandonar o estilo romântico pelo realista e esse apelo é visto como uma necessidade de se vomitar em cima da literatura contemporânea. », *ibid.*, p. 54).

directeur de théâtre commissaire de bord, l'assertion confession, à laquelle elle conserve néanmoins son entière vocation de profession de foi esthétique : *Luvvas de pelica* se situera dans le champ de l'intime, mais pour dépasser l'opposition entre réalisme et romantisme, du moins tel que ces notions sont envisagées par Mr. Knight. Au réalisme, le texte oppose l'artefact, la « citation » ; au romantique, non pas le refus de l'épanchement mais la dénonciation, au moyen de l'ironie¹⁰⁸⁹, de son ingénuité. Les deux sensibilités partageaient finalement la même croyance en une transparence du langage, l'un pour dire le monde, l'autre pour dire le moi. La commissaire Ana Cristina Cesar fait sauter cette illusion, et ces fausses dichotomies. Mais elle relève le défi de l'« enjôo » (nausée).

Haut-le-cœur

Le terme a le premier mérite de conjuguer malaise physiologique et mal-être existentiel. Le corps et l'esprit. Mais il prend en outre dans l'œuvre brésilienne une coloration toute particulière, relative à la question du désir. « Ai que enjôo me dá o açúcar do desejo », écrivait la voix de *Cenas de abril*¹⁰⁹⁰ :

« Nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares »

Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos.

¹⁰⁸⁹ Loin de nous l'idée d'opposer Romantisme et ironie. Elle est bien sûr une composante des Romantismes, français sans doute, allemand assurément. Nous discutons ici sur la base des « concepts » simplistes de Norman Knight, tels que nous avons tenté de les expliciter plus haut.

¹⁰⁹⁰

« Dans ces circonstances l'oiseau-mouche arrive toujours par milliers »

C'est le quatrième Augusto. Il m'a prévenu qu'il passerait. Je me suis lavée les aisselles et les pieds. J'ai préparé le thé. Si d'aventure il me sentait... Ah quelle nausée me donne le sucre du désir.

In : *A teus pés, op. cit.*, p. 63. Bien que déjà cité plus haut, il nous semble nécessaire de rappeler à notre lecteur l'intégralité du texte pour éclairer nos analyses, ici d'une toute autre teneur.

Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que enjôo me dá o açúcar do desejo.

Dans ce poème, un bref chef-d'œuvre, le dégoût naissait d'une menace attendue et redoutée. Des considérations comptables (les « milliers » de colibris, le « quatrième » Augusto), des confidences intimes, voire impudiques, énoncées sur un mode presque objectif (« Je me suis lavée les aisselles et les pieds. »), désensibilisent curieusement le récit. La visite que doit rendre l'homme est toutefois présentée comme une intrusion : il en a l'initiative, s'est invité lui-même sans qu'il soit question du souhait ni de l'agrément de l'hôtesse. Tout comme l'oiseau est attiré par le suc des fleurs, lui vient, affriolé par la jeune fille. Le verbe « vir » (venir), repris du titre, contient à la fois le suspens de l'approche et l'imminence d'une agression symbolique, par le nombre dans le cas du colibri, par l'animalité du « sentir » dans le cas du jeune homme.

La femme répond en prenant ses dispositions. Acceptant le jeu de sociabilité, elle se prépare à recevoir : le thé. Se soumettant au rituel de la féminité, au sens conçu par les conventions, elle prépare son corps. L'hypocoristique (« pezinhos », petits pieds) peut être interprété comme un trait enfantin de discours ou comme la marque d'une tendre excitation complice. C'est pourquoi le désir qui précipite la nausée finale peut être mis autant sur le compte de cette « mécanique » douceuse de l'amour, que sur le refus du désir, celui d'origine masculine bien sûr, mais aussi celui que peut ressentir la femme elle-même.

Partant d'un titre disproportionné au corps du poème, mais aussi distancié parce que donné comme une citation — ce que, par expérience, nous

ne doutons pas qu'il soit¹⁰⁹¹ —, le texte chemine vers une superbe chute exclamative et subjective¹⁰⁹², répondant à la métaphore initiale par une identification génitive : « o açúcar do desejo » [le sucre du désir]. En retour l'oiseau, couramment symbole attachant de la beauté fragile, mais déjà par la forme de son bec, son nom vulgaire¹⁰⁹³, incarnation d'Éros, sort dégradé du texte, vil instrument de ses instincts qui lui font battre frénétiquement ses ailes et violer les splendeurs végétales sans défense. Le parcours du texte consiste en somme à nous extraire du plan *naturaliste* pour nous introduire, à travers la question de l'*appétence*, à une dimension existentielle et quasi ontique. Laisant de côté toute (fausse) pudeur, cette voix à la fois dépersonnalisée¹⁰⁹⁴ et incarnée n'occulte ni la manifestation, ni les latences de la « nausée », mais elle l'intègre dans son ordre, ici celui du sexuel, là (à bord du sea-jet) semble-t-il sur un plan plus abstrait qu'il nous reste à cerner¹⁰⁹⁵.

Pour traduire en français l'énigmatique ouverture de *Luvás de pelica*, on peut hésiter entre deux subtilités, dont joue le texte original. Tout tient dans la façon d'accentuer le mot « só » (seulement). Dans un cas, il fait porter une restriction sur les situations susceptibles de provoquer le malaise : je n'ai de haut-le-cœur qu'en regardant la mer, c'est la seule condition qui cause en moi cette réaction. Dans l'autre, le terme est presque utilisé comme un adverbe

¹⁰⁹¹ Le comble de l'ironie serait qu'il soit emprunté à quelque traité zoologique. En tout cas, par sa dimension phrastique, il fait concurrence au texte qui suit, se présente presque comme un poème parallèle dont le suivant pourrait être une glose, une modeste expansion.

¹⁰⁹² Une analyse stylistique détaillée de son rythme montrerait l'efficacité de la construction en cascade, de la rupture du « Ai » (« hélas », expression du regret et de la douleur) et de celle du temps, jusque-là passé, aux différentes vagues alternant l'ordre du physiologique et celui du sentiment.

¹⁰⁹³ Ni « colibri », ni « oiseau-mouche » ne rendent compte de ce « beija-flor », littéralement : baise-fleur.

¹⁰⁹⁴ Le poème a effacé, sur elle, jusqu'à la marque du féminin.

¹⁰⁹⁵ L'habileté d'Ana Cristina Cesar sera de lui redonner un statut pseudo-réaliste, plus loin dans *Luvás de pelica* : « Sobrou um pouco de enjôo do curry do almoço. » (« J'ai encore un peu mal au

d'intensité: quand je regarde la mer, je n'ai qu'une réaction, l'« enjô ». D'autres circonstances peuvent avoir le même effet, mais une chose est sûre, en mer, je n'ai qu'une sensation, celle-là, à l'exception de toute autre. À la rigueur, je ne suis même, alors, que nausée.

Le piège ici tendu à notre lecture, est de nous focaliser sur l'élément « mer », dont nous savons trop qu'il suscite un mal, en français, du même nom. Or ce n'est pas précisément d'être en mer que naît cette nausée, mais d'y porter son regard, autrement dit de fixer l'infini, ce qui n'a pas de borne, ce que rien n'arrête ni ne contient. Les étendues pélagiques, moins pour le dire comme un Homère ou un Chateaubriand que pour faire sentir leur immensité, ont ici ce point commun avec... le désir, et ce qui souvent en découle, la passion: l'absence de limites. Le problème des « réalistes » et des « romantiques » est justement de passer à côté de ce réel-là, c'est-à-dire, pourrait ajouter la psychanalyse, du réel tout court. En plaçant, comme en exergue tant elle se détache du reste, cette phrase d'une extrême densité, Ana Cristina Cesar lance donc plus qu'un clin d'œil à Katherine Mansfield, elle pose à travers l'allusion, thématiquement, esthétiquement, le cadre de ce que va être *Luvás de pelica*: une histoire de perte et de prise de repères dans l'infini, océanique, de notre désir.

Nous comprenons mieux les perturbations ou les incohérences spatio-temporelles, si peu dans la convention réaliste justement. La suite, qui pourrait parfois passer pour mesquines « affaires de cœur », se trouve porter à un niveau de réflexion et de conscience bien plus élevé — ou profond, selon le point de vue — que ne le laissent supposer les bavardages de midinette, les impatiences d'adolescente attardée, la sentimentalité, l'intériorité d'une femme inquiète,

cœur à cause du curry du déjeuner. », *ibid.*, p. 107), comme pour tempérer la portée du premier emploi et livrer les deux occurrences à une égale ironie.

séductrice et séduite, voire l'exhibitionnisme « naturaliste », tout ce qui fait, aussi, *Luvras de pelica*.

Équipages

Il serait possible de poursuivre ainsi encore longuement le relevé des points de jonction entre le poème brésilien et la nouvelle anglaise, certains sans doute plus significatifs que d'autres. Dans ce « dialogue à sens unique » entre deux textes, les modulations vont en effet du clin d'œil superficiel à la trappe herméneutique. Toutes, cependant, ont leur fonction, moins ludique et dérisoire qu'il n'y paraît à première vue, comme dans cette huitième séquence :

Imaginei um truque barato que quase que dá certo. Tenho correspondentes em quatro capitais do mundo. Eles pensam em mim intensamente e nós trocamos postais e novidades. Quando não chega carta planejo arrancar o calendário da parede, na sessão de dor. Faço cobrinhas que são filhotes de raiva — raivinhas que sobem em grupo pela mesa e cobrem o calendário da parede sem parar de mexer. Esses planos e truques fui eu que inventei dentro do trem. « Trem atravessando o caos » ? — qual o quê. Chega uma carta da capital do Brasil que diz : « Tudo ! Tudo menos a verdade ». « Os personagens usam disfarces, capas, rostos mascarados ; todos mentem e querem ser iludidos. Querem desesperadamente. » Era ao contrário um trem atravessando o countryside da civilização. Era um trem atrasado, parador, que se metia em túneis e nessas horas eu planejava mais longe ainda, planejava levantar uma cortina de fumaça e abandonar um a um os meus correspondentes.

Porque eu faço viagens movidas a ódio. Mais resumidamente em busca de bliss.

É assim que eu pego os trens quinze minutos antes da partida. Sweetheart, cleptomaniac sweetheart. You know what lies are for. Doce coração cleptomaníaco.

Pondo na mala de esguelha sobras do jantar, gatos e bebês adoentados.

Bafo de gato. Gato velho parado há horas em frente da porta da frente.

Qual o quê. Coração põe na mala. Coração põe na mala. Põe na mala¹⁰⁹⁶.

Ce n'est qu'en prenant en compte l'intégralité de la séquence que nous pouvons espérer en déminer l'apparente incohérence. Tentons d'abord une simple paraphrase, sans chercher à aplanir les difficultés de compréhension ni à réduire les interprétations. Ce fatras commence par exposer une stratégie destinée à lutter contre le sentiment de solitude : nouer des correspondances aux quatre coins du monde. Procédé intuitivement perçu par le lecteur comme illusoire, dans la mesure où ce courrier tient à distance les interlocuteurs et entretient finalement l'isolement ; procédé reconnu faillible par la voix qui s'exprime, à cause de ses possibles ratés : « Quando não chega carta »...

L'absence de nouvelles déclenche, de fait, de surprenantes réactions hystériques, voire paranoïaques, qui font de ce « je » le maître de manipulations diverses du réel, jusqu'à ce qu'une analepse nous installe dans un train. Alternent et s'enchevêtrent alors des appréciations liées de façons variées à un déplacement ferroviaire et des considérations sur les leurres de l'épistolaire, son

¹⁰⁹⁶ « J'ai inventé un truc facile qui a failli marcher. J'ai des correspondants dans quatre capitales du monde. Ils pensent à moi intensément et nous échangeons cartes postales et nouveautés. Quand je n'ai pas de courrier je projette d'arracher le calendrier du mur, au cours de la séance de douleur. Je fais des petits serpents, des enfants de colère — de petites colères qui grimpent en groupe partout sur la table et recouvrent le calendrier du mur sans cesser de bouger. Ces plans et trucs c'est moi qui les ai inventés dans le train. "Train traversant le chaos" ? — tu parles. Arrive une lettre de la capitale du Brésil qui dit : "Tout ! Tout sauf la vérité". "Les personnages se travestissent, capes, visages masqués ; ils mentent tous et veulent qu'on les trompe. Ils le veulent désespérément." C'était au contraire un train qui traversait le countryside de la civilisation. C'était un train retardataire, qui s'arrêtait partout et se fourrait dans des tunnels et alors je projetais encore plus loin, je projetais d'élever un rideau de fumée et d'abandonner un à un mes correspondants.

Parce que je fais des voyages qui marchent à la haine. Plus concisément en quête de bliss.

C'est comme ça que je prends les trains quinze minutes avant le départ. Sweetheart, cleptomaniac sweetheart. You know what lies are for [Doux cœur, doux cœur cleptomane. Tu sais à quoi servent les mensonges.] Doux cœur cleptomane.

En glissant furtivement dans la valise des restes du dîner, des minets et des bébés malades.

Une forte haleine de minet. Un vieux minet en arrêt depuis des heures devant la porte d'entrée. Tu parles. Cœur glisse dans la valise. Cœur glisse dans la valise. Glisse dans la valise. », *ibid.*, pp. 99-100.

insincérité, son opacité, son intérêt douteux même puisqu'il est question d'en suspendre le cours.

Le train qui donne un semblant d'unité au passage est à la fois décor, personnage, peut-être motif de lettre... En coïncidant peu à peu avec le « je » qui, telle une locomotive, se propose de « dresser un rideau de fumée », il fournit aussi le prétexte de ce qui semble une introspection : « faço viagens movidas a ódio », en quelque sorte l'équivalent de « mes voyages marchent à la haine ». Mais il faut aussi avoir en mémoire que l'enchaînement train-écriture-correspondance, avec leur même lot d'échecs, était déjà à l'œuvre dans la deuxième séquence :

Perdi um trem. Não consigo contar a história completa. Você mandou perguntar detalhes (eu ainda acho que a pergunta era daquelas cansadas de fim de noite, era eu que estava longe) mas não falo, não porque minha boca esteja dura¹⁰⁹⁷.

Cela n'établit pas une logique cohérente, mais au moins l'ordre d'une série.

Les paragraphes suivants¹⁰⁹⁸, tout en s'enfonçant chaque fois davantage dans l'obscurité du sens, tentent malgré tout de conserver eux aussi un lien avec ce qui précède par association de termes, d'idées, par reprise lointaine de formule (« qual o quê ») : le train appelle le voyage (intérieur), la valise, dans laquelle on enfourne les reliefs d'un repas..., mais aussi des chats, des bébés. L'assemblage, au demeurant inattendu, perd un peu de son absurdité quand on le rapporte au terme « bliss », surgi inopinément trois lignes plus haut¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁷ « J'ai raté un train. Je n'arrive pas à raconter l'histoire complète. Tu as réclamé des détails (je crois encore que c'était une de ces questions fatiguées de fin de soirée, c'était moi qui étais loin) mais je ne dis rien, non que ma bouche soit dure. », *A teus pés, op. cit.*, pp. 95-96.

¹⁰⁹⁸ Soulignons que les trois derniers alinéas de l'extrait, à partir de « Pondo na mala », ne constituaient qu'un seul et même paragraphe dans l'édition originale. La correction de 1982 hache davantage cette fin de séquence, qui évolue vers une allure toujours plus perturbée.

¹⁰⁹⁹ Ensuite s'interposent quelques formules anglaises, partiellement traduites, et dont nous ne doutons guère qu'elles soient elles aussi citations, emprunts, allusions, à ce stade toutefois,

Le conte de Katherine Mansfield était en effet, lui aussi, traversé d'un bébé, nous l'avons vu, mais également de trains, de chats... La première irruption féline y interrompait, chez Bertha Young, un moment proche de l'extase : alors que la maîtresse de maison prépare la salle pour la réception, elle serre contre elle un coussin, « com paixão — com paixão » (passionnément). La description, qui suit son regard, nous entraîne en direction de la terrasse, du jardin, pour s'arrêter sur un poirier en fleur, d'une splendeur lumineuse et apaisante. Un travelling vers un parterre de tulipes, dans la pénombre, prépare ce qui suit :

Um gato cinzento, arrastando-se pelo chão, atravessou furtivamente o gramado, seguido por um gato negro, como se fosse a sua sombra. A passagem dos dois gatos, tão precisa e rápida, provocou em Bertha um estranho arrepio.

« Gatos são coisas aflitivas ! » gaguejou, e afastou-se da janela, e começou a andar de um lado para o outro¹¹⁰⁰...

La scène revient à la fin du récit, en guise de comparaison, après qu'est dénoncée la trahison du mari. Miss Fulton quitte la soirée, accompagnée jusqu'à la porte par Bertha, et entraîne dans sa foulée le jeune dramaturge :

E então ela partiu, Eddie atrás, como o gato negro seguindo o gato cinzento¹¹⁰¹.

encore non identifiés. Ignorance qui ne nous interdit pas d'y voir une invite supplémentaire à l'interpolation césaro-mansfieldienne.

¹¹⁰⁰ « Un chat gris, le ventre traînant à terre, traversa furtivement la pelouse, suivi d'un chat noir, comme s'il s'agissait de son ombre. Le passage des deux chats, si précis et rapide, provoqua chez Bertha un étrange frisson. / "Les chats sont des choses attristantes !", bégaya-t-elle, et elle s'éloigna de la fenêtre, et se mit à faire les cents pas... », *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 31. La version portugaise (et française) perd inévitablement la riche ambiguïté de l'anglais qui joue, dans l'exclamation troublée de Bertha, sur l'adjectif « creepy » commentant à la fois l'allure des chats (rampant) et l'effet qu'ils produisent (le frisson, la chair de poule) : « What creepy things cats are ! ».

¹¹⁰¹ « Et alors elle partit, suivie d'Eddie, tel le chat noir derrière le chat gris. », *ibid.*, p. 49.

Par contraste avec une passion sublime — et sublimante, si l'on prend en compte l'attirance homosexuelle suggérée entre Bertha et Miss Fulton —, état féminin ineffable de « bliss » cristallisé par le poirier resplendissant¹¹⁰², la pulsion primaire qui réunit le couple adultère s'élargit aux autres hommes mis en présence d'une femme rayonnante, et s'assimile aux manifestations bestiales et honteuses de la sexualité féline. Le chat de *Luvvas de pelica* nous rabat lui aussi vers la brutalité virile, agressive et menaçante, déjà pointée dans des textes antérieurs et qui s'exprime ici à travers le siège que monte un vieux matou devant la porte de la belle, son haleine animale...

Aiguillages

À l'instar de ces transferts de chats, les trains de *Luvvas de pelica* auraient-ils un lien avec ceux qui, dans le conte de Katherine Mansfield, amènent et enlèvent les Knight ? Nous croyons l'allusion aussi probable que trompeuse. Le train raté de la deuxième séquence de *Luvvas de pelica* a en effet l'air de consommer l'inquiétude manifestée dans « Bliss », où la soirée donnée par les Young doit s'interrompre à cause de contingences ferroviaires :

« Minha querida », disse a sra. Norman Knight, « você sabe o nosso drama. Nós somos vítimas do tempo e dos trens. Moramos em Hampstead. Foi tudo ótimo. »

« Vou com vocês até a porta », disse Bertha. « Adorei vocês terem vindo. Mas vocês não podem perder o último trem¹¹⁰³. »

¹¹⁰² Notre citation fait immédiatement suite au rappel admiratif du poirier par Miss Fulton, insistant une seconde fois sur le conflit des désirs. Quant à l'assimilation générique, si elle n'a pas grand sens en anglais, elle devient très pertinente en portugais où les noms d'arbres sont féminins.

¹¹⁰³ « “Ma chère”, dit Mme Norman Knight, “vous connaissez notre drame. Nous sommes victimes du temps et des trains. Nous habitons à Hampstead. Tout a été parfait.” / “Je vous

Nous avons cependant lieu de penser que les rails « brésiliens » ne se contentent pas du seul arrière-plan de « Bliss ». Le train est également un cadre récurrent des lettres de Katherine Mansfield, que nous avons déjà présentée comme une grande voyageuse. Or celui qu'elle évoque pour John Middleton Murry le 19 mars 1915, à l'issue d'un déplacement de Londres à Paris, rappelle singulièrement le convoi lent et campagnard de *Luvras de pelica* :

Nous avons deux heures de retard. Ensuite le train de Paris ne donna même pas une seule fois un petit temps de trot — il flânait, serpentait¹¹⁰⁴.

Plusieurs moments de cette lettre pourraient être à leur tour mis en relation avec d'autres séquences de *Luvras de pelica*, telle la scène du Paris Pullman¹¹⁰⁵ où il est question, comme dans la missive de Katherine Mansfield, des compagnons de voyage, de la rencontre de personnages pittoresques ou intempestifs, d'intromissions privées due à la promiscuité des compartiments. Croisé avec les provocations vestimentaires de Mme Knight dans « Bliss », qui lui valent, à l'aller, les regards curieux et réprobateurs des passagers¹¹⁰⁶, ce

accompagne jusqu'à la porte", dit Bertha. "J'ai adoré votre venue. Mais vous ne pouvez rater le dernier train." », *ibid.*, p. 46.

¹¹⁰⁴ Voici, dans un extrait plus large, le contexte de ce passage : « J'ai fait un voyage horrible. Nous avons été traînés hors de Londres dans un brouillard qui s'épaississait de plus en plus. Une affreuse petite Française en imperméable accompagnée d'une fillette au visage malpropre, en costume marin, remplissaient mon compartiment d'une façon débordante. L'enfant se peignait avec un quignon de pain brun, nous crachait des morceaux de pommes à la figure et faisait tous les bruits les plus invraisemblables. Hou ! quelle horreur ! Une chose m'a frappée, pourtant. Comme elle tendait son doigt vers la fenêtre en lançant son éternel : "QU'EST-CE ?" — "C'est de la terre, ma petite", a répondu la mère, avec l'indifférence d'un chou.

Folkestone ressemblait à une image peinte sur un couvercle de cercueil et Boulogne à une image peinte sur une boîte de sardines. Entre les deux se balançait une mer d'huile. J'étais restée sur le pont et n'eus aucune émotion quand le contre-torpilleur fit des signaux à notre bateau. Nous avons deux heures de retard. Ensuite le train de Paris ne donna même pas une seule fois un petit temps de trot — il flânait, serpentait. Heureusement j'avais en face de moi un vieil Écossais, ancien capitaine de la *California*, ce grand navire qui s'est perdu dans le brouillard près de l'île Tory ; alors nous avons bavardé. », Katherine Mansfield, *Lettres*, trad. Madeleine T. Guéritte, Paris : Stock, 1993, p. 22.

¹¹⁰⁵ *A teus pés*, *op. cit.*, p. 97.

¹¹⁰⁶ Mme Knight porte en effet une robe extravagante couverte de « petits singes ». Cf. *Escritos da Inglaterra*, pp. 33-34.

même récit épistolaire peut encore avoir inspiré la quatorzième séquence de *Luvras de pelica* :

Querida. É a terceira com esta a quarta que te escrevo sem reposta. No dia do meu aniversário pegou fogo na linha férrea e eu vinha lendo A Man and Two Women e tive de mudar de cabine de tanto que me irritou a mulher que não falava uma palavra, feia apontando pro livrinho, e o velho prestativo se inclinando e abrindo a boca para falar mais. Saí da cabine e procurei um canto vazio mas não tinha. Horas paradas esperando. Troquei de trem e o inglês falando bem das minhas botas, minha roupa errada. Ele reparou no livro e disse que não aguentava a flacidez da perfeição, mas eu preciso de você, querida, mesmo fazendo conferências e limpando a piscina com vestido branco e auréola prateada, eu preciso te ouvir assim mesmo com tim tim por tim tim e falta de elegância pedagógica, eu reclamava disso, lembra ? Me conta uma história com moral¹¹⁰⁷.

Tout ceci ne relèverait que de l'anecdote si ne s'entremêlaient, dans *Luvras de pelica*, le modèle pris dans la fiction, les influences des fonds biographiques, lettres, journal, de Katherine Mansfield, et... les matériaux autobiographiques propres à Ana Cristina Cesar. En voici trois exemples, intéressants toujours les mêmes passages. Des huit fois où il est question de train dans *Luvras de pelica*, trois servent à évoquer un « ratage » ou son éventualité. Or la correspondance publiée par Heloísa Buarque de Hollanda nous apprend qu'à Paris, en avril 1980, Ana Cristina Cesar a vécu une expérience semblable avec le train qui devait la conduire à Nice, à la rencontre de sa mère : « [...] j'ai raté le train. C'est

¹¹⁰⁷ « Chérie. Cela fait trois fois, quatre avec celle-ci, que je t'écris sans réponse. Le jour de mon anniversaire le feu a pris sur la voie ferrée et je lisais A Man and Two Women et j'ai dû changer de compartiment tant la femme qui ne disait mot m'a énervée, une laide qui pointait du doigt le petit livre, et le vieux aux petits soins qui se penchait et ouvrait la bouche pour parler davantage. Je suis sortie du compartiment et j'ai cherché un coin vide mais il n'y en avait pas. Des heures immobiles à attendre. J'ai changé de train et l'Anglais qui disait du bien de mes bottes, ma tenue inadaptée. Il a remarqué mon livre et a dit qu'il ne supportait pas la flaccidité de la perfection, mais j'ai besoin de toi, chérie, même si tu donnes des conférences et si tu laves la piscine en robe blanche et auréole argentée, j'ai besoin de t'entendre quoi qu'il en soit avec tous les détails et ton manque d'élégance pédagogique, je m'élevais contre, tu t'en souviens ? Raconte-moi une histoire avec morale. », *A teus pés, op. cit.*, p. 105.

rageant. Je l'ai raté à deux minutes près¹¹⁰⁸. » À travers les interstices de lettres où les pudiques voiles éditoriaux ont fortement accentué les ellipses du style, nous devinons que l'incident s'accompagna dans les jours qui suivirent d'une situation de crise émotionnelle, en somme un peu comme s'il avait relevé de l'acte manqué.

Dans un extrait inédit d'une autre lettre à Heloísa Buarque de Hollanda, datée du 13 juin 1980, on retrouve l'association de l'adjectif « parador » (comme dans *Luvás de pelica*) et du train qui l'emmène, elle et son ami anglais, vers des contrées inattendues¹¹⁰⁹. La sexualité du contexte autobiographique éclaire d'un jour pour le moins malicieux le passage de la transposition littéraire, corroborant l'idée que le train est associé à l'excitation, au plaisir et à la jouissance. Le confirme plus simplement cette confidence, elle non censurée : « le train [...] est mon transport préféré¹¹¹⁰ ».

Feuilletages

Nous sommes, de même, tenté de mettre en relation la quatorzième séquence déjà citée et les bottes mentionnées par une lettre à Ana Candida Perez, à propos d'une acquisition récente s'inscrivant dans la quête d'un nouveau style, peut-être à l'occasion des vacances d'hiver : « j'ai eu envie de changer de look, j'ai acheté du maquillage, on m'a offert du parfum français,

¹¹⁰⁸ « [...] perdi o trem. Que chatice. Perdi por dois minutos. », lettre du 7 mai 1980 à Heloísa Buarque de Hollanda, *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 52.

¹¹⁰⁹ « com o Chris [...] acabamos trepando dentro do trem, um escândalo, e era um trem parador e a cada estação, um sobressalto. » (« avec Chris [...] nous avons fini par faire l'amour dans le train, un scandale, et c'était un train omnibus et à chaque arrêt, un sursaut »).

¹¹¹⁰ « o trem [...] é meu transporte preferido », lettre du 12 juillet 1980 à Ana Candida Perez, *ibid.*, p. 289.

mais les hautes bottes élégantes me font mal aux pieds¹¹¹. » Ou encore d'éclairer l'énigmatique « séance de douleur » de la séquence 8 par le compte rendu enthousiaste d'une exposition visitée en Angleterre : « J'ai fait la connaissance d'une fille qui expose actuellement une chose géniale à l'Institute of Contemporary Arts, de petits tableaux qui grimpent au mur de l'escalier, faits de morceaux incomplets d'elle-même¹¹². »

Toujours dans la perspective de possibles rapprochements entre l'autobiographique et *Luvás de pelica*, nous ne pouvons que remarquer l'identité des inquiétudes manifestées autour de la correspondance : le besoin impatient de recevoir du courrier, la hantise des lettres qui s'égarerent ou tardent à arriver, l'exigence d'un contenu riche et précis, ce qui est également une manière de réaffirmer un attachement, de ressouder des liens. Près de la moitié des séquences du texte littéraire contiennent une ou plusieurs allusions au sujet, pathétiques ou comiques. Reportons-nous, par exemple, aux contours cocasses et abracadabrants de l'épisode du facteur enterrant le courrier qu'on lui confiait :

É peculiar. Peculiar como a arte das cartinhas que os carteiros transportam sob minha formal desconfiança ; algumas não chegam nunca e eu acordo de manhã e esqueço um sonho capital ; houve um carteiro que foi enfim processado por enterrar as cartas de cada dia no porão da casa ; ele enterrava e passava o resto da jornada vadiando contente pelas redondezas de uma cidade chamada Bradford-on-Avon que tem várias excelências turísticas de séculos atrás e uma vista magnífica do alto do monastério de Saint Mary. Uma dessas que ele enterrou no mês de maio continha todo o

¹¹¹ « me deram ganas de mudar o approach e a fachada, comprei maquiagem, ganhei perfume francês, mas as altas botas elegantes me machucam os pés. », lettre du 26 décembre 1979, *ibid.*, p. 279.

¹¹² « Conheci uma menina que está expondo uma coisa genial no Institute of Contemporary Arts, quadrinhos que sobem pela parede da escada com pedaços incompletos dela mesma. », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda, sans date [mais vraisemblablement mi août 1980], *ibid.*, p. 80.

meu pathos derramado, belo e secreto como os fatos. Me revolto quando dois ou três dias depois sei que errei lamentavelmente, errei de destinatário na pressa furiosa do derrame¹¹¹³ [...].

Du côté de la correspondance, il n'est aussi que l'embarras du choix pour retenir une citation :

Aujourd'hui nous sommes déjà le douze avril 1976 et je suis très contrariée de ne pas avoir reçu de réponse de toi. Je crois que c'est la poste qui ou bien est en retard ou bien ne t'a pas remis ma grosse lettre. Ensuite je t'ai envoyé un tas de coupures de journaux avec un billet qui parlait de l'existence de cette lettre. C'est comme si on m'avait volé des mots. C'est énervant de passer autant de temps sans t'entendre. [...] je voulais t'écrire pour renouer le fil de la correspondance, pour restaurer, qui sait, les paroles perdues. [...] Mais il se trouve que sans réponse de ta part, ma lettre tend à tourner invariablement autour d'elle-même. Telle une libellule suicidaire. [...] faisons une chose : si quand cette lettre t'arrivera tu m'as déjà écrit, parfait. Sinon, écris-moi. Quel marché absurde, putain¹¹¹⁴ !

¹¹¹³ « Curieux comme l'art des petites lettres que les facteurs transportent sous le sceau de ma formelle méfiance ; certaines n'arrivent jamais et je me réveille le matin et j'oublie un rêve capital ; la justice a enfin poursuivi un facteur qui enterrait les lettres de chaque jour dans sa cave ; il les enterrait et passait le reste de sa tournée à traîner guilleret dans les environs d'une ville appelée Bradford-on-Avon qui possède plusieurs merveilles touristiques séculaires et une vue magnifique du haut du monastère Saint Mary. Une de celles qu'il a enterrées au mois de mai contenait tout mon pathos épanché, beau et secret comme les faits. Je me révolte quand deux ou trois jours plus tard je découvre que je me suis trompée lamentablement, je me suis trompée de destinataire dans ma hâte furieuse d'épancher [...]. », *A teus pés, op. cit.*, p. 103.

On remarquera que les corrections introduites dans l'édition de 1982 allègent ce passage de deux occurrences supplémentaires du mot « pathos » dont la répétition, en soulignant sa présence, signifiait comme l'intention de mettre en relation l'extrait et les « canards » de la première séquence. La seconde suppression, dans laquelle « pathos » a été substitué par « derrame », introduit par ailleurs un jeu de mots : direct écho du précédent « derramado », quelques lignes plus haut, le substantif signifie aussi, dans un emploi absolu tel que celui-ci, « attaque cérébrale ». Si l'ambiguïté est évidemment vite levée par le lecteur, elle laisse sa trace sur le texte en ajoutant une touche plus physique et dramatique à l'évocation.

¹¹¹⁴ « Hoje já é dia doze de abril de 1976 e estou muito chateada porque não recebi resposta tua. Acho que é o correio que ou se atrasou ou não entregou a minha grossa carta [...]. Depois mandei uma porção de recortes com um bilheteinho que falava da existência dessa carta. Sinto como se me tivessem roubado palavras. É chato ficar tanto tempo sem ouvir de você. [...] queria te escrever pra achar o fio da correspondência, pra restaurar, quem sabe, as palavras perdidas. [...] Mas acontece que sem resposta tua, minha carta tende a ficar voando em volta de si mesma. Mariposa suicida. [...] combino uma coisa contigo : se quando esta carta chegar aí você já tiver me escrito, tudo bem. Se não, me escreve. Que combinação maluca, puta que pariu ! », lettre à Ana Candida Perez, *ibid.*, pp. 201-202.

L'expérience frustrante se répète un an plus tard, dans l'autre sens : « Ana Candida m'a écrit. Une lettre précédente de 15 pages s'est perdue. J'en ai été mortifiée. Et moi qui imaginais tout

En signalant ces convergences, nous n'avons aucunement pour but d'enfermer *Luvás de pelica* dans un montage de références personnelles ou intimes, tentation certes fondée sur maintes rencontres mais qu'au bout du compte l'écriture labyrinthique du texte interdirait de toute façon. Elles visent, au contraire, à donner une idée de la complexité du feuilletage en œuvre. Pour ne revenir qu'au dernier extrait cité, nous pourrions en effet tout aussi efficacement souligner les connexions avec Katherine Mansfield elle-même. Il peut sembler naturel, chez ces deux expatriées, que le courrier ait revêtu une importance exceptionnelle¹¹¹⁵. Au cours de leurs déplacements à travers l'Europe, les lettres les aidèrent à entretenir les fidélités familiales et amicales mises à l'épreuve par les distances. Ces deux sauvages fleurons des anciennes colonies partagèrent également, pour des motifs que leur « isolement » peut aussi partiellement expliquer, un même ton intimiste et personnel, la vocation de diariste que repousse et qui fascine Ana Cristina Cesar, si l'on en juge par cette remarque une nouvelle fois empruntée à la douzième séquence de *Luvás de pelica* :

[...] não sou um personagem sob a pena impiedosa e suave de KM, wild

sauf cette disparition ! Rejets, mépris, trop-plein. La lettre, en arrivant, m'a requinquée et réprimandée. Sotte paranoïa de ma part. » (« Ana Candida me escreveu. Extraviara-se uma carta anterior de 15 páginas. Me mortifiquei. E eu que imaginava tudo menos o extravio ! Rejeições, desprezos, saturações. A carta chegando me recompôs e me repreendeu. Tola paranóia minha. », lettre du 24 mai 1977 à Maria Cecilia Fonseca, *ibid.*, p. 147).

Cf. aussi, sur le même épisode, ce qu'elle écrit à l'autre intéressée : « quelle merde, cette Poste. [Son contenu] était peut-être trop gros pour l'enveloppe ? On dirait qu'on nous en veut. L'insinuation de la dédicace dans la note du JB [le quotidien *Jornal do Brasil*] est venue dans cette atmosphère, comme pour réclamer une lettre, vraiment c'est ridicule. » (« ora que merda de correio. Estava talvez gorda demais para o envelope ? Parece implicância conosco. A insinuação da dedicatória no artiguinho do JB veio nesse clima, como pedindo carta, realmente não tem nada a ver. », lettre du 21 mai 1977 à Ana Candida Perez, *ibid.*, p. 249). Cet ultime complément de citation illustre la façon dont Ana Cristina Cesar peut utiliser une situation d'écrit public à des fins privées, et réciproquement.

¹¹¹⁵ Cf., par exemple, la lettre que Katherine Mansfield envoie d'Ospedaletti, le dimanche 23 novembre 1919 (*Lettres, op. cit.*, p. 129). Une promenade au village lui permet de faire remarquer à son inconstant correspondant John Middleton Murry qu'aucune lettre n'est arrivée, façon de témoigner d'une attente déçue, sinon d'un reproche. Ou encore, un an auparavant, à Bandol : « ... Maintenant, j'attends le courrier. », lettre à John Middleton Murry du dimanche 10 mars 1918, *ibid.*, p. 83.

colonial girl e metas no caminho do bem, tuberculose em Fontainebleau e histórias em fila e um diário com projetos de verdade que me vejo admirando ardentemente nos últimos segundos¹¹¹⁶.

Que l'on ne s'y trompe pourtant pas. L'enjeu de cette phrase tortueuse en forme de dénégations ponctuées de remords n'est pas de se démarquer ou non d'un prétendu modèle, d'échapper ou non à l'emprise de « KM ». Ana Cristina Cesar, à ce stade de son œuvre, est trop forte pour se contenter de subir des influences. Mais elle prend plaisir à nous faire accroire le contraire, à simuler des identifications superficielles, qui n'interdisent d'ailleurs nullement que d'autres n'agissent souterrainement, en profondeur.

Calques

À démasquer ces mises en scène, le texte prend soudain un tour savoureusement drôle. Commençons par le clin d'œil le plus manifeste : croisant Bradford, située à l'ouest de Leeds, et Stratford on Avon, berceau de Shakespeare, l'imaginaire Bradford-on-Avon ne mérite l'éloge des guides touristiques que pour nous renvoyer à la ville où est enterrée la Néo-zélandaise. L'ironie joue ici du contre-pied : la forme du nom propre nous dépiste vers l'Angleterre, quand il faut lire Avon à la française. Selon le même procédé, nous ne saurions être trop attentifs à l'emploi de « peculiar ». La répétition est là pour nous alerter. Mais ce subtil signal ne nous aurait sans doute pas suffi, si la première version n'avait appuyé plus encore l'intonation, à la Mansfield sans

¹¹¹⁶ « [...] je ne suis pas un personnage né de la plume impitoyable et douce de KM, wild colonial girl et objectifs sur la voie du bien, tuberculose à Fontainebleau et histoires à la queue leu leu et un journal aux projets de vérité que je me prends à admirer ardemment dans les dernières secondes. », *ibid.*, pp. 102-103.

doute : « É peculiar (it's somewhat peculiar). É peculiar como [...]»¹¹¹⁷. » La leçon cette fois s'impose d'elle-même : il faut lire l'adjectif alternativement en portugais et en anglais. En réalité, au-delà d'accidentelles contaminations avec « Bliss », qu'un regard naïf pourrait mettre sur le compte d'obsessions incontrôlées dans la mesure où le conte constitue en quelque sorte momentanément le pain quotidien d'Ana Cristina Cesar, la Brésilienne multiplie les coïncidences parfois quasi imperceptibles, met en place une invraisemblable série de références plus ou moins cryptées à l'œuvre toute entière et à la personne même de Katherine Mansfield.

Dans une scène parisienne fort électrique, à la neuvième séquence de *Luvás de pelica*, la narratrice est saisie de douleurs et de troubles curieusement traduits par cette forte image : « Flash de sangue em golfada pela boca¹¹¹⁸ ». Les symptômes tuberculeux que Katherine Mansfield décrivait à John Middleton Murry, de Bandol où elle résidait alors, étaient seulement plus crûment rapportés : « Le bond m'a fait tousser — j'ai craché — ç'avait un drôle de goût — c'était du sang tout rouge. Depuis lors, j'ai continué à en cracher chaque fois que je tousse un peu plus¹¹¹⁹... » Sinistre transposition, mais qui n'opère pas comme telle dans le texte brésilien, dénué de tout arrière-plan phtisique, voire seulement maladif, à cet endroit. Le lecteur n'est frappé que par l'audace et la vivacité de l'image. En fait, ce dépistage montre comment le cheminement de l'écriture choisit d'exploiter, parmi les lectures qui la précèdent, des situations d'extrême tension, spectaculairement dramatiques et pathétiques. Invalidant

¹¹¹⁷ « C'est particulier (it's somewhat peculiar[c'est quelque chose de particulier]). C'est particulier comme [...] », Ana Cristina C., *Luvás de pelica*, Angleterre : édition indépendante, p. 11.

¹¹¹⁸ « Une bouffée de sang me monte à la bouche », *A teus pés*, op. cit., p. 100. La phrase originale se contente d'être nominale, ce qui la rend plus saisissante encore.

¹¹¹⁹ Lettre du 8 février 1918, in : Katherine Mansfield, *Lettres*, Paris : Stock, 1993, p. 77.

l'hypothèse d'une excessive extrapolation de notre part, voici un autre exemple de ces télescopages. Dans les premières pages de sa correspondance, Katherine Mansfield rapporte ainsi une arrivée à Paris, au soir du 22 mars 1915 :

Je vous écris à la lueur d'une chandelle, pendant que la maison est silencieuse et bouclée : tout le monde est dans les caves. La trompette d'alarme a sonné il y a une heure. Toutes les lumières sont éteintes, à l'exception d'une seule, sur le pont, très loin d'ici, et d'une autre, au coin de la rue. J'ai regardé par la fenêtre ouverte. Les projecteurs balayaient le ciel ; c'est très beau quand ils éclairent, l'un après l'autre, les nuages blancs¹¹²⁰.

Dans les rues de la ville menacée par les canonnades allemandes, Katherine Mansfield finit par sortir en dépit du danger, « prise d'une sorte d'excitation ». Après quelques rencontres pittoresques, elle remonte dans sa chambre avant une autre alerte, successivement terrifiée (« j'ai failli en avoir mal au cœur ! »), captivée et émerveillée, enfin révoltée par la cruauté des hommes. Plus loin, soucieuse de rallumer le feu pour se réchauffer : « J'ai été sur le palier avec ma grosse clé rouillée pour rouvrir le compteur [...] et naturellement je ne pouvais retrouver ni la lettre ni le numéro [...] »¹¹²¹.

Il semble que la guerre se soit perpétuée jusque dans l'Angleterre de 1980, du moins celle de la trentième séquence de *Luvas de pelica* :

A luz apagou de repente às dez da noite. Fiquei parada com resto de dia e luzes de vizinhos à distância. Esperei fazendo um teste de casa quieta e pensei em telefonar com tato e fazer cobertura completa do black-out. Desci escada com tapete, abri a porta, casas coladas e unha de lua que não adianta olhar, olhar. Bati na porta ao lado para pedir 50 pi e tive de meter a cabeça no porão e descobrir a ranhura e lutar pensando na cabeça ali

¹¹²⁰ Lettre à John Middleton Murry, *ibid.*, pp. 23-24.

¹¹²¹ *Idem*, p. 25.

dentro até achar o encaixe e a luz voltar¹¹²².

Un jeu de miroir, inversé donc, vient compléter ce mimétisme mansfieldien, cette fois soutenu par la traduction de « Bliss » où l'on lit, après un nouveau moment d'extase sous-tendant une sorte de communion silencieuse entre Bertha et Miss Fulton, dans la pénombre : « Então a luz acendeu de repente [...] ¹¹²³ ». Le clin d'œil se poursuit avec le « teste de casa quieta », probable allusion à cette pensée de Bertha Young envisageant le départ de ses invités : « A casa vai ficar quieta, muito quieta. As luzes apagadas. E você e ele sozinhos, juntos, no quarto escuro, na cama quente ¹¹²⁴... ».

Première traduction

Qu'il s'agisse de détournements délibérés ou de simples réminiscences, ces allusions ne peuvent se trouver là fortuitement, pas plus que n'est de l'ordre du hasard la citation, cette fois explicite et dans la langue originale, d'un autre conte de Katherine Mansfield : « Dear me ! Miss Brill didn't know whether to admire that or not ¹¹²⁵ ! ». En fait ces superpositions entre Katherine Mansfield et Ana Cristina Cesar, à travers leur œuvre autobiographique ou leurs fictions, constituent un des éléments structurants de *Lovas de pelica* ; elles croisent,

¹¹²² « La lumière s'est éteinte soudain à dix heures du soir. Je suis restée sans bouger avec un reliquat de jour et les lumières de voisins à distance. J'ai attendu en faisant un test de maison tranquille et j'ai pensé téléphoner avec tact et faire la couverture complète du black-out. J'ai descendu l'escalier à chemin, j'ai ouvert la porte, des maisons collées et un ongle de lune qu'il ne sert à rien de regarder, regarder. J'ai frappé à côté pour demander 50 pi et j'ai dû mettre la tête dans la cave et découvrir la rainure et lutter en pensant à ma tête là-dedans avant de trouver la jointure et que le courant revienne. », *A teus pés, op. cit.*, p. 112.

¹¹²³ « Alors la lumière s'est allumée soudain », *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 43.

¹¹²⁴ « La maison va redevenir paisible, très paisible. Les lumières éteintes. Et toi et lui seuls, ensemble, dans la chambre noire, dans le lit tout chaud... », *ibid.*, p. 45.

¹¹²⁵ « Mon Dieu ! Miss Brill ne savait pas s'il fallait admirer ou blâmer [ce dédain]. », Katherine Mansfield, *L'œuvre romanesque, op. cit.*, p. 361. Le conte, « Miss Brill », fait partie du recueil *The Garden-Party (ibid., pp. 358-364)*. La citation se trouve à la dixième séquence de *Lovas de pelica (A teus pés, op. cit., p. 101)*.

disons-le pour l'instant de manière seulement intuitive, des processus de transfert et des procédés de traduction.

Un détour par la treizième séquence du texte brésilien, dont voici le début, achèvera de nous en convaincre :

Primeira tradução

KM acaba de morrer. LM partiu imediatamente. Ao chegar ao mosteiro jantou com Jack no quarto que ela ocupara nos últimos meses. Olga Ivanovna veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia e que na última noite KM estava transfigurada pelo amor. O seu rosto brilhava e ela deve ter se esquecido do seu estado porque ao deixar o grupo no salão começou a subir a escada em passos largos. O esforço foi bastante para causar a hemorragia. Na manhã seguinte LM e Jack foram à capela. Havia diversas pessoas circulando. LM ficou ali ao lado dela por um tempo mas acabou indo buscar a manta espanhola e a cobriu¹¹²⁶.

Cette séquence a cela d'étrange qu'elle rompt avec la première personne, ailleurs omniprésente. Nous sommes soudain placés devant un récit à la troisième personne et au passé, introduit de façon brutale et elliptique par un « *Primeira tradução* » (« *Première traduction* »), en italiques, qui ne figurait d'ailleurs pas dans la première version du texte, l'édition de 1981. Quelle fonction pouvons-nous supposer à cet ajout, dont le caractère tout à fait exceptionnel s'oppose à la tendance dominant les réaménagements de l'édition de 1982 : la concentration et le resserrement ? S'il éclaire la rupture, s'il nous y prépare, ce n'est que partiellement et en introduisant d'autres questions : quel

¹¹²⁶ « *Première traduction* / KM vient de mourir. LM partit sur le champ et, en arrivant au prieuré, dîna avec Jack dans la chambre qu'elle avait occupée les derniers mois. Olga Ivanovna vint bavarder un peu et essaya d'expliquer que l'amour est comme un grand nuage qui enveloppe tout et que la dernière nuit KM était transfigurée par l'amour. Son visage brillait et elle avait dû oublier son état parce qu'en laissant le groupe au salon elle se mit à gravir l'escalier à grands pas. L'effort fut suffisant pour provoquer l'hémorragie. Le lendemain matin LM et Jack se rendirent à la chapelle. Il y avait là plusieurs personnes qui allaient et venaient. LM la veilla un

sens donner à l'adjectif ? S'agit-il de la première traduction, au sein de *Luvás de pelica* ? Il en annoncerait donc d'autres et mettrait en évidence, par là même, une technique de composition par collage de textes de différentes natures. Mais surtout, ce décrochage métanarratif placerait ainsi la formule sur un plan inaccoutumé, celui du démiurge de l'œuvre, l'auteur. S'agit-il, au contraire, de la première traduction dans la temporalité de la « narratrice » ? Dans ce cas, il nous livrerait une pièce de son quotidien : la première traduction réalisée dans la journée, la première d'une série relative à Katherine Mansfield, le premier exercice d'un entraînement de longue haleine... Si ces hypothèses ne nous éloignent pas trop de la personnalité d'Ana Cristina Cesar, elles n'écartent pas le jeu écran de la *persona*.

Le substantif, quant à lui, n'est pas plus précis. Quelle est la source traduite ? Pourquoi ce texte plutôt qu'un autre ? Et pourquoi à cet endroit ? En d'autres termes, quelle est la nécessité de cette traduction dans l'économie de l'ensemble ? En progressant dans la lecture, l'énigme s'épaissit. Le style, jusque-là agile et électrique, devient parfois lourd, maladroit, répétitif. Le retour des initiales « LM », « KM », du prénom « Jack », signale des résistances à la pronominalisation. Dans le même temps, les phrases se font plus courtes, plus objectives. Alors que nous pouvions auparavant changer de plan spatio-temporel au tournant d'une proposition, la chronologie est ici respectée, les lieux assez précis. Nous relevons peu d'effets rhétoriques sinon celui, dominant, d'en être le plus possible dépouillé.

Enfin, nous reconnaissons sans trop de difficultés les acteurs bien réels d'une moment historique : les funérailles de Katherine Mansfield. LM est bien sûr Ida Baker, la compagne de « KM ». Jack n'est autre que John Middleton

moment mais elle finit par aller chercher la mantille espagnole pour l'en couvrir. », *A teus pés,*

Murry, le second mari de la prosatrice, identifié par le surnom que son épouse lui avait attribué. La « traduction » fait sienne, en effet, l'habitude qu'avait Katherine Mansfield de systématiquement rebaptiser ses proches et de s'en tenir éventuellement aux initiales pour les désigner. Orage est l'éditeur de la revue littéraire *The New Age*, dans laquelle elle avait publié à plusieurs reprises¹¹²⁷. C'est à lui que George Bowden, peu après son éphémère mariage avec Katherine Mansfield, avait fait parvenir des écrits de sa femme, afin de l'introduire dans les milieux littéraires anglais auprès desquels, au début de l'année 1910, elle avait encore à se faire un nom. La Néo-Zélandaise était devenue bien vite l'amie intime du couple tumultueux A. R. Orage et Beatrice Hastings. Plus tard elle avait fini par se rapprocher davantage encore d'Orage, autour de leur intérêt naissant pour l'occultisme¹¹²⁸. C'est ensemble qu'à la fin de l'année 1922, ils se rendirent tous deux en France pour rejoindre Fontainebleau et la communauté que venait d'y installer Gurdjieff¹¹²⁹.

Tant d'énigmes et de rebondissements appelaient des éclaircissements au moins sur l'origine de ce texte... La page et demie que couvre cette séquence est

op. cit., pp. 103-104.

¹¹²⁷ Elle y publie encore dans la livraison du 4 juillet 1912. Après une interruption de cinq ans, qui coïncide plus ou moins avec la rencontre de John Middleton Murry, fugace directeur de *Rythm*, puis d'autres titres périodiques, elle fréquente à nouveau les colonnes de *The New Age*, à partir du printemps 1917. Orage vend la revue en octobre 1922, avant de se rendre en France pour devenir membre la communauté de Gurdjieff.

¹¹²⁸ Après de premiers échanges entre eux sur ce sujet à la fin de l'année 1921, Katherine Mansfield se rendit chez Orage le 30 août 1922, pour une soirée consacrée à des expériences ésotériques. Elle y découvrit l'enseignement de P. D. Ouspensky, lié à Gurdjieff, et prônant la recherche de l'harmonie entre les différents centres de l'homme : l'esprit, le corps, le cœur. De là naquit leur projet commun de rejoindre la communauté de Fontainebleau.

¹¹²⁹ De père grec et de mère arménienne, Georges Ivanovitch Gurdjieff (Alexandropol - Sud-Caucase russe, 1866 ? - Neuilly, 1949) a ramené à Moscou, en 1912, un savoir ésotérique tiré d'un périple de vingt ans en Asie centrale. C'est dans la capitale russe, en 1915, qu'il rencontre Piotr Demianovitch Ouspensky (Moscou, 1878 - Londres, 1947). Après quelques années de nouveaux déplacements, la Géorgie, Constantinople..., et devant le tour pris par les événements dans la Russie de 1921, Gurdjieff émigre vers la France tandis qu'Ouspensky propage son enseignement en Europe, à Londres notamment. À l'automne 1922, Gurdjieff installe son Institut pour le développement harmonieux de l'homme à Fontainebleau, où passeront, outre Katherine Mansfield, Gertrude Stein, Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Brancusi, des médecins, des mathématiciens...

effectivement, de la première à la dernière ligne, une sorte de traduction remaniée d'une lecture déjà signalée d'Ana Cristina Cesar¹¹³⁰ : les mémoires de LM¹¹³¹. Le livre en lui-même est curieux à plusieurs titres. D'une part l'autorité signant la rédaction du texte semble confusément assumée. Le nom de Katherine Mansfield apparaît en haut de la couverture, comme si elle en était l'auteur, au-dessus du titre : « The Memories of LM ». Manœuvre d'éditeur, peut-être. Mais à cela s'ajoute, à l'intérieur de l'ouvrage, le nom de Georgina Joysmith, auteur du « linking text », c'est-à-dire des « raccords », ainsi que de l'introduction dans laquelle elle parle de « LM » comme l'auteur du livre, qu'elle aurait écrit quinze ans après la mort de « KM », donc en 1938, alors que la publication est de 1971. Suit un avant-propos de Sylvia Berkman, sans que jamais la signature de « LM » ou d'Ida Baker n'apparaisse vraiment. Mais, hormis ces textes de présentation et les lettres de Katherine Mansfield qui y sont reproduites, il ne fait guère de doute, par son style candide, que le texte a été écrit ou dicté par cette fidèle amie de l'écrivain, qui est aussi sans doute celle qui dédie le livre « à Georgina par amour » (« For Georgina with love »).

Par ailleurs, ce qu'on nous y rapporte de la personnalité d'Ida Baker n'est pas indifférent. La lecture de ces mémoires, entièrement consacrés à Katherine Mansfield, confirme une dévotion toute fusionnelle. À tort ou à raison, « LM » se place toujours du point de vue de son amie, parle en son nom, se permet même de se prononcer sur ce que celle-là aurait souhaité après sa mort. L'humilité de cette femme, sa simplicité font que nous n'y voyons là nulle vanité, nul abus tyrannique, mais au mieux une réelle et pénétrante « communion », au pire une sincère et généreuse naïveté. L'ouvrage a beau

¹¹³⁰ Voir la lettre à Ana Candida Perez du 29 mai 1980, in : *Correspondência incompleta, op. cit.*, pp. 282-283.

distinguer clairement ce qui est de Katherine Mansfield et ce qui relève de la voix, sinon de la plume, d'Ida Baker, cela ne suffit pas à effacer de notre esprit l'idée que nous sommes en présence d'une *identification* comme rarement il nous est donné d'en rencontrer. L'adulée y résiste parfois cruellement en éloignant d'elle cette « ombre », comme en cette fin d'année 1922 : « Mais tu vois bien que notre relation était absolument dans le faux maintenant ? Tu étais identifiée à moi. Je t'ai tout à fait empêchée de vivre. Tu dois maintenant apprendre et c'est terriblement dur¹¹³². »

Degré zéro

Il est probable que tous ces traits, cette sorte de degré zéro de l'écriture et de la personnalité, ce transfert amical et amoureux, passionné donc et interrogeant les frontières de l'indivisible individu, aient été déterminants pour accrocher l'attention d'Ana Cristina Cesar. L'occasion lui était donnée, soudain, d'une étrange mise en abyme des pratiques ironiquement fusionnelles auxquelles elle-même se livrait avec « KM » et dont nous avons commenté il y a peu quelques exemples. Pourtant, au contraire de ce que nous pourrions attendre, à savoir une simple substitution des voix conservant la première personne, un nouvel exercice de « ventriloquisme » en somme, Ana Cristina Cesar opère trois aménagements décisifs. D'une part elle réduit le texte original au tiers de sa taille, environ. Le ton, la maladresse, la sécheresse sont conservés, mais le récit est ramené aux proportions de *Lovas de pelica* et, là encore

¹¹³¹ [Ida Baker], *Katherine Mansfield : The memories of LM*, Londres : Michael Joseph, 1971.

¹¹³² « But you do see that our relationship was absolutely wrong now ? You were identified with me. I prevented you from living at all. Now you have to learn and it's terribly hard. », lettre de Katherine Mansfield à Ida Baker, datant approximativement du 11 novembre 1922, *ibid.*, chapitre XVII, p. 218. Katherine Mansfield a tenu à ce que son amie ne l'accompagne pas au phalanstère de Fontainebleau.

retravaillé dans le sens de la concentration sans rien perdre des lourdeurs. La réécriture évite la réappropriation. Intervention apparemment plus futile mais en fait bien plus perturbante, Ana Cristina Cesar supprime les paragraphes et livre un texte compact, accentuant son caractère indigeste et inarticulé. Cette interférence renforce l'impression d'une absence de construction intellectuelle ou littéraire, d'une narration sans recul face aux faits, dépourvue d'élaboration logique, pauvrement chronologique. Enfin, repositionnement fondamental, le récit lui-même apparaît comme distancié par le passage à la troisième personne. En fait, Ana Cristina Cesar reproduit à l'égard de « LM » la conduite de celle-ci envers « KM », signe de l'extrême subtilité de son écriture : elle se fond dans le non style d'Ida Baker au point d'en adopter y compris sa troisième personne. Qu'on en juge par l'extrait correspondant à notre précédente citation de la treizième séquence :

On the evening of 9th January 1923 Katherine was taken from us, and on the 10th I got the telegram from Jack. The people from farm at Lisieux drove me in their cart the long distance to the station. I caught the afternoon train.

At the Priory, Jack and I were given a meal in the little room which had once been Katherine's. It had been made over to him when she died.

A friend of hers, Olga Ivanovna, who had spent much time with Katherine, was told to talk to me a little. She was very beautiful, and had loved Katherine. She tried to explain to me that love is like a great cloud around and above us all, and on Katherine's last evening she was so full of the spirit of love that she was transformed. Her face was shining with inexpressible beauty, and when she left the party in the great hall she was so full of joy that she must have forgotten her physical weakness and she ran, or tried to run, up the stairs. But the extra effort made her cough and so start the fatal haemorrhage.

They had taken Katherine to a small chapel, and the next morning I went there. Several people were walking about, and I stood beside her, as she lay

in the light wooden coffin, and thought how cold and bare it looked. She would have hated that. So I fetched her brilliantly embroidered black silk Spanish shawl and covered her with it. That she would appreciate, I knew ; it was somehow right¹¹³³.

Nous mesurons mieux sans doute, avec cet exemple d'emprunt massif et secret, les manipulations dont se délecte Ana Cristina Cesar, et surtout combien une interprétation psychologisante de ces phénomènes apparaîtrait réductrice. Si nous pouvons parler d'identifications, ce ne peut être pour signifier que l'auteur de *Luvras de pelica* a été pris au piège, à son insu, de Katherine Mansfield ou de tout autre modèle qui l'aurait littéralement fasciné, auxquels il se serait mis alors à tenter de ressembler. Sans écarter la sympathie, la marque d'affection, l'hommage, sans même chercher à réduire à une cause le mécanisme, il nous faut reconsidérer une nouvelle fois ces intrusions intertextuelles afin d'en dégager plus précisément les fondements poétiques.

¹¹³³ « Dans la soirée du 9 janvier 1923, Katherine nous a été enlevée, et le 10, j'ai reçu le télégramme de Jack. Les gens de la ferme de Lisieux m'ont conduit dans leur charrette jusqu'à la gare, très distante de chez eux. J'ai pris le train de l'après-midi.

Au Prieuré, on nous a donné, à Jack et moi, un repas dans la petite chambre qui avait été un jour celle de Katherine. On la lui avait cédée après sa mort.

On a demandé à une de ses amies, Olga Ivanovna, qui avait passé beaucoup de temps avec Katherine, de me parler un peu d'elle. Elle était très belle et avait aimée Katherine. Elle a essayé de m'expliquer que l'amour est comme un gros nuage autour et au-dessus de nous tous, et à propos de la dernière soirée de Katherine, elle était si remplie de l'esprit d'amour qu'elle en était transformée. Son visage rayonnait d'une inexprimable beauté, et quand elle a quitté la réunion dans le grand hall elle était si pleine de joie qu'elle a dû en oublier sa faiblesse physique et elle a couru, ou a tenté de courir, dans les escaliers. Mais l'effort extraordinaire l'a fait tousser et alors a commencé la fatale hémorragie.

Ils ont emporté Katherine dans une petite chapelle et le lendemain matin je m'y suis rendue. Plusieurs personnes y circulaient et je suis restée debout à ses côtés, tandis qu'elle reposait dans la frêle bière en bois, et je me suis dit que cela avait l'air bien froid et nu. Elle aurait détesté ça. Alors je lui ai rapporté son châle noir espagnol, en soie, aux broderies éclatantes, et je l'en ai recouverte. Cela, elle l'aurait apprécié, je le sais ; c'était juste, en somme. », *ibid.*, chapitre XVIII (« Afterwards » [Plus tard, épilogue, après-coup]), p. 229.

Exceptionnellement, nous avons cité le texte en premier lieu dans sa langue originale, le traitant de la sorte comme une véritable œuvre littéraire, de création, puisque c'est ainsi que l'a lu Ana Cristina Cesar. On trouvera l'intégralité du chapitre dans l'annexe IV.

B. De l'amour en traduction

Comment retourner une nouvelle fois la question de ces intrusions intertextuelles ? Peut-être en les reconsidérant moins d'abord pour ce qu'elles disent, que pour ce qu'elles sont : des faits de répétition. Et reconsidérer ces répétitions moins comme des reproductions d'identique introduisant tel ou tel écart, mais comme des jeux de différence dans le même, comme la montée d'une puissance de différence dans la répétition.

En la matière, quelques ressources théoriques ne manqueront pas d'être utiles, mais faisons d'abord confiance aux textes et à la littérature pour orienter la réflexion. Et par exemple à cet autre exemple massif d'imitation auquel se livre *Luvás de pelica*, celui concernant la fin du dernier poème des *Songs of parting*, « So long », de Walt Whitman, qu'il est impossible de dissocier de ce qui l'introduit dans le texte d'Ana Cristina Cesar :

[...]

Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência.

Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante (foto muito oblíqua, de lado, olheiras invisíveis na luz azul).

Ou ser repentina e exclamar do avião — não me escreve mais, suave.

Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida. (“Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”.) Não sou rato de biblioteca, não entendo quase aquele museu da praça, não tenho embalo de produção, não nasci para cigana, e também tenho o chamado olho com pecados. Nem aqui ? Recito WW pra você :

« Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite ? estivemos juntos e sozinhos ?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça, delícia, e chega —

Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de presente deslizando,

chega de passado em video-tape impossivelmente veloz, repeat, repeat. Toma este beijo só para você e não me esquece mais. Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora repouso minhas cartas e traduções de muitas origens, me espera uma esfera mais real que a sonhada, *mais direta*, dardos e raios à minha volta, Adeus !

Lembra minhas palavras uma a uma. Eu poderei voltar. Te amo, e parto, eu incorpóreo, triunfante, morto¹¹³⁴ ».

La particularité de ce passage nous semble poser à nouveau qu'énoncé et énonciation s'éclairent mutuellement. Tout laisse à penser que nous sommes au milieu d'un écrit intime, un fragment de lettre pour un ou une amie : la tonalité parfois familière apostrophant le destinataire (« entende ? » [tu comprends ?]), les ellipses qui font croire à une confidence complice... S'il suffit de s'exprimer ainsi, à mots couverts, c'est que l'interlocuteur dispose des clés pour comprendre et déchiffrer le propos. Nous lecteurs sommes donc placés au niveau de cette relation intime, au rang d'amis, de « camarado » comme dirait Whitman, bien que nous soyons privés, nous en sommes conscients et frustrés, de toutes les clés de lecture. C'est pourquoi, sur la base de cette amitié

¹¹³⁴ « Ça fait plusieurs jours que je me demande quel tour donner à ma correspondance. Au lieu des éclairs de Vérité s'embarquer dans le regard esthétisant (la photo est très oblique, de côté, des cernes invisibles dans la lumière bleue).

Ou bien être soudaine et s'exclamer de l'avion : ne m'écris plus, douceur.

J'opte pour le regard esthétisant, avec épigraphe de femme moderne inconnue. ("Je n'arrive pas à expliquer ma tendresse, ma tendresse, tu comprends ?") Je ne suis pas un rat de bibliothèque, je comprends à peine le musée de la place, je n'ai pas de tranches de production, je n'ai pas la vocation de gitane, et j'ai aussi ce qu'on appelle l'œil aux péchés. Pas même ici ? Je récite WW pour toi :

"Amour, ceci n'est pas un livre, c'est moi, c'est moi que tu tiens comme ça et c'est moi qui te tiens (est-ce la nuit ? étions-nous ensemble et seuls ?), je tombe de ces pages dans tes bras, tes doigts me stupéfient, ton souffle, ton pouls, je plonge des pieds à la tête, délice, et ça suffit —

Suffit les regrets, les secrets, l'impromptu, suffit le présent glissant, suffit le passé en video-tape impossiblement vélocé, repeat, repeat. Reçois ce baiser seulement pour toi et ne m'oublie plus. J'ai travaillé toute la journée et maintenant je me retire, maintenant je pose mes lettres et traductions d'origines multiples, m'attends une sphère plus réelle que celle rêvée, *plus directe*, rayons de lumière autour de moi, Adieu !

Rappelle-toi ces mots un à un. Je pourrai revenir. Je t'aime, et je m'en vais, moi incorporel, triomphant, mort." »

A teus pés, op. cit., p. 111. Nous renvoyons pour ce volet de notre étude à notre annexe V, où l'on trouvera à la fois la matrice whitmanienne, l'imitation brésilienne et leur traduction respective.

nouvellement scellée, nous sommes implicitement invités à interpréter les messages allusifs.

1. « my many translations »

a. Assomption

Impossible tendresse

En fait d'intimité, pourtant, la réalité se révèle plus compliquée qu'il n'y paraît. Le début de notre extrait brise la prétendue spontanéité du propos en donnant un tour autoréflexif à cette correspondance. L'alternative envisagée entre une écriture des coups de tête et celle du « regard esthétisant » n'est qu'un leurre, puisque l'hésitation elle-même retire par elle-même tout « naturel » à la première option. C'est donc logiquement la posture calculée, distanciée, l'artifice qui l'emporte, mais là encore non sans effets de trompe-l'œil, car rien n'exclut que derrière la pose s'exprime une sincérité soigneusement, pudiquement filtrée.

Deux autocitations viennent pour leur part troubler le jeu. La formule de la femme moderne inconnue était apparue à la fin de *Correspondência completa*, justement, dans une sorte de mini postface d'Heloísa Buarque de Hollanda :

Ana Cristina Cesar, journaliste, professeur de littérature comparée, outre le livre CENAS DE ABRIL, a publié ses travaux dans des anthologies, des revues et des suppléments littéraires. Elle fait paraître maintenant sa CORRESPONDENCIA COMPLETA, un portrait de la femme moderne, cette inconnue. Bientôt : ESTOU CANSADA DE SER HOMEM [J'en ai assez d'être un homme].

On appréciera le pastiche du prière d'insérer, passant contradictoirement d'un lieu commun digne d'un roman-photo à un slogan de rupture féministe. Quant à la première phrase entre guillemets, « Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende ? » [Je n'arrive pas à expliquer ma tendresse, ma tendresse, tu comprends ?], elle se trouvait elle aussi dans *Correspondência completa*¹¹³⁶. À mi-chemin de cette publication et de la rédaction de *Luvras de pelica*, voici comment l'auteur présentait sa lettre livre, dans une missive adressée d'Angleterre le 4 décembre 1979 :

Comme tu l'as compris, la lettre inventée dans mon petit livre est une construction artificielle, ou mieux, c'est une chose qui élude l'amour, la phrase clé en est « je n'arrive pas à expliquer ma tendresse », alors je reste sèche, obscure, quasi folklorique. Jusqu'à nouvel ordre, ça reste entre nous¹¹³⁷.

La phrase décidément récurrente, qui semble lui tenir à cœur et énoncer une vérité des plus personnelles, est pourtant en ultime ressort un détournement de Manuel Bandeira, l'auteur de « O impossível carinho » [L'impossible tendresse] :

Escuta, eu não quero contar-te o meu desejo
Quero apenas contar-te a minha ternura¹¹³⁸.

¹¹³⁵ Ana Cristina Cesar, jornalista, professora de literatura comparada, além do livro *CENAS DE ABRIL*, tem seus trabalhos publicados em antologias, revistas e suplementos literários. Lança agora sua *CORRESPONDÊNCIA COMPLETA*, um retrato da mulher moderna, essa desconhecida. A seguir : ESTOU CANSADA DE SER HOMEM. / H. B. Hollanda.

Ce texte, qui occupe la dernière page de l'édition indépendante d'août 1979, a disparu dans l'édition Brasiliense de 1982.

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹¹³⁷ « Como você percebeu, a carta inventada no livrinho é uma construção artificial, ou melhor, é uma coisa que elude o amor, a frase-chave é “não consigo explicar minha ternura”, então fico seca, retinta, quase folclórica. Até nova ordem não espalhe. », lettre à Maria Cecília Fonseca, in *Correspondência incompleta*, *op. cit.*, p. 171.

¹¹³⁸ « Écoute, je ne veux pas te conter mon désir

On peut, de même, rapprocher les remarques sur les cadences de production, qui feraient défaut à ce « je » énigmatique, d'une lettre à Heloísa Buarque de Hollanda, toujours écrite d'Angleterre, et dans laquelle elle invite son amie et ancienne directrice de master à donner de ses nouvelles à une autre de ses ex-enseignantes, Clara Alvim de Andrade :

Je voudrais que tu lui dises qu'après un temps d'oisiveté je suis devenue une douce machine de production, bien décidée à revenir avec un précieux diplôme tout écrit en anglais, après une crise qui m'a fait écrire quatre *essays* d'un seul coup, un sur les frères Campos, un autre sur Emily Dickinson, un autre sur les [poètes] métaphysiques et un quatrième au sujet de la théorie de la traduction, et la thèse un développement et je ne sais quoi encore¹¹³⁹.

Autrement dit le contexte de notre passage, comme celui de l'écriture de *Luvás de pelica*, mêle les observations critiques, sur la traduction littéraire notamment, à des considérations familières, tout en témoignant d'une difficulté (voire d'une impossibilité) à parler des affects et de l'intime.

Plusieurs autres expressions de ce bref passage se révèlent énigmatiques, voire contradictoires. Le « não nasci para cigana » [je n'ai pas la vocation de gitane] résonne de façon paradoxale à la suite du « não tenho embalo de produção » [je n'ai pas de transes de production]. Mais peut-être est-il moins une allusion à un mode de vie bohème qu'au groupe de poètes « marginaux » *Nuvem cigana*. La formule d'Ana Cristina Cesar pourrait alors viser la sensibilité *beat* du groupe, d'un lyrisme parfois échevelé, son goût de la mise en

Je veux seulement te conter ma tendresse »

In Manuel Bandeira, *op. cit.*, p. 223.

¹¹³⁹ « Eu queria que você dissesse que depois de um lapso no ócio eu tinha virado uma suave máquina de produção, decidida a trazer um canudo precioso todo escrito em inglês, depois de um ataque de escrever quatro *essays* de uma vez só, um sobre os irmãos Campos, outro sobre Emily Dickinson, outro sobre os metafísicos e um quarto de teoria da tradução, e a tese um desdobramento e mais não sei o quê. », lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 24 mars 1980,

scène exhibitionniste et une spontanéité un peu facile. La poésie, chez elle, est contrairement aux apparences un échafaudage minutieux, laborieux, sophistiqué, d'un passionnel très prémédité et calculé.

Dans ce contexte tout en clair-obscur où la fiction s'entremêle à la biographie tantôt pour s'en nourrir tantôt pour en prendre le contre-pied, l'identification des initiales WW semble réservée aux *happy few*, ceux qui connaissent la passion d'Ana Cristina Cesar pour les *Feuilles d'herbe*, ou du moins ceux d'un cercle lettré amateur de poésie. Comme toujours dans l'œuvre de la Brésilienne, les indices s'accompagnent d'ellipses et de brouillages. Le lecteur est alerté par la délégation de parole, le « recito » [je récite], les deux points, les guillemets. Mais dans le même temps est entretenu un certain mystère autour du caractère authentique de la citation. Si un lecteur averti est apte à identifier Walt Whitman dans les initiales, le dérouteront sans doute les anachronismes, les intrusions de l'anglais dans le portugais, sans parler d'autres inflexions nous éloignant des *Leaves of Grass*.

Quelques mois avant son suicide, pourtant, elle avait publiquement « vendu la mèche » dans le cadre d'un cours sur les femmes et la littérature, devant un groupe d'étudiants de Beatriz Resende l'interrogeant sur son recueil récemment paru, *A teus pés*, déjà en cours de réédition. La transcription de l'enregistrement témoigne, nous allons le voir, d'une certaine excitation à dévoiler un « petit secret » :

[...] « à tes pieds », comme je te l'ai dit, je sens comme une référence à l'autre. D'ailleurs le sujet du texte est la passion. Quand tu dis « à tes

Correspondência incompleta, op. cit., p. 46. On retrouvera ces essais dans *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, à l'exception du « Pensamentos sublimes... », inclus dans *Escritos no Rio, op. cit.*

pieds », tu te mets à faire des « fragments d'un discours amoureux¹¹⁴⁰ ». Comment c'est possible, d'être « à tes pieds » ? C'est bizarre ça, être « à tes pieds ». Quand tu écris, il y a ce désir halluciné et si tu écris dans la perspective de la passion, il y a ce désir halluciné de se lancer, que ton texte arrive à mobiliser [l'autre]. Je vais donner un exemple dans Whitman, ça sera peut-être plus clair. Vous avez déjà entendu parler de Walt Whitman ? Écoute, ça, c'est un peu une clé. Je vais donner une clé. L'index onomastique est plein de clés. Je peux le dire, ce secret-là je peux le dire. Cent onze, oh, page 111 du livre. Je vais dévoiler un secret. Il y a là un WW, à la page 111. Ce WW de la page 111, c'est Walt Whitman. C'est une référence, de même que dans le texte il va y avoir une série de références à des auteurs et des textes que j'aime¹¹⁴¹.

Le plaisir du jeu de cache-cache n'est pas de demeurer caché éternellement, ni même d'être découvert, mais bien d'inventer les cachettes les plus imaginatives et de savoir que l'autre est sur votre piste, de parvenir à mettre quelqu'un à vos trousses. La fièvre est dans les préparatifs, puis dans les instants qui vous séparent du dénouement de la traque. En ce sens, livrer le nom de Walt Whitman à ce public d'étudiants, c'était moins désamorcer leur curiosité que les convier à d'autres enquêtes, à perquisitionner toutes les pièces, tous les placards pour s'assurer que d'autres cadavres ne s'y trouvent pas. Autrement dit, ce procédé qui se débrouille toujours pour laisser traîner dans le texte une trace du crime induit un certain type de lecture, et c'est déjà un des traits de cette écriture.

¹¹⁴⁰ Ana Cristina Cesar a consacré un dythirambique compte rendu du livre de Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, dont la traduction brésilienne venait de paraître : Ana Cristina Cesar, « Pura gamação », *Veja*, São Paulo, 23 septembre 1981.

¹¹⁴¹ « [...] “a teus pés”, como eu te disse, eu sinto como uma referência ao outro. Inclusive o assunto do texto é uma paixão. Quando você fala em “a teus pés”, você está fazendo “fragmentos de um discurso amoroso”. Como é possível estar “a teus pés” ? Esquisito isso, estar “a teus pés”. Quando você escreve, você tem esse desejo alucinado e se você está escrevendo na perspectiva da paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o teu texto mobilize. Vou dar um exemplo no Whitman, que talvez fique mais claro. Vocês já ouviram falar no Walt Whitman ? Olha, isso é meio uma chave. Vou dar uma chave. O índice onomástico é cheio de chaves. Eu posso abrir, esse segredo eu posso abrir. Cento e onze, ó, página 111 do livro. Vou abrir um segredo. Tem um WW aí, na página 111. Esse WW da página 111 é Walt Whitman. É

L'angoisse des séparations

Une rapide confrontation terme à terme avec les vers de Walt Whitman¹¹⁴² fait apparaître plusieurs glissements. Ana Cristina Cesar a conservé la situation de discours, l'insistance phatique et conative : à quelques vers seulement de la séparation définitive d'avec le lecteur, il s'agissait dans les *Feuilles d'herbe* de se préparer à la disparition de l'auteur en inventant une présence permanente, en faisant en sorte que le livre continue à agir au-delà de ses pages, dans la vie même la plus banale et quotidienne. Une première personne s'adressait à une deuxième, invoquait un contact physique en signe de proximité et de fraternité, avec le vœu qu'une communion les amène à dépasser le rapport médiatisant du livre, à la fois moyen et obstacle de cette communication fusionnelle. Le livre aspirait à se faire corps, à se faire chair, la

uma referência, assim como no texto vai ter uma série de referências a autores e a textos que eu gosto. », in *Escritos no Rio, op. cit.*, p. 200.

¹¹⁴²

« [...] Camerado, this is no book,
Who touches this touches a man,
(It is night ? are we here together alone ?)
It is I you hold and who holds you,
I spring from the pages into your arms — de cease calls me forth.

O how your fingers drowse me,
Your breath falls around me like dew, your pulse lulls the tympan of my ears
I feel immerged from heat to foot,
Delicious, enough.

Enough O deed impromptu and secret,
Enough O gliding present — enough O summ'd-up past

Dear friend whoever you are take this kiss,
I give it especially to you, do not forget me,
I feel like one who has done work for the day to retire awhile,
I receive now again of my many translations, from my avatars ascending, while others doubtless await me,
An unknow sphere more real than I dream'd, more direct, darts awakening rays abouts me, So long!
Remember my words, I may again return,
I love you, I depart from materials,
I am as one disembodied, triumphant, dead. »

lecture cédait le pas à l'étreinte, nous passions progressivement de la complicité à la fusion, puis de la fusion à la dissolution, dont la condition de réalisation avait justement été l'incorporation qui l'avait précédée.

En insérant son imitation dans le fil de son œuvre, un peu au-delà du deuxième tiers, Ana Cristina Cesar retire au passage sa fonction conclusive, d'adieu. Dans *Luvás de pelica*, ce rôle sera dévolu à l'épilogue, qui adopte une toute autre tonalité. Pourtant ce déplacement, au lieu d'affaiblir la portée du texte, fait de son propos et de ses problématiques une préoccupation générale, constante, de la littérature, non plus réservée à une circonstance particulière, à ce moment très spécial de la lecture : les dernières pages, les derniers vers. Autrement dit, cette tension entre auteur et sujet lyrique, la vie et le poème, le monde sensible, l'incarnation et sa traduction littéraire, est prise en charge par l'ensemble de l'œuvre ; elle la traverse de part en part, comme les extraits de la correspondance que nous avons cités le disent aussi à leur manière. De façon plus générale, c'est en fin de compte l'angoisse des *séparations*, à tous les niveaux d'acceptation et de manifestation possibles, qui hante cette poésie.

Quant aux aménagements internes au texte adapté, nous voudrions en analyser trois en particulier, dont la signification nous paraît singulièrement riche d'enseignements pour le sujet qui nous occupe : à la charnière de la traduction et de la création. Le premier est bien sûr l'interprétation reçue par la formule whitmanienne « my many translations » ; le second porte sur l'intrusion du « repeat, repeat » ; le troisième, enfin, concerne l'attaque de la citation, à savoir la transformation de « Camerado » en « Amor ». On remarquera peut-être que nous les égrenons dans l'ordre inverse de leur

Walt Whitman, *Songs of Parting*, in : Walt Whitman, *Leaves of Grass*, New York/Londres : W. W. Norton & Company, 1973, pp. 505-506. Pour la traduction française, nous renvoyons à notre annexe V.

apparition, ce qui répond, on va le voir, à notre façon d'en organiser le commentaire, nécessairement à « contre-courant » de sa matière. Quoi qu'il en soit, il ne s'agit pas de les gloser isolément, mais de les considérer comme les manifestations dispersées d'une seule et même orientation : cette forme d'écriture palimpseste.

Le traducteur transfiguré

Dans sa traduction de « my many translations », le poète Jacques Darras mêle prudence et audace. La prudence consiste à aller chercher le calque formel français du terme anglais : « translations ». Mais c'est en même temps faire preuve d'audace car les usages de ce mot ont beaucoup divergé de part et d'autre de la Manche et de l'Atlantique. Le fonds commun, ancré dans l'étymologie latine, renvoie à la notion de transport, de transfert, ceux de personnes, de biens, de mots :

À l'origine, les trois mots [Tradition, translation, traduction] ont à peu près le même sens de « transport », « transmission » et « transfert ». Cependant, à Rome, seuls les deux premiers, la tradition et la translation, acquièrent un sens fondamental. Si la culture romaine a bien légué à l'Occident la traduction (comme activité), le terme lui-même ne prendra du poids qu'au Moyen Age et, surtout, à la Renaissance. À Rome, *transductio* n'a jamais signifié « traduction »¹¹⁴³.

Les Romains lui préfèrent le terme *translatio* qui « peut signifier en latin : le transport physique d'objets, le déplacement de personnes, le transfert de droit ou de juridiction, le transfert métaphorique, le déplacement d'idées et finalement la traduction. La *translatio* peut désigner aussi bien le déplacement

¹¹⁴³ Antoine Berman, « Tradition, translation, traduction », *op. cit.*, p. 22.

physique que le transfert symbolique, elle peut connoter le transport tout autant que la prise de possession¹¹⁴⁴ ».

D'où, très vite, l'élargissement du sens spatial à des interprétations plus abstraites et immatérielles, l'idée de déplacement culturel, de traduction, de transposition. Hors les réactivations récentes, dont témoignent par exemple les perspectives théoriques d'Antoine Berman déjà évoquées, ces valeurs sémantiques ont perdu de leur vigueur en français et sont frappées d'un certain archaïsme. En revanche le terme a connu une nouvelle vitalité dans des domaines plus spécifiques ou techniques, qui vont du vocabulaire religieux, juridique, critique, aux champs scientifiques des mathématiques, de la géométrie, de l'astronomie, de la biologie, de l'électronique...

Au contraire, en anglais, la famille « translation », « to translate », s'applique de façon encore très actuelle à deux domaines : le transfert d'une langue à l'autre et les métamorphoses personnelles. Dans *The Summernight's Dream*, lorsque Bottom finit par ressembler à ce qu'il est vraiment aux yeux de tous, grâce à la tête d'âne dont l'a coiffé l'espiègle Puck, William Shakespeare fait dire à l'un de ses compagnons artisans, sur un ton qui hésite entre l'effroi et l'émerveillement : « Thou are translated ». « Tu es transformé », traduit Jean-Michel Déprats¹¹⁴⁵. Oui, « transformé », bien sûr, mais aussi : « transfiguré, révélé à toi-même, traduit », tu corresponds maintenant à l'autre de toi-même.

La polysémie ne doit pas conduire à disloquer les sens mais à en souligner la solidarité, manifestée par l'unité morphologique de la langue. Ce que révèle l'anglais « translation », c'est que la traduction est là pour « réaliser » ce qui était avant elle virtualité, potentialité. Elle est une nouvelle facette du

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 23. Antoine Berman s'appuie en partie sur les considérations de l'historien Lusignan.

même, l'avènement d'un possible préexistant, un « avatar », comme on l'entend dans « So long » où le contexte désigne clairement ce sens comme dominant. Jacques Darras a donc en quelque sorte trouvé la parade à une difficulté pour le traducteur : il choisit un équivalent plus déroutant, moins commun que son original dans notre langue, mais aux résonances multiples, y compris latines et anglaises... Ce faisant, sa traduction ne constitue nullement un pis-aller, un appauvrissement. Tout au contraire, elle démultiplie les lectures possibles.

On pourrait croire, à l'inverse, qu'Ana Cristina Cesar retire toute équivoque en réservant le substantif au terrain de l'écriture : « Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora repouso minhas cartas e traduções de muitas origens » [J'ai travaillé toute la journée et maintenant je me retire, maintenant je pose mes lettres et traductions d'origines multiples]. La réalité est bien plus complexe qu'il n'y paraît. Là où Whitman évoquait une perception subjective, une sensation : « I feel like¹¹⁴⁶ one who has done work for the day [...] », la Brésilienne écarte les modalisations et ramène le propos à sa studieuse réalité, sa manière d'« embalo de produção » : les traductions, pour le versant universitaire, et les lettres, pour tromper le sentiment d'exil. Nous nous écartons, de fait, de la neutralité traductive, la situation d'énonciation est bouleversée, les pronoms personnels ne renvoient plus aux mêmes identités, les verbes changent de temporalité...

L'extraordinaire, toutefois, est que ce qui se dit a autant une portée narrative (le récit des activités du jour, pour un destinataire lointain), qu'une valeur à la fois performative et métapoétique : ces « traductions aux origines multiples » se rapportent aussi à ce qui est en train de s'accomplir, le

¹¹⁴⁵ William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, éd. bilingue, trad. Jean-Michel Déprats, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2003, pp. 138-139.

détournement des vers de Walt Whitman, et annoncent son commentaire. La réappropriation s'accompagne donc d'une réflexion sur le texte étasunien et la question, connexe, de la traduction imitation. En même temps qu'elle nous éloigne de l'original, elle en extrait une dimension *a priori* marginale et met ainsi en lumière sa part d'ombre : le second plan des « many translations ».

b. Chronos x Aiôn

Le présent infini

On imagine aisément l'intérêt de la poète dont la lecture a accroché ce terme anglais en songeant à l'exploitation qu'elle pouvait en tirer. Subrepticement y affleure sa compréhension de la traduction, bien opposée aux conceptions nostalgiques qui insistent sur la dégradation et la perte inévitables que le traduire suppose. On devine chez elle une approche plus positive, qu'on peut comparer à celle qui s'exprimait dans « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, postulats eschatologiques mis à part :

[...] aucune traduction ne serait possible si son essence ultime était de vouloir ressembler à l'original. Car dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie¹¹⁴⁷.

D'une part la traduction vient satisfaire une « attente » du texte traduit qui, sans elle, vivait mais ne pouvait survivre. D'autre part, elle vient en compléter le sens. La traduction, c'est donc la *survie* de la littérature, au sens où elle la prolonge et ajoute son grain de sel, par-dessus ce qui était, mais demeurait avant elle d'une certaine façon en état d'incomplétude. Comme chez

¹¹⁴⁶ Nous soulignons.

¹¹⁴⁷ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 249.

Bottom, elle *manifeste* une latence, non pas un autre texte, mais l'autre du texte, elle est sa face cachée, enfouie. Antoine Berman l'énonçait lui aussi, à sa manière :

Dans l'aire de la littérature, la moderne poétique et même la littérature comparée ont montré que le rapport des œuvres (écriture première) et la traduction (écriture seconde) se caractérise par un engendrement réciproque. Loin d'être seulement, comme la définit encore le Droit, la simple « dérivation » d'un original supposé absolu, la traduction est *a priori* présente dans tout original : toute œuvre, aussi loin qu'on puisse remonter, est déjà à divers degrés un tissu de traductions ou une création qui a quelque chose à voir avec l'opération traduisante, dans la mesure même où elle se pose comme « traduisible », ce qui signifie simultanément : « digne d'être traduite », « possible à traduire » et « devant être traduite » pour atteindre sa plénitude d'œuvre. Possibilité et injonction ne définissent pas un texte après coup : elles constituent l'œuvre *comme œuvre* [...] ¹¹⁴⁸.

C'est ce point de vue qui nourrit la théorie implicite de l'« imitation » d'Ana Cristina Cesar, c'est lui qui est à l'œuvre.

Car toute expérience de la traduction suppose une théorie, mieux elle la fonde et la constitue. Ne serait-ce que par son action de déploiement des possibles et de dédoublement, qui n'est ni clonage ni copie ni fabrique de simulacre, elle produit un dehors de *la lettre* en relation duquel celle-ci peut se réfléchir, se penser. Et cette théorie, quel serait son objet ? Pas seulement la traduction, en tant qu'opération de décodage-encodage translinguistique, mais le texte, la littérature, la culture et, *in fine*, le sujet et le langage. C'est en quoi l'essai de Walter Benjamin renvoie aux discussions précédentes sur l'origine des langues, Babel, Rousseau, les romantiques allemands, Mallarmé ¹¹⁴⁹, et sa propre

¹¹⁴⁸ Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1984, pp. 293-294.

¹¹⁴⁹ Cf. « les langues imparfaites en cela que plusieurs » et le célèbre « Crise de vers » cité dans « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 255.

réflexion développée en 1916, « Sur le langage en général et sur le langage humain¹¹⁵⁰ », ainsi qu'à une téléologie¹¹⁵¹ de laquelle Ana Cristina Cesar est en revanche fort distante.

Sur ce point, et pour continuer à dégager le cadre théorique de la « paraphrase » de Whitman (et de bien d'autres qui se manifestent dans cette œuvre brésilienne), insistons encore brièvement sur deux éléments fondateurs. Le premier tient à la conception de l'axe temporel, fort différente ici de celle de Benjamin. Quand l'un fait de « la mémoire de Dieu » le « répondant » de la traduction¹¹⁵², d'où découle son « messianisme », l'autre coupe court aux questions des origines (annulées par leur multiplicité soulignée : « de muitas origens » — trop d'origines tue l'origine...) ou des fins dernières. Cette différence est justement portée par la transformation du « I feel like... », dont nous avons vu que le sens historique s'inverse : le présent qui était tourné vers un futur proche dans « So long » est chez elle ancré dans un passé immédiat, l'accompli du jour. Ce faisant, Ana Cristina Cesar indique qu'elle embrasse d'un seul coup d'œil l'avant et l'après, indifféremment. L'enjeu, pour elle, est d'abord la traduction en tant que conversion et séduction, résistances à la séparation.

¹¹⁵⁰ Trad. Maurice de Gandillac, in Walter Benjamin, *Œuvres*, tome I, *op. cit.*

¹¹⁵¹ Voir ses considérations sur la visée du « pur langage », préparées par l'idée que : « [...] la finalité de la traduction consiste, en fin de compte, à exprimer le rapport le plus intime entre les langues. », « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 248.

¹¹⁵² Partant d'une traduction donnée, Walter Benjamin débat de la traductibilité d'une œuvre originale, et donc de la nature de la « bonne » relation à établir : avec le traducteur compétent ? eu égard à une essence ? Voici comment il poursuit sa réflexion : « [...] il faut, bien au contraire, souligner que certains concepts de relation gardent leur bonne, voire peut-être leur meilleure signification si on ne les réfère pas d'emblée exclusivement à l'homme. Ainsi pourrait-on parler d'une vie ou d'un instant inoubliables, même si tous les hommes les avaient oubliés. Car, si l'essence de cette vie ou de cet instant exigeait qu'on ne les oubliât pas, ce prédicat ne contiendrait rien de faux, mais seulement une exigence à laquelle les hommes ne peuvent répondre, et en même temps sans doute le renvoi à un domaine où cette exigence trouverait un répondant : la mémoire de Dieu. », *ibid.*, p. 246.

L'événement et son double sens

Il nous faut, pour apprécier cette conception du temps et ses retombées poétiques, revenir aux leçons de *Logique du sens* lues par Ana Cristina Cesar, où Gilles Deleuze pose deux versions de la temporalité chez les Grecs : le *chronos* et l'*aiôn*. Le premier est celui qui a prédominé jusqu'à nous, avec son écoulement tripartite en passé, présent et futur. Mais :

[...] le passé, le présent et le futur n'étaient pas du tout trois parties d'une même temporalité, mais formaient deux lectures du temps, chacune complète et excluant l'autre : d'une part le présent toujours limité, qui mesure l'action des corps comme causes, et l'état de leurs mélanges en profondeur (Chronos) ; d'autre part le passé et le futur essentiellement illimités, qui recueillent à la surface les événements incorporels en tant qu'effets (Aiôn)¹¹⁵³.

À nous en tenir au fil de la chronologie, nous ne pouvons qu'être dérouté par l'écriture affolée de *Luvras de pelica*, qui ne cesse de raconter plusieurs histoires à la fois, différentes, divergentes et simultanées, en instaurant ainsi un rapport très original au temps conçu non comme déroulement, mais comme devenir illimité, comme « "flux" de paroles » « qui ne cesserait de glisser sur ce à quoi il renvoie sans jamais s'arrêter¹¹⁵⁴ ». La chaîne narrative du recueil ne tiendrait donc pas essentiellement dans une succession logique, de cause à effet, mais dans une effectuation accidentelle d'événements :

Les événements sont des singularités idéelles qui communiquent en un seul et même Événement ; aussi ont-ils une vérité éternelle, et leur temps n'est jamais le présent qui les effectue et les fait exister, mais l'Aiôn illimité, l'Infinitif où ils subsistent et insistent. Les événements sont les seules idéalités ; et, pour renverser le platonisme, c'est d'abord destituer les

¹¹⁵³ *Logique du sens, op. cit.*, p. 77.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

essences pour y substituer les événements comme jets de singularités. Une double lutte a pour objet d'empêcher toute confusion dogmatique de l'événement avec l'essence, mais aussi toute confusion empiriste de l'événement avec l'accident¹¹⁵⁵.

À la chronologie, Ana Cristina substitue le plus souvent le double sens, qu'il faut comprendre à la fois comme couches de sens superposées, et comme une rue à double sens. Cette lecture, résistante à la distinction clairement séparée d'un avant et d'un après, mais prenant en compte au contraire des temporalités inverses et concomitantes, permet de mieux comprendre l'organisation de *Luvás de pelica* : d'un côté l'excès des séquences initiales, débordantes, profuses, de l'autre le bref épilogue reposant sur l'escamotage et la disparition. Nous remarquons d'ailleurs qu'à plusieurs moments particulièrement symboliques le temps de la conclusion laisse place à la pirouette et l'esquive. Le texte d'ouverture d'*A teus pés*, sorte de script initial jouant avec la fausse *Autobiographie d'Alice Toklas* écrite par Gertrude Stein¹¹⁵⁶, s'achève sur une élusion :

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 68-69. Ce qui est souligné l'a été par Ana Cristina Cesar dans son exemplaire.

¹¹⁵⁶ Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire, 1980. La poète rédige la biographie de sa compagne Alice Toklas, comme s'il s'agissait d'une autobiographie écrite par la compagne elle-même. Dans « Trilha sonora... » [Bande sonore], le poème d'ouverture d'*A teus pés*, Ana Cristina Cesar donne deux pistes de cette référence : le prénom Gertrude, vers le milieu du texte, et surtout le vers : « Autobiografia. Não, biografia » [Aubiographie. Non, biographie], *A teus pés*, op. cit., p. 7.

En fait, le seul ouvrage se rapportant à l'écrivain retrouvé dans la bibliothèque d'Ana Cristina Cesar est dû à Howard Greenfeld : *Gertrude Stein, a biography* (New York, Crown publishers, 1973). Le livre lui avait été offert par Armando Freitas Filho, avec un clin d'œil. Au verso d'un erratum — imprimé sur un petit papier détaché du livre — corrigeant les occurrences erronées de la célèbre formule « Rose is a rose is a rose is a rose », l'ami poète avait écrit : « Errata : Aonde se lê : "Uma Rosa é uma rosa é uma rosa", leia-se Uma Ana é uma Ana é uma Ana. » [« Errata : Où l'on lit : "Une rose est une rose rose est une rose", il faut lire Ana est une Ana est une Ana ». Le billet se conclut par le dessin de lèvres placé entre « Um » et « do Armando » (Un ... d'Armando)]. Il n'est pas impossible que le poème « Marfim » fasse allusion à cette devise figurant en tête du papier à lettres de Gertrude Stein (Cf. Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire, 1980, pp. 146-147), lorsqu'il est question de « A imitação da rosa » [L'imitation de la rose]. Derrière l'allusion transparente au titre de l'anthologie de nouvelles réunies par Clarice Lispector, on aurait ainsi une seconde référence voilée, bien du goût de notre poète, à la quête de la traduction du réel entreprise par l'auteur de *The Making of Americans*.

Não insisto mais¹¹⁵⁷.

L'ultime poème de la section inédite d'*A teus pés*, « Fogo do final », propose une chute circulaire :

E de novo¹¹⁵⁸.

Quant à la sortie de scène de l'illusionniste, dans l'épilogue de *Luvás de pelica*, elle prend prétexte d'une poussière dans l'œil, mais n'exclut pas de revenir :

Eu preciso sair mas volto logo.

Um cisco no olho, um pequeno cisco ; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira¹¹⁵⁹.

Nous avons de cette temporalité étirée et indéfinie une autre illustration dans l'organisation du recueil *A teus pés*. La convention des réunions de recueils poétiques imposait généralement une organisation chronologique à l'ouvrage, des textes les plus anciens aux plus récents. João Cabral de Melo Neto vint subvertir cet ordre dans l'édition de ses *Poesias completas* de 1968¹¹⁶⁰, en renversant le temps : des poèmes les plus récents aux plus anciens. La révolution fit école et beaucoup de poètes à sa suite l'adoptèrent. Or *A teus pés* ne suit ni l'ordre conventionnel, ni l'ordre inverse, qui finalement s'accordent l'un comme l'autre pour respecter la chronologie : elle invente une sorte de mixte, qui n'est pas l'effet d'un *nonsense*, mais la sortie du *chronos* pour l'entrée

¹¹⁵⁷ « Je n'insiste plus. », *A teus pés*, *op. cit.*, p. 8.

¹¹⁵⁸ « Et à nouveau », *ibid.*, p. 53.

¹¹⁵⁹ « Il faut que je sorte mais je reviens tout de suite. Une poussière dans l'œil, une petite poussière ; à mon retour je recommencerais à sortir les cartes postales de la valise, et qui sait, quand le moment s'y prêtera, je vous raconterai le reste de cette histoire vraie, mais avant de sortir j'ôte le gant, je le laisse ici sur le dossier de cette chaise. »

Ibid., p. 119.

dans l'*aiôn*, établissant des séries binaires, comme par exemple celle d'un ordre partiellement rétrospectif (la section la plus récente, inédite, au début : « A teus pés »), partiellement prospectif (les sections reprises des éditions marginales, placées dans la séquence de leur apparition : *Cenas de abril*, *Correspondência completa* et *Luvas de pelica*).

Loin des saints insensés

Cela suppose, par ailleurs, non seulement la possibilité d'une désacralisation de l'original, qui ne fonctionne plus nécessairement comme loi suprême, fait qu'il est d'une matière malléable, plastique, évolutive, métamorphique. Avatar parmi d'autres avatars, il vient se ranger dans un panthéon polythéiste qui accepte les réincarnations. D'une autre façon, le travail de relecture de Walter Benjamin par Antoine Berman fait lui aussi pivoter d'un axe vertical — celui de « la visée métaphysique de la traduction [qui] est la mauvaise sublimation de la pulsion traduisante¹¹⁶¹ », celle qui souhaite en son for intérieur « cette destruction/transformation de la langue maternelle¹¹⁶² » transcendée dans l'hypothèse d'une langue pure originelle (formulée par les Romantiques allemands) ou à venir (hypothèse de Walter Benjamin) —, vers un axe horizontal, « dialogique » (vocabulaire qui nous renvoie bien sûr immédiatement à Mikhaïl Bakhtine) et « éthique », qui passe « par un rapport intensif et délibéré à l'étranger¹¹⁶³ » et « cherche dans une certaine "épreuve"

¹¹⁶⁰ João Cabral de Melo Neto, *Poesias completas*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1968.

¹¹⁶¹ *L'Épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 23.

¹¹⁶² *Idem*.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 57.

des langues étrangères la vérité de sa propre langue¹¹⁶⁴ ». Dans le cas d'Ana Cristina Cesar, ce basculement en immanence se tourne, nous le verrons plus loin, non vers l'éthique mais vers le passionnel.

L'*imitation* ainsi pratiquée par Ana Cristina Cesar s'écarte d'une métaphysique de l'asymptote, tangente qui approche son but sans jamais l'atteindre. Pour Walter Benjamin, l'original travaillé par la traduction « n'atteint pas sans reste » le « lieu promis et interdit où les langues se réconcilient¹¹⁶⁵ ». Jacques Derrida, dans le commentaire qu'il livre de ce texte, traduit par « Ce royaume, il ne l'atteint jamais complètement¹¹⁶⁶ », infléchissant encore un peu plus la parole benjaminienne vers son tropisme de répétition infinie, inachevée, de la différence. D'autre part, W. Benjamin affirme plus loin qu'« il semble impossible de jamais s'acquitter » de la « tâche » du traducteur « qui consiste à faire mûrir, dans la traduction la semence du pur langage¹¹⁶⁷ ». Ce reste est la part du Dieu de l'Ancien Testament, qui n'a pas oublié d'instaurer un fossé infranchissable entre lui et les hommes, à l'image de ces tables de la Loi dont Moïse, ayant cassé les originales, n'aura laissé à son peuple qu'une seconde épreuve où le lien direct avec Dieu s'est brisé.

Le rapport d'Ana Cristina Cesar au texte original récupère en fait quelque chose de l'émancipation protestante, qui avait justement exprimé par un acte de traduction son indépendance à l'égard de Rome et de la *Vulgate* canonique reçue de saint Jérôme¹¹⁶⁸. Non que l'horizon de ces versions brésiliennes ait à voir avec la dimension « historique » de la traduction

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 57, note 1.

¹¹⁶⁵ « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 252.

¹¹⁶⁶ Jacques Derrida, « Des tours de Babel », in Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, nouv. ed. augm., Paris : Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998, p. 225.

¹¹⁶⁷ « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 255.

accomplie par Luther et ses conseillers, au sens défini par Antoine Berman, c'est-à-dire fondatrice de la langue allemande avec ce que cela suppose d'héritage, de « faisceau de questions » léguées aux générations suivantes¹¹⁶⁹. Ce qu'il faut plutôt retenir, en revanche, de la posture réformée, qui est aussi la tradition familiale d'Ana Cristina Cesar, c'est la libération du rapport au texte sacré, non plus médiatisé par une langue devenue incompréhensible, une hiérarchie et un clergé écran, imposant un accès indirect à la Bible, mais la lecture dialectale, autonomisée, individualisée, en libre service pourrait-on dire, des *Écritures*.

Chez Ana Cristina Cesar, cette liberté n'entraîne pas une banalisation de l'original, qu'elle investit en fait d'une autre *aura*, de l'ordre non plus du divin mais de l'utopie littéraire ; pas plus qu'elle ne signifie que l'art de la traduction soit à la portée du premier venu : « Traduire n'est pas un art pour tout un chacun comme le pensent les saints insensés ; il faut, pour cela, un cœur vraiment pieux, fidèle, zélé, prudent, chrétien, savant, expérimenté, exercé. », mettait en garde Luther¹¹⁷⁰. Autant de qualités qu'on peut reconnaître aux compétences herméneutiques et aux réinterprétations poétiques d'Ana Cristina Cesar, la foi en moins.

¹¹⁶⁸ De même la Réforme anglicane aura sa *King James*, à partir de 1611.

¹¹⁶⁹ Cf. le chapitre « Luther ou La Traduction comme fondation », in *L'Épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, en particulier les pages 52 et 59.

¹¹⁷⁰ Luther, *Œuvres*, t. VI, Genève : Labor et Fides, 1964, p. 198. Cité par Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 55.

2. « repeat, repeat »

Itération, altération

Mais son expérience de la traduction créatrice ne s'arrête pas à une sorte de subversion de l'approche éthique et du rapport à l'autre ; elle mène dans d'autres directions l'heuristique traductive, comme le suggère l'irruption du « repeat, repeat » dans son imitation. Insolite, l'incursion l'est à plus d'un titre. D'abord parce que, contre toute attente, elle rompt le code linguistique et révoque, en revenant à la langue anglaise, un choix que ce passage avait lui-même délibérément imposé. Ensuite par l'improvisation qui s'éloigne de l'original et affirme sa liberté. L'invention vient d'ailleurs ponctuée une série de dépaysements anecdotiques, qui commencent avec l'incrustation du titre du premier succès emblématique de la bossa nova, *Chega de saudade*¹¹⁷¹, et se poursuit avec le « video-tape », anglicisme assimilé comme tel par le portugais du Brésil ou phonétiquement acclimaté sous la forme d'un « videoteipe ».

Un pas s'amorce qui va s'achever avec les deux « repeat », marque de l'extranéité acceptée par la langue mère, et redoublement du dépaysement qui prend cette fois le chemin inverse. « Repeat », c'est la répétition, mais aussi le retour en arrière de cette bande pour en revoir quelques images, la touche non traduite de la langue technologique universelle. Ces microruptures agglomérées en signalent une autre, qui structure au plan macroscopique le passage en deux blocs (et un épilogue) : le premier évoquait l'homme derrière le livre, le second

¹¹⁷¹ Il n'est pas impossible d'entendre aussi dans le « Toma esse beijo » une allusion à un vers de Caetano Veloso, dans « Menino do Rio » : « Tome esta canção como um beijo ». La chanson de l'album *Cinema transcendental* (Polygram, 1979), avait fait, l'on s'en souvient, l'objet d'une

prépare la succession d'avatars jusqu'à l'évanouissement de la matière. Dans son travail de mise en prose des vers de Whitman, mieux à même de se fondre dans l'économie générale de *Lovas de pelica*, Ana Cristina Cesar a non seulement conservé mais souligné ce découpage en deux temps, que couronne un troisième et dernier paragraphe situé dans l'accompli et l'au-delà de la métamorphose.

Nul doute aussi que la formule imprime du rythme et du sens à la phrase. Elle consacre un double mouvement paradoxal : celui de la vitesse de défilement, servi par le lexique (« deslizando » [glissant], « veloz » [véloce]...), l'énumération, une parataxe très hachée, l'énergie du martèlement anaphorique (« chega » [ici au sens de « assez »], repris trois fois après la première occurrence, suspendue, du paragraphe précédent). Toutefois l'anaphore a aussi un effet suspensif, d'immobilisation, tant par l'insistance butée que par la signification de « chega ». L'arrêt, la barre de l'interdit, c'est aussi ce que dit l'adverbe « impossivelmente » et les jeux sur la temporalité : alors que la première partie cherchait à nous installer dans une fiction de présent, le second acte de ce drame veut au contraire nous faire sortir du temps progressif, annuler le passé, le présent, inventer une sorte de quatrième dimension.

Au plan métapoétique, dont nous avons montré qu'il ne faut jamais le perdre de vue ici, ce qui se joue creuse un peu plus la tension entre la traduction fidèle, « matrimoniale », à horizon fixiste, et les schèmes évolutionnistes de l'imitation. Dans la première se manifeste déjà clairement l'idée de répétition de l'original, dont la citation est après tout aussi une expression, et même en quelque sorte le modèle idéal. La seconde cite aussi, mais tout en acceptant, permettant une réélaboration. Elle opère davantage du côté de l'itérabilité, par

attention toute particulière d'Ana Cristina Cesar en 1980. Voir *supra* notre analyse de

ses processus de décontextualisation, le lien lâche qu'elle instaure entre elle et son origine, et l'intervalle de sens et de réflexivité, la « différence », qui en découle.

D'une part elle met en évidence l'attachement de la traduction aux phénomènes de transtextualité¹¹⁷² ; de l'autre, elle « lie la répétition à l'altérité¹¹⁷³ » comme le pointe ingénieusement Jacques Derrida : « L'itérabilité d'un élément divise *a priori* sa propre identité [...]»¹¹⁷⁴. » Nous trouvons là comme un écho assez précis de la conception de l'imitation chez Ana Cristina Cesar, telle que nous l'avons initialement exposée. De façon non moins éclairante, le philosophe ajoute plus loin : « L'itérabilité altère, elle parasite et contamine ce qu'elle identifie et permet de répéter ; elle fait qu'on veut dire (déjà, toujours, aussi) autre chose que ce qu'on veut dire, on dit autre chose que ce qu'on dit et voudrait dire [...]»¹¹⁷⁵.

Automatisme de répétition ?

La répétition (et donc aussi la traduction) ne doit pas être interprétée seulement comme une itération du même, mais comme aussi et surtout son déplacement, la production du même complété, prolongé, transformé. La répétition ne reproduit pas au sens où une copie reproduit son modèle, mais

« Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir ».

¹¹⁷² Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : éd. du Seuil, 1982, pp. 7 et ss. Curieusement, d'ailleurs, la traduction n'apparaît pas au nombre des subdivisions de cette « transtextualité » envisagées par le poéticien. Ce qui n'échappe pas à Antoine Berman qui complète : « L'analyse des transtextualités entreprise méthodiquement par la poétique suppose, à côté des recherches portant sur l'hypertextualité, l'intertextualité, la paratextualité et la métatextualité, une réflexion sur cette transtextualité spécifique qu'est la traduction [...] » (*L'Épreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 294).

¹¹⁷³ Jacques Derrida, *Marges*, Paris : éd. de Minuit, 1972, p. 375.

¹¹⁷⁴ Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Paris : Galilée, 1990, p. 105.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 120.

elle produit à partir de lui une seconde (ou énième) singularité. Elle n'est pas ressemblance, mais « universalité du singulier¹¹⁷⁶ », et c'est d'ailleurs sans doute aussi pour une part ce qui explique la répétition dans la répétition qu'inscrit Ana Cristina Cesar : « repeat, repeat ». Voilà qui devrait définitivement écarter les approches « ancillaires¹¹⁷⁷ » de la traduction, non pour l'affranchir de toute dette à l'égard de son hypotexte, mais pour lui reconnaître sa nature de « transcréation¹¹⁷⁸ ».

Or on sent immédiatement surgir dans ces idées la question de la légitimité de cet interstice, de la « vérité » qui le fonde. Dans le cas de la réécriture de Whitman, à ce point d'émancipation (qui, dans sa liberté, ne cesse néanmoins de rendre des comptes), nous pourrions retenir et appliquer l'affirmation de Gilles Deleuze : « Si l'échange est le critère de la généralité, le vol et le don sont ceux de la répétition¹¹⁷⁹. » Le don est dans l'hommage, la subtile lecture, la survie, n'y revenons pas. Mais le « vol¹¹⁸⁰ » ? Vol et envol, disons : superficiellement ceux du coucou ou du geai¹¹⁸¹, mais surtout de l'oiseau poétique et sa plume s'abstrayant des lois de la gravité. Le vol en tant que pulsion et impulsion...

Il y a lieu de s'étonner que la réflexion traductologique emprunte si souvent au vocabulaire psychanalytique non pour en exploiter les résonances

¹¹⁷⁶ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Épithémée », 1968, p. 8.

¹¹⁷⁷ Cf. *L'Épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, pp. 14 et ss.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 286. Le terme n'est toutefois pas exactement à prendre au sens que lui donnent les concrétistes brésiliens.

¹¹⁷⁹ *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 7. Ce qui nous rapproche de la conception émise par Jean-Yves Masson, citée plus haut.

¹¹⁸⁰ « Fico considerando se não roubei demais » [Je m'interroge pour savoir si je n'ai pas trop volé], lit-on dans *Luvás de pelica* (*op. cit.*, p. 105). Nous avons déjà vu le thème du vol, du vampire... hanté l'œuvre d'Ana Cristina Cesar, moins comme une honteuse confession à demi formulée, que comme un avertissement visant à nous mettre en alerte.

mais pour, le plus souvent, le rabattre aussitôt vers l'éthique. On y mentionne la « *pulsion traduisante*¹¹⁸² », le « statut *refoulé* de la traduction et l'ensemble des "*résistances*" dont il témoigne¹¹⁸³ ». Paul Ricœur, à la suite de l'ouvrage d'Antoine Berman, parle de « Mise à l'épreuve, comme on dit, d'un projet, d'un *désir* voire d'une *pulsion* : la *pulsion* de traduire¹¹⁸⁴. » Et d'évoquer alors Freud et le « *travail de deuil* ». Or ce vocabulaire, aussi bien que l'identification d'une forme de répétition dans la traduction, aurait de quoi mettre la puce à l'oreille de ce qui y intervient de l'après-coup, de l'*automaton* et du transfert. Point n'est besoin pour cela de confondre critique et clinique. Il reste clair que la finalité de la traque n'est ni un diagnostic ni la cure, mais la production de sens.

Suivons donc un moment le sillage de quelques élaborations conceptuelles condensées notamment par le onzième séminaire de Jacques Lacan. Moment clé de sa réflexion, ce séminaire quitte le cadre de l'enseignement de la médecine, d'où le psychanalyste a été « excommunié » et change d'orientation. Accueilli par l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, sous l'égide de l'École pratique des hautes études, Lacan décide de faire le point sur « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse¹¹⁸⁵ », autant en direction de ses pairs qu'eu égard au nouveau public qu'il conquiert. Loin de nous l'idée d'en résumer la teneur, mais il se trouve que la première des quatre sections a peut-être de quoi nous apprendre puisqu'elle porte sur « L'inconscient et la répétition ».

¹¹⁸¹ Cf. Jean de la Fontaine, « Le geai paré des plumes du paon » : *Fables*, livre IV, fable 9, éd. de Marc Fumaroli, Paris : Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », p. 223.

¹¹⁸² *L'Épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 23. Dans cette citation et celles qui suivent, nous soulignons.

¹¹⁸³ *L'Épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 16.

¹¹⁸⁴ Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris : Bayard, 2004, p. 8.

¹¹⁸⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire – livre IX : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : éd. du Seuil, coll. « Points », 1973.

Il y est, bien sûr, question de la répétition dont Freud fait un point de résistance du sujet, et éventuellement une forme de névrose. Mais à ce niveau, Jacques Lacan réintroduit la distinction aristotélicienne entre *l'automaton* et la *tuché*. Le premier relève d'une répétition nécessaire et sans but, hasard si nécessaire qu'il en devient prévisible. Proche de l'arbitraire, il est en quelque sorte dans la réflexion lacanienne le support du réseau de signifiants : « Rien, en effet, ne peut être fondé sur le hasard — calcul de chances, stratégies — qui n'implique au départ une structuration limitée de la situation, et cela en termes de signifiants¹¹⁸⁶. » Au contraire, la *tuché* concernerait une sorte de pur hasard, trébuchement aléatoire, acte manqué en quelque sorte.

De la répétition au transfert

Où placer le travail d'imitation d'Ana Cristina Cesar dans cette structuration ? Assurément pas du côté de la *tuché* en tant que telle, fortuite et familièrement inquiétante. Mais plutôt entre *l'automaton* et le transfert. Car le phénomène de « répétition », terme ici à valeur générique englobant tous ces moments d'adossement à la langue de l'autre, consisterait en quelque sorte à l'effacement de sa parole, à sa mise entre parenthèse, dans un premier temps, comme « [...] l'automutilation à partir de quoi l'ordre de la signifiante va se mettre en perspective¹¹⁸⁷. » Cette « répétition » creuse un clivage qui permet l'émergence du sujet poétique, son entrée dans le jeu des représentants et de la représentation. Elle raccroche les textes d'Ana Cristina Cesar à une chaîne signifiante originaire et constitutive de sa propre parole. Répétition d'aucun

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 73.

véritable passé, elle se trouve en revanche tournée vers un devenir dans le jeu des interprétations et réinterprétations.

Mais à la différence de la répétition identifiée à la *tuché*, elle opère une véritable prise de sens, dépasse la simple reproduction improductive du même pour créer de l'ordre non plus seulement fantasmatique, mais symbolique. Il s'agit d'une action consciente qu'on ne peut assimiler à un retour compulsif : « [...] il n'y a pas lieu de confondre avec la répétition ni le retour des signes, ni la reproduction ou la modulation par la conduite d'une sorte de remémoration agie¹¹⁸⁸. » C'est aussi dans la mesure où il y a geste poétique, de création, que nous pouvons qualifier cette « remémoration agie » dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar de transfert, au sens analogique où Lacan déclare :

[...] le transfert apparaît comme, à proprement parler, une source de fiction. Dans le transfert le sujet fabrique, construit quelque chose¹¹⁸⁹.

3. « Camerado »

Ce qui nous lie, ce qui nous lit

Or cette voie analytique, qui redéploie la notion de transfert dans l'expérience traductive, nous semble s'insinuer et s'afficher dès le premier dévoiement de notre extrait, la première « séduction » d'Ana Cristina Cesar : la substitution du « Camerado » par l'éclatant « Amor ». Car au-delà d'une

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹¹⁸⁹ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VIII, Le transfert (1960-1961)*, Paris : éd. du Seuil, 2001 (1^{ère} éd. : 1991), p. 212.

médiocre reconnaissance de la cordiale affectivité brésilienne ou, mieux, de la dimension dramatique et passionnelle que la poète aime imprimer à ses textes, ce début place la relation de l'écrivain et de son lecteur sous le signe de l'amour et des transferts auxquels il préside (s'il n'en découle pas). L'intention de Walt Whitman lui-même n'était-elle pas, dans ces vers, de transférer l'autorité et le pouvoir d'un livre ? Une traduction n'est-elle pas le geste par excellence d'un transfert culturel ? Oui. Mais Ana Cristina Cesar nous donne l'occasion de faire fonctionner et retentir le concept dans un autre sens, qui n'annule en rien les précédents mais s'y ajoute : la dimension amoureuse, transférentielle, des opérations de lecture et de traduction. L'idée, effleurée par Walter Benjamin¹¹⁹⁰, Jacques Derrida¹¹⁹¹ et d'autres, est ici au centre de la réflexion poétique en action. Pour quelles retombées ?

En premier lieu, la reconnaissance d'une subjectivité contre la loi de neutralité ou d'objectivité en général invoquée. Certes l'exercice, tel qu'elle le pratique, éprouve les limites de ce qu'est une traduction, mais ce faisant, il exacerbe ce qui gît en creux dans toute traduction littéraire. Bien qu'accordant une primauté à ce qu'on conseille d'ordinaire de tenir voilé, il n'écrase nullement son modèle sous le retour d'un refoulé, monnaie de la pièce

¹¹⁹⁰ « [...] au lieu de s'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, *amoureusement* et jusque dans le détail, adopter sa propre langue le mode de visée de l'original [...] », « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 257. Nous soulignons.

¹¹⁹¹ Voir « Des tours de Babel » : « Retenons pour l'instant ce lexique du don et de la dette, d'une dette qui pourrait bien s'annoncer comme insolvable, d'où une sorte de « transfert », amour et haine, de qui est en situation de traduire, sommé de traduire, à l'égard du texte à traduire (je ne dis pas du signataire ou de l'auteur de l'original), de la langue et de l'écriture, du lien d'amour qui signe la noce entre l'auteur de l'« original » et sa propre langue. », *op. cit.*, p. 212 ; et « Car, de même que les débris d'une amphore, pour qu'on puisse reconstituer le tout, doivent être contigus dans les plus petits détails, mais non identiques les uns aux autres, ainsi, au lieu de se rendre semblable au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, dans un mouvement d'amour et jusque dans le détail, faire passer dans sa propre langue le mode de visée de l'original : ainsi, de même que les débris deviennent reconnaissables comme fragments d'une même amphore, original et traductions deviennent reconnaissables comme fragments d'un langage plus grand. », *ibid.*, p. 223.

supposée d'un traducteur naguère trop bridé ; au contraire, son texte est comme l'acceptation de l'irruption de l'autre en soi. Ana Cristina Cesar a besoin de ce détour pour le faire advenir.

Est-ce à dire qu'il y a dans ce procédé malgré tout compulsif quelque chose de l'ordre du symptôme ? Non sous une forme pathologique, névrotique : le texte n'a pas à proprement parler d'inconscient, plutôt de l'impensé, autour duquel s'affairent les consciences et les inconscients de l'auteur et de ses lecteurs. Mais sans doute au sens où une citation, une traduction est aussi une forme de bégaiement presque tautologique, d'un texte à l'autre, d'une œuvre à l'autre. La nuance est aussi que l'automatisme de répétition, qui pour le psychanalyste trahit un passé qui ne passe pas et revêt un « caractère mortiforme¹¹⁹² », dépasse dans cette œuvre poétique sa négativité : il n'est pas le signe d'une passivité du sujet, mais le soutien de la parole, d'un travail de remémoration, perméable à l'interprétation. Mieux, en ce qu'elle se distingue des autres répétitions, la répétition transférentielle fait que cette voix porte, elle l'amplifie et la magnifie, tout en lui ouvrant la possibilité d'une feinte et une fiction.

Libido legendi

Dans un échafaudage théorique différent, qu'il n'y a pas lieu de présenter ici *in extenso* mais dont une esquisse de la trajectoire peut à son tour éclairer notre réflexion, Jean Laplanche articule les concepts de séduction, de traduction et d'après-coup. Généralisant la théorie de la séduction adoptée puis

Gilles Deleuze plaçait, lui, dans « le cœur, l'organe amoureux de la répétition » (*Différence et Répétition, op. cit.*, p. 8).

abandonnée par Freud, il distingue dans le développement psychique une phase d'« implantation du message énigmatique¹¹⁹³ », qui correspondrait à un temps de *séduction* dans le passé, suivie, plus tard, d'une phase de *traduction* du « message implanté ». On ne raisonne cependant pas sur l'hypothèse d'une séduction « réelle », mais d'une séduction au sens où elle est *interprétée* comme telle par l'enfant, chez qui vont donc se succéder selon un schéma plus complexe : traduction, détraduction et retraduction¹¹⁹⁴.

Partant du cas du petit Hans, « l'homme aux loups », Laplanche insiste sur le caractère confus, brouillé, du message « séducteur », venant en l'occurrence de la nourrice : loin d'aller de soi, il apparaît déjà comme une traduction : « *le passé a déjà en dépôt quelque chose qui demande à être déchiffré*¹¹⁹⁵ ». L'ultime étape, relative à l'« après-coup », donne alors lieu à un double mouvement paradoxal, l'un allant du passé vers le futur et portant sur la réactivation du « dépôt » antérieur, l'autre à caractère rétroactif, allant du futur vers le passé. La voie progressive suppose une forme de déterminisme du message originaire ; la voie rétrospective est investie d'une mission herméneutique : « D'un côté, j'introduis la notion de *l'autre*, et de l'autre côté il y a le modèle de la *traduction*¹¹⁹⁶. »

Si nous avons insisté sur la parenté de la traduction et de la répétition, c'est précisément aussi pour mettre l'accent sur son caractère d'écriture seconde, intervenant après-coup, à la fois déterminée et déterminante, ce que

¹¹⁹² Jacques Lacan, *Le transfert*, op. cit., p. 121. Mais Lacan se contente ici de résumer son point de départ : Freud.

¹¹⁹³ Jean Laplanche, « Notes sur l'après-coup », in : Jean Laplanche, *Entre séduction et inspiration : l'homme*, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 1999, p. 66.

¹¹⁹⁴ Voir *ibid.*, p. 66

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 65.

mettent en œuvre pleinement les imitations d'Ana Cristina Cesar. La relation qui se dessine entre elle et Walt Whitman n'est pas celle d'une soumission de l'élève au maître, ni de l'ordre du simple clin d'œil, de l'hommage en passant, encore moins d'une influence. Elle n'est pas davantage la manifestation d'un égotisme forclos, fermé à l'expérience de l'altérité. Ces transtextualités, maintes fois croisées dans les poèmes d'Ana Cristina Cesar, sont la *trace* d'une lecture : la lecture d'un autre, et de l'autre que tout lecteur est à lui-même. La citation, la traduction signent le souvenir d'un moment qui nous lit. La lecture s'y fait trace, en ce qu'elle se met à écrire, à s'écrire.

Indépendamment de sa finesse et de l'intelligence des œuvres qu'elle fréquente, ou peut-être pour cette raison même, la « traduction » s'engage alors de façon en quelque sorte « perverse » — à la fois subversive et perverse à l'encontre de sa matrice — dans les subtilités et les brèches du texte lu pour y enfoncer ses propres coins. Le passage de « Camerado » à « Amor », invocation d'une passion filée dans l'original comme dans son dédoublement par les « kiss » et autre « love », thématise au niveau de l'énoncé ce qui se produit dans l'énonciation : le rapport libidinal à la lecture et à l'écriture, coalisés dans le geste qui les réunit : la traduction. Il est question de lecteur, de littérature, de sa valeur de sublimation des corps, des « secrets » qui s'y nichent...

De l'illisibilité

Mais en mettant ainsi en liaison lecture et écriture, la relation seconde qu'établissent citation, traduction ou imitation, donne en fait lieu à une association détonante. Car s'y affrontent deux logiques à la fois complémentaires et contradictoires. Le propre de la lecture, de l'interprétation, est (cela paraîtra une évidence) son désir de lisibilité, vers lequel elle tend. À

l'inverse, par ses pratiques de figuration, de mise en fiction, d'encodage, de cryptage, de censure, de résistance, c'est comme si la création littéraire (mais pas le langage du droit, par exemple) était animée, traversée jusqu'à un certain point d'un effort d'illisibilité. Non que l'obscurité suffise à être gage de littérarité ; il y aurait même une clarté de la littérature, en tant que défi. Pourtant toute œuvre, même si elle se prétend des plus transparentes, n'est jamais univoque ; l'aimante la complexité, la tiraillent des tensions paradoxales, la vie... C'est en quoi furent voués à l'« échec » (échec qui vaut à nos yeux réussite) la mise à nu confessionnelle d'un Rousseau, la précision référentielle d'un Zola ou la poésie objective d'un... Lowell. Dans le fond, aucun ne pouvait être vraiment dupe de son projet.

La traduction, l'imitation, la citation, qui supposent en amont comme vers l'aval un travail herméneutique, contribuent à élaborer une nouvelle langue (étrangère), celle qu'a pour charge d'inventer la littérature, faite entre autres de colonisations, de migrations, d'expropriations, de réappropriations. Mais pour en approfondir encore davantage les logiques intrinsèques, il nous paraît utile de revenir sur un cas entraperçu plus haut : l'inflexion de l'« hypocrite lecteur » baudelairien.

C. La traduction à la dérive

1. La langue, le masque

Nous ne pourrions en effet immanquablement repenser l'écriture seconde et ces jeux de transfert, sans examiner le moment même où Ana Cristina Cesar les réarticule à un instant fondateur de la relation entre auteur et lecteur :

[...]

Cartões postais escolhidos dedo a dedo.

No verso : atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui, deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais.

É para você que escrevo, hipócrita.

Para você — sou eu que te seguro os ombros e grito verdades nos ouvidos, no último momento.

Me jogo aos teus pés inteiramente grata.

Bofetada de estalo — decolagem lancinante — baque de fuzil. É só para você y que letra tán hermosa. Pratos limpos atirados para o ar. Circo instantâneo, pano rápido mas exato descendo sobre a tua cabeleira de um só golpe, e o teu espanto¹¹⁹⁷ !

[...]

1197

« [...] Les cartes postales triées sur le volet.

Au verso : attention, c'est pour moi que tu parles, c'est moi qui suis ici, de ce côté, comme un marin au bout sombre du quai.

C'est pour toi que j'écris, hypocrite.

Pour toi — c'est moi qui te tiens les épaules et te crie dans les oreilles des vérités, à la dernière minute.

Je me jette à tes pieds pleinement reconnaissante.

Gifle cinglante — décollage lancinant — recul de fusil. Tout est pour toi y que letra tán hermosa. Les assiettes propres qui volent. Un cirque instantané, rideau rapide mais précis qui tombe sur ta chevelure d'un seul coup, et ta stupeur ! [...] »

Ébauches

Ana Cristina Cesar a visiblement ruminé longuement cette transcription de Baudelaire et de sa fratrie d'hypocrites présidant aux liminaires des *Fleurs du Mal*, qu'elle insère dans « Fogo do final ». Nous la rencontrons à quatre reprises parmi les textes réunis dans *Inéditos e dispersos*.

La première citation se trouve p. 136. Il s'agit en fait d'un fragment du poème encore à l'état d'ébauche, de *work in progress*, une variation finalement rejetée pour la publication anthume. Nous l'avons retrouvé dans un cahier de format 18 x 26 cm, à couverture souple rouge, aux pages encadrées de motifs fleuris, avec au bas un couple d'oiseaux aquatiques nageant sur un plan d'eau. L'un (le mâle ?), au second plan, tourne un regard entreprenant vers l'autre, légèrement en retrait dans une posture réservée malgré les ailes dressées, signe qu'il n'est pas indifférent à sa compagnie. Ana Cristina Cesar ne laisse rien au hasard, pas même le choix de ses cahiers !

Dans celui-ci figurent entre autres certaines ébauches de « Fogo do final » (et de *A teus pés*), qui indiquent la méthode de construction en puzzle, où s'agrègent peu à peu les bribes d'un texte prises ici ou là. Le poème se compose au fur et à mesure, sans dessein véritablement préétabli, programmé. Sa vérité se bâtit à tâtons, en colligeant des bouts de vers, de phrases, de lectures, d'annotations, des échos de conversations, de lettres..., montant de petites séquences jusqu'à ce qu'une silhouette apparaisse et s'affirme, prenne forme et sens.

A teus pés, op. cit., p. 51. Une traduction intégrale du poème « Fogo do final » [Bouquet final], d'où ces vers sont extraits, a été publiée dans la revue *Europe*, n° 827, Paris, mars 1998, pp. 204-206.

La seconde occurrence, p. 167, a une autre portée. Il ne s'agit plus d'esquisse : le texte est ferme, achevé, et se présente comme une « réponse » à une amie et collègue de travail : « *Uma resposta a Angela Carneiro no dia de seus anos* » [*Une réponse à Angela Carneiro le jour de son anniversaire*]. Le propos de l'amie, cité en exergue : « A literatura não me atinge », est daté du 10 mai 1982, soit quelques mois avant la publication de *A teus pés*, qui sort, rappelons-le, en décembre. La « réaction » d'Ana Cristina Cesar est complexe, mais peut se résumer à deux temps. Premier temps : « Não respondo de medo ». Formule ô combien ambiguë et paradoxale, qui peut signifier entre autres : « Ce n'est pas la peur qui motive ma réponse », ou : « C'est la peur qui m'empêche de répondre ». Toujours est-il que cette entrée en matière montre que la phrase d'Angela Carneiro a porté, touché, ébranlé la poète, qui s'en trouve en quelque sorte interdite ; elle ne se résigne néanmoins pas à l'accepter telle quelle puisque son texte constitue une forme de réponse. Second temps : la réponse est tout ce qu'il y a de moins frontal. Après des précisions apportées sur les origines de cette peur, s'enchaîne une longue série de questions demandant : « Qual o segredo por trás disso tudo¹¹⁹⁸ ? », mentionnant la quête d'un « semblable » (« meu par »)... Après d'autres méandres, elle conclut par cette ultime interrogation : « Alguém disse que é para você que escrevo, hipócrita, fã, cônjuge craque, de raça, travestindo a minha pele, enquanto gozas¹¹⁹⁹ ? ». La transposition baudelairienne en scène de ménage y est seulement suggérée, et va en s'atténuant, s'affaiblissant dans les troisième et quatrième occurrences.

La troisième, datée du 2 octobre 1983, vient en conclusion d'un poème, avant une citation d'Emily Dickinson, et semble étonnamment moins

¹¹⁹⁸ « Quel est le secret derrière tout ça ? ».

passionnée, moins théâtrale, plus sereine : « É para você que escrevo, é para você. » [C'est pour toi que j'écris, c'est pour toi.]. Et la dernière, écrite une semaine avant le suicide, condense encore un peu plus la formule et se perd au milieu de propos de plus en plus intimes, comme arrachés à un journal personnel : « Escrevo para você sim. » [Oui, j'écris pour toi].

En revanche, les propos s'exacerbent dans « Fogo do final », nous entraînant apparemment dans le théâtre de l'hystérie. C'est toutefois sans compter avec la duplicité du propos, qui affecte le plan de l'énoncé comme celui de l'énonciation. La brutalité de l'explication dans le couple rejaillit sur la violence du détournement d'auteur à auteur. Les « transferts » s'emballent, dépassés par la tournure des événements : débordements amoureux, transposition outrancière du vers d'« Au lecteur », dérapages entre le poète et son destinataire soupçonné d'être aussi sourd que faux. À quoi s'ajoute la malice qui entoure cette irruption triviale, comme en témoignent les jeux de mots qui jalonnent l'extrait et nous renvoient à un champ autrement littéraire : le « verso » peut être autant le *verso* de la carte postale que le *vers* du poème ; le « pano » peut signifier aussi bien le *torchon* que le couple s'envoie à la figure que le *rideau* du théâtre qui retombe à la fin de la pièce ; et le « circo » [cirque] incline la dispute vers le numéro tous publics. La vérité est que, comme souvent dans la poésie d'Ana Cristina Cesar, la « scène » porte un contenu méta-poétique que trahit le clin d'œil au titre du recueil : « aos teus pés ». Il s'incarne en cette voix excédée, au bord de la crise de nerfs, implorant d'un lecteur indifférent, à ses pieds, un peu plus d'attention.

¹¹⁹⁹ « Quelqu'un a dit que c'est pour toi que j'écris, hypocrite, idole, conjoint expert, un as, travestissant ma peau tandis que tu jouis ? »

Moyens de transports

Ce petit accès de transe domestique, propre à mettre dans des états seconds, a par conséquent tout à voir de nouveau avec d'autres « trans- » : transfert, translation, tradition, traduction. On sait, par exemple, qu'avant d'adopter *in extremis* le titre « A teus pés », Ana Cristina Cesar avait envisagé d'appeler son recueil « Meios de transportes » [Moyens de transports] : ceux associés aux fortes émotions, qui nous font perdre le contrôle de la situation, ceux provoqués par les commotions du texte, qui nous font « décoller », ceux de la figuration poétique. Héritages culturels, transpositions linguistiques, mais aussi les transferts de la psychanalyse. L'un dans l'autre. Pas de passage d'une langue à son étrangère sans réinvestissement passionnel, resubjectivation du propos. Là est toute la question : que se passe-t-il dans une traduction, que met particulièrement à jour la « citation » de Baudelaire ici sortie de ses gonds ?

Les faits de transtextualité que sont dans l'ordre du discours une citation, une traduction, mettent en jeu deux textes ou deux états d'un texte, un « original » si l'on veut, une matrice, et sa « dérivation ». Ce qui les lie et les tient en une sorte d'unité peut aller de la simple répétition littérale à des formes plus complexes de « reproduction ». Pour l'une comme pour l'autre, la tradition exige la fidélité scrupuleuse. Elle a pour cela ses raisons, qui ne doivent cependant pas rendre la raison aveugle : le poids du dogme est là pour nous indiquer qu'une autre force attire la citation et la traduction vers leur altération. Une « pulsion », non pas au sens freudien, mais au sens où Lacan propose de traduire le terme allemand *Trieb* :

Le *Trieb* doit être traduit aussi près que possible de l'équivoque, et nous

nous plaions quelquefois à dire — la *dérive*¹²⁰⁰.

D'autant que la littéralité, possible pour la citation (compte non tenu des infléchissements que lui font subir les changements d'énonciation), devient par définition impossible dans le cas d'une traduction. La condition de fidélité constitue un devoir du traducteur, mais nullement sa visée. On traduit pour une raison x ou y, l'attachement au texte, partager un plaisir, un point de vue, toucher de l'argent... Les règles de l'exercice viennent après. S'il en était autrement, la situation deviendrait stérilisante : « une "bonne" traduction doit toujours *abuser*¹²⁰¹ », affirme Derrida. On entend bien : outrepasser ses droits et, d'une certaine façon, tromper son monde.

Ce travail de la différence à l'œuvre dans la traduction s'exerce *a fortiori* lorsque nous ne sommes plus tout à fait dans la pratique orthodoxe, mais dans ce que nous propose Ana Cristina Cesar, quand elle est poète et qu'elle écrit avec les mots des autres : inventer un moment qui n'est plus tout à fait une citation ou une traduction *stricto sensu*, mais qui retient malgré tout quelque chose de leur démarche comme la poète retient de ses lectures une matière qui se prolonge, se survit, se métamorphose. C'est en cela qu'elle réitère certaines pratiques de la traduction ancrée dans la tradition brésilienne, mais en les déportant, en les excédant. Avec la claire conscience que la répétition inscrite dans la traduction n'est en aucun cas copie ni même ressemblance, mais expression de la singularité, de l'instantanéité, du remarquable¹²⁰².

¹²⁰⁰ . *L'Éthique de la Psychanalyse, op. cit.*, p. 108.

¹²⁰¹ Jacques Derrida, « Le retrait de la métaphore », in Jacques Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, nouv. éd. augm., Paris : Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998, p. 81.

¹²⁰² « Si la répétition existe, elle exprime à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l'ordinaire, une instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence. », *Différence et Répétition, op. cit.*, p. 9.

Le théâtre de la répétition

Au cœur de la revitalisation transgressive du vers de Baudelaire, il y a comme une mise en actes, l'invention d'un petit drame. L'hypocrite revient à son étymon, il porte un masque et se déplace ironiquement, comiquement, de la cuisine aux feux de la rampe. Des indications sont données sur les lieux, les gestes, des corps se meuvent, s'agitent, s'affrontent, mais pour autant nulle physionomie ne se distingue, ne s'identifie. Le détournement s'arrête à son point d'universalité, l'appropriation n'est pas expropriation :

Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages — tout l'appareil de la répétition comme « puissance terrible »¹²⁰³.

Des *Fleurs du Mal* à « Fogo do final », nous passons des seuils à un moment ultime : le titre du poème brésilien (en partie énigmatique : littéralement, il faudrait peut-être le traduire par « feu du finale ») et sa position dans le recueil signalent une clôture. Il s'agit en effet du dernier poème de la section inédite « A teus pés », incluse dans le recueil éponyme, mais pas de l'ultime poème du livre puisque, comme nous l'avons vu, suivent les trois ensembles précédemment édités de façon indépendante : *Cenas de abril*, *Correspondência completa* et, finalement, *Luvás de pelica*, à qui il revient de fermer la marche. « Fogo do final » n'en comporte pas moins une valeur de vraie fausse sortie...

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 19.

Mais chez Baudelaire, comme chez Ana Cristina Cesar, nous nous maintenons dans le discours. Pas de passage au récit, de neutralisation des personnes, mais au contraire développement et enrichissement de la situation d'interlocution. Or qui sont ces Je et Tu qui se chicanent ? Ils restent indéterminés. Un homme, si l'on suit l'image du marin au bout du quai ? Une femme, assurément : « inteiramente grata ». Mais même cette opposition est instable car, outre l'hypothèse de l'androgynie, il n'est pas impossible que les retours à la ligne marquent ici ou là, comme au théâtre, une alternance dans le dialogue.

D'autant que, par ailleurs, le texte est dépassé par une profuse polyphonie. Entre la parole de Baudelaire et son écho brésilien s'intercale la citation de T. S. Eliot qui conclut la première partie de *The Waste Land* : « "You ! hypocrite lecteur ! — mon semblable, — mon frère !" ¹²⁰⁴ ». Plus loin résonne la voix de Caetano Veloso interprétant une chanson de Jorge Mautner, « Vampiro » [Vampire], de nouveau sur l'album *Cinema transcendental*. Les paroles content l'histoire d'un vampire sensible et mal aimé, qui cache ses larmes derrière des lunettes noires et s'attache à une jeune fille indifférente, dont la seule réaction aux romances enflammées qu'il lui chante à l'oreille consiste à dire, en espagnol : « Oh ! pero que letra más hermosa, que habla de un corazón apasionado ¹²⁰⁵ ». Dans la chanson de Mautner, le vampire enchaîne, à nouveau en portugais, notamment avec ces mots :

Por isso é que eu sou um vampiro
e com meu cavalo negro eu apronto ¹²⁰⁶.

¹²⁰⁴ T. S. Eliot, *Poésie, op. cit.*, p. 60.

¹²⁰⁵ « Oh ! mais quelles paroles magnifiques, qui parlent d'un cœur passionné ».

¹²⁰⁶ « Voilà pourquoi je suis un vampire et sur mon cheval noir j'en fais de belles ».

Sur un ton parodique que ne fait que redoubler le phénomène de la citation, il est donc question des passions d'un « auteur » et de l'accueil froid que lui réserve son destinataire, en réduisant ses vers à un jugement esthétique sans témoigner d'une véritable émotion. La mélodie manque son but. De là découle sa condition de vampire, vivant du sang des autres, piochant çà et là la matière de ce qui le fonde. Du vampire à la « vampirisation », au *piratage* des textes d'autrui, il y a le pas déjà souvent franchi par Ana Cristina Cesar, toujours entre le discours amoureux et la relation littéraire, les liant même indissolublement. Mais rien de tel pour le dire, pour faire « passer le message », que de recourir à l'« imitation », au détournement, la voie même que suggère la chanson et sur laquelle nous engage sa citation.

Au passage, on aura remarqué qu'Ana Cristina Cesar a traduit la source française en portugais, mais conservé l'espagnol, désorientant un lecteur peu averti, fondé à supposer une référence hispanique quand elle est en vérité brésilienne. Mais plus généralement, le problème est ici que nous ne savons plus où donner de la tête : trop de pronoms, de citations, qui s'emboîtent et renvoient les unes aux autres, trop de langues qui se croisent, excès de voix, excès de voies. Nous sommes lâchés au cœur du labyrinthe, dont la véritable caractéristique est, non de n'avoir pas d'issue, mais d'en avoir trop. C'est pourquoi il faut revenir au propos essentiel du passage : la situation de crise, interne à l'histoire, entre les personnages ; mimant et surjouant celle qui lui est externe, au sein de la relation poétique souffrant d'un déficit passionnel entre le poète et son lecteur. Seulement voilà : pour restaurer la qualité de ce lien, pour obtenir un engagement plus « franc » du lecteur, la voix portant la parole poétique, incarnant le Poète (qui ne se montre pas moins lecteur en d'autres vies), use elle-même d'artifices.

La difficulté revient donc non pas à caractériser l'articulation entre les deux niveaux de crise, qu'on serait tenté d'interpréter dans l'ordre du métaphorique (le couple auteur-poète *comme* couple d'« amants ») mais bien à penser cet échafaudage poétique dans sa totalité et sa complexité, où l'explication métaphorique ne suffit plus. À deux reprises au moins, dans « Le retrait de la métaphore », Jacques Derrida pointait un lien entre ce trope et la traduction. D'abord en faisant jouer ensemble les termes allemands : *Übertragung* et *Übersetzung*¹²⁰⁷, puis de façon plus explicite en mentionnant « un rapport essentiel avec ces déterminations du passage ou du frayage selon les modes de trans-fert ou de la tra-duc-tion (*Übersetzen*) que je crois devoir lier ici à la question du transfert métaphorique (*Übertragung*)¹²⁰⁸. » Or il nous semble qu'Ana Cristina Cesar éveille tout autant ce qui, dans la citation, la traduction, le détournement, peut relever de la métonymie. Elle fait affleurer, remonter, elle dévoile, la puissance métonymique de la répétition.

2. Le jeu de piste de la métonymie

La trappe

Dans le processus analogique, deux termes, deux objets, étrangers l'un à l'autre, différents, se rencontrent grâce à un sème commun. À l'intersection de leur différence loge du « même » qui légitime et authentifie la ressemblance.

¹²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 63 : *Übersetzung*, la traduction ; *Übertragung*, le transfert, la transmission, mais aussi, éventuellement, la traduction...

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 76.

Plus exactement, le rapprochement des deux notions fait apparaître un produit tiers, né de l'effet de *condensation* sous laquelle la stylistique identifie la motivation de la figure. Et c'est au nom de ce motif que nous pourrions la filer.

Si la métonymie opère elle aussi un rapprochement entre deux termes ou objets étrangers, différents, elle se contente en revanche d'un lien ténu et fragile de contiguïté. La motivation existe, d'ordre logique — dont le lien spatial n'est en fin de compte qu'une des réalisations possibles, une variante parmi d'autres —, mais elle n'intervient guère dans la construction du sens, elle ne *veut* rien dire en tant que telle¹²⁰⁹. Lorsque je bois un « verre », exemple canonique, je sais que je ne bois pas le contenant mais son contenu. Indépendamment des effets de l'une ou de l'autre, la métaphore est déplacement, bien sûr, *et* implicitement quelque chose en plus (copule, terme comparant, motif...), tandis que la métonymie n'est sur le plan opératoire *que* déplacement d'un point à un autre, à partir d'un rapport lâche de voisinage.

La communication entre comparant et comparé exige une sorte d'ascenseur sémantique, qui médiatise et surplombe la relation des deux termes. Ainsi, dans la formule hobbesienne empruntée à Plaute « Homo homini lupus », le passage de l'homme au loup est autorisé par un sème commun de sauvagerie et d'agressivité, concept tiers intercesseur. Au contraire de la relation métaphorique, qui requiert une verticalité du sens, la métonymie étend horizontalement sa labilité associative.

D'ailleurs le dispositif analogique est particulièrement étoffé, puisque à la possibilité de filage, s'ajoute une déclinaison de formes allant de la comparaison à la métaphore, en passant par l'identification... On peut, au

¹²⁰⁹ Dans son étude sur *La Recherche*, Gérard Genette note que certaines associations qu'il va identifier comme partiellement métonymiques « montrent assez l'indifférence à l'égard du

choix, exprimer ou non le comparé, faire entendre grammaticalement le rapport comparant. Une image peut être plus ou moins explicite, a à sa disposition une gamme de « raccourcis ».

Le recours métonymique n'a pour lui que l'ellipse, il engloutit le terme initial, court-circuite la dénotation. Trope toujours *in absentia*, il n'apporte parfois rien de plus à ce que je dis, semble-t-il, qu'une économie. Ce vide sémantique (mais pas logique) fait qu'on ne peut filer la métonymie : c'est elle qui file, à toute allure, et nous file entre les doigts, vers son point de fuite. Elle accélère soudain mon dire, n'a pour seule syntaxe qu'un lien intempestif, de surface, virtuel, d'où elle tire sa « vitesse » d'élocution.

Le trope métonymique se déploie en deux dimensions, sans profondeur de champ malgré les effets qu'il en retire : l'instauration d'un espace fictif dont les jeux de chausse-trapes et de tiroirs, d'enchâssements des systèmes d'élocution, de masque sous le masque, multiplient leurres et faux-semblants, bâtissent des apparences peut-être trompeuses, d'illusoires façades qui n'ont pas pour autant renoncé à la réalité des choses.

Le dévoiement

C'est en quoi le procédé de la citation pratiqué par Ana Cristina Cesar s'en rapproche, en dissolvant le sujet dans une myriade d'énonciateurs. Si le mot existait encore, on pourrait distraire celui de « plagiarisme », invention érigée par l'abbé de Richesource, au XVII^e siècle, en école et procédé littéraire, et qui consistait en l'art de changer ou de déguiser toutes sortes de discours, de telle sorte qu'il devienne impossible à l'auteur lui-même de reconnaître son

réfèrent » (Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », in Gérard Genette, *Figures III*, Paris : éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 45).

propre ouvrage¹²¹⁰. Dans les avatars de la « citation » ou du détournement, d'un texte à l'autre, l'« original » s'évanouit, ce qui les rapprochent davantage encore de la ressource métonymique. Qu'y résonnent une excitation de lecture, de l'ironie, un hommage reconnaissant, ces phénomènes n'ont pas de vocation parodique, ni même pour propos de dénaturer l'original, mais de le réinvestir. L'œuvre de resubjectivation combine une adhésion plus ou moins critique à l'altération, effet de déflexion à partir duquel va pouvoir se réélaborer du sens. Si le lien sollicité demeure jusqu'à un certain point de l'ordre du signifié, comme dans l'analogie, il nous semble moins chargé de contenu symbolique dans l'usage qu'en fait Ana Cristina Cesar, et agir davantage au rang du signifiant.

Ce dispositif métonymique, entendu de façon extensive comme procédé du déplacement, nous semble aussi très proche de ce qu'elle met en œuvre dans ses répétitions. Nous y sommes en effet aux antipodes de la métaphore : au lieu de relier deux termes vers leur condensation, ce procédé proche de l'antanaclase scinde et fragmente l'unicité du syntagme. Souvenons-nous des réalisations d'un poème comme « 16 de junho » : les pieds froids et les pieds qui avancent sur la voie de Dieu... Éventuellement « irrationnelle », mais non arbitraire, la motivation métonymique s'inscrit dans une toute autre chaîne signifiante, une autre *syntaxe*, dont la poésie d'Ana Cristina Cesar exploite à l'envi ses effets accélérateurs, ses vertus de trompe-l'œil, sa stratégie interpellative et énigmatique, sa puissance aimantée et déroutante. Ce recours s'ajoute à la parataxe et l'ellipse pour happer et intriguer le lecteur par des

¹²¹⁰ Cf. l'abbé de Richesource, *Masque des orateurs ou Manière de déguiser toutes sortes de compositions, lettres, sermons, etc.* (1677). Cité par Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris : Puf, 1999, p. 17.

énoncés où il sent intuitivement qu'il se passe quelque chose mais qui l'entraînent et l'abandonnent au cœur d'un dédale de directions.

Paradigmes

Les enjeux de cette confrontation, qui va au-delà d'une typologie des tropes ou d'une « rhétorique restreinte », mènent au cœur du faire poétique d'Ana Cristina Cesar (et des potentialités de la traduction et de la poésie en général). Ils traduisent de Freud à Lacan, en passant Jakobson et Genette, une sorte de paradigme fondamental, même s'il ne s'agit nullement rigidifier des catégories et de s'enfermer dans un esprit de système.

Ainsi lorsqu'il déduit de ses études sur l'aphasie deux mécanismes centraux de la combinatoire du langage, Roman Jakobson, qu'on tient aujourd'hui dans un structuralisme étroit, ne fait pas de la combinaison (ordre de la métonymie) et de la sélection (ordre de la métaphore) des processus étanches. Il reconnaît dans la foulée de ses conclusions que les écrivains les exploitent à leur guise, selon leurs prédilections, liberté dont ont usé romantiques et symbolistes, par exemple, en préférant l'analogie¹²¹¹. Il précise, en outre, qu'« [e]n poésie, où la similarité est projetée sur la contiguïté, toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique¹²¹². » Et pour sa part, Gérard Genette se propose, dans son étude déjà citée sur *La Recherche*, non de débaptiser les métaphores qui s'y trouvent

¹²¹¹ Voir *Essais de linguistique générale*, op. cit., pp. 62-63. Malgré ses critiques à l'encontre de Jakobson, Gérard Genette reprend à son compte cette préférence communément admise, qu'il étend au surréalisme en se fondant sur une citation sans appel d'André Breton : « (Auprès de la métaphore et de la comparaison) les autres "figures" que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le déclic analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. » (*La Clé des Champs*, 1953, p. 114. Cité in Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Figures III*, op. cit., p. 39).

¹²¹² Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 238.

pour les appeler métonymies, mais d'examiner « le rôle de la métonymie *dans la métaphore*¹²¹³ ».

Le détour lacanien, qui prolonge la dualité du linguiste¹²¹⁴, va nous aider, cependant, une nouvelle fois à creuser plus à fond ce sillon. Il place la condensation métaphorique du côté du symptôme, autrement dit de l'expression d'un sens, d'une signification :

Le mécanisme à double détente de la métaphore est celui-là même où se détermine le symptôme au sens analytique. Entre le signifiant énigmatique du trauma sexuel et le terme à quoi il vient se substituer dans une chaîne signifiante actuelle, passe l'étincelle, qui fixe dans un symptôme, — métaphore où la chair ou bien la fonction sont prises comme élément signifiant, — la signification inaccessible au sujet conscient où il peut se résoudre¹²¹⁵.

Jacques Lacan estime en revanche que la structure métonymique fait figure de « moyen de l'inconscient le plus propre à déjouer la censure¹²¹⁶ » puisque la figure indique

que c'est la connexion du signifiant au signifiant, qui permet l'éliision par quoi le signifiant installe le manque de l'être dans la relation d'objet, en se servant de la valeur de renvoi de la signification pour l'investir du désir

¹²¹³ « Métonymie chez Proust », *op. cit.*, p. 42.

¹²¹⁴ Nicolas Ruwet, le traducteur de Jakobson, soulève dans une note un pertinent et épineux problème : l'inversion des paradigmes condensation-métonymie et déplacement-métaphore, de Freud à Lacan (voir Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, tome 1 : « Les Fondations du langage », trad. Paris : éd. de Minuit, 1963, p. 66). La chose est en fait plus complexe, puisque dans la partie consacré au rêve de son *Introduction à la psychanalyse*, Freud dégage non pas deux, mais trois mécanismes : la condensation, le déplacement et l'effectuation d'une représentation plastique. Curieux dispositif dont le troisième terme semble en fait recouvrir les premiers. La *condensation* prend chez Freud valeur de réduction, tandis que le déplacement a un « rapport à un contenu », ce qui le tourne de fait plutôt vers l'analogie et le symptôme, en termes lacaniens... (cf. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris : Payot, 1973, chap. 11, pp. 155-168). L'explication de la divergence pourrait tout simplement illustrer que le schéma freudien est de construction empirique, alors que Jacques Lacan s'inspire clairement du modèle linguistique structuraliste.

¹²¹⁵ Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », in Jacques Lacan, *Écrits I*, *op. cit.*, p. 515.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 508.

visant ce manque qu'il supporte¹²¹⁷.

Plus clairement, si « le symptôme est une métaphore », « [...] le désir de l'homme est une métonymie¹²¹⁸ » :

Et les énigmes que propose le désir à toute « philosophie naturelle », sa frénésie mimant le gouffre de l'infini, la collusion intime où il enveloppe le plaisir de savoir et celui de dominer avec la jouissance, ne tiennent à nul autre dérèglement de l'instinct qu'à sa prise dans les rails, — éternellement tendus vers le *désir d'autre chose* —, de la métonymie. D'où sa fixation « perverse » au même point de suspension de la chaîne signifiante où le souvenir-écran s'immobilise, où l'image fascinante du fétiche se statufie¹²¹⁹.

Reprenons brièvement les termes de cette remarque, en y appuyant l'écriture poétique d'Ana Cristina Cesar. On peut y loger le caractère *contraint*, chez elle, de la citation et d'un de ses avatars, la traduction. Il ne vient pas d'un étalage de savoir, n'a de vocation ni décorative, ni analogique, ni même allégorique. Il surgit d'un plaisir de lecture, éveillant un désir qui débouche sur un autre plaisir, celui de détourner et de se réapproprier le texte de l'autre, sources de jouissance en chaîne. Dans l'ordre littéraire, la « compulsion » n'est signe d'aucun dérèglement pathologique, mais tient au fait que trouve ainsi sa voie, son *expression*, le caractère infini, indestructible, du désir, qui pousse à l'éternel déplacement, pris qu'il est « dans les rails, — éternellement tendus vers le *désir d'autre chose* ».

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 512.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 526.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 515-516.

Profondeur et obliquité

Le « gouffre de l'infini » se manifeste donc de deux manières, dans la soif insatiable du vampire et dans la construction par enchâssement, par laquelle une citation en cache une autre, ou à tout le moins nous cache quelque chose : un masque derrière le masque, effet de leurre, trompe-l'œil... Nous sommes là au cœur du problème : parvenir à penser la figure de l'auteur (et de ses substituts) dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar, non comme une pure transparence de la personne Ana Cristina — ni même sa « représentation » —, non plus que comme pur masque, fiction, voire « effet de sujet¹²²⁰ ». Mais la penser à partir du point où s'effectue la scission du mot et de la chose, le clivage du sujet et de sa familière étrangeté, puis dans la suture qui lui succède, le lieu de la littérature. De là où, finalement :

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun¹²²¹.

Le masque sous le masque, la caverne derrière la caverne ne nous paraissent devoir être compris finalement moins comme des emboîtements, au sens où ils engendreraient une profondeur, que comme un effet d'obliquité, d'anamorphose. C'est aussi comme cela que nous comprenons l'aphorisme de Nietzsche, qui distingue profondeur et fondement :

Le solitaire ne croit pas qu'aucun philosophe [...] ait jamais exprimé dans des livres ses véritables et ultimes opinions : n'écrit-on pas précisément des livres pour dissimuler ce qu'on cache en soi ? Il doutera même qu'un philosophe puisse avoir des opinions « ultimes et véritables » ; il se

¹²²⁰ Cf. Philippe Hamon, « Sujet lyrique et ironie », in Dominique Rabaté (dir.), *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 19.

¹²²¹ « Les foules », *Le Spleen de Paris*, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, op. cit., p. 291.

demandera si, derrière toute caverne, ne s'ouvre pas, ne doit pas s'ouvrir une caverne plus profonde, — si un monde plus vaste, plus étranger, plus riche ne s'étend pas au-dessous de la superficie, si un tréfonds ne se creuse pas sous chaque fond, chaque « fondement » de la pensée. Toute philosophie est une philosophie de façade [...] Toute philosophie *dissimule* aussi une philosophie ; toute opinion est aussi une cachette, toute parole aussi un masque¹²²².

Quant à l'image de la voie ferrée, dans la citation de Jacques Lacan, elle peut nous aider à nous représenter, jusqu'à un certain point et en l'adaptant, ces diverses formes de transtextualité : d'un côté se déplace du signifié, de l'autre voyage le signifiant. Le premier rail part d'un point d'accroche, la « motivation » de la citation, ce qui fait qu'elle n'est pas gratuite, qu'Ana Cristina Cesar ne cite jamais n'importe qui, n'importe quoi, à tort et à travers ; le second est sans attache sémantique précise, il relève du geste, du faire, du *poïen*. Sur une ligne se répète du contenu, sur l'autre se répète la répétition. La métaphore donne de l'emphase au sens, un supplément d'âme, la métonymie l'excède. Sur les deux plans, quelque chose « résiste », à sa manière, ne passe pas, qui en est le fondement : « D'où sa fixation "perverse" au même point de suspension de la chaîne signifiante où le souvenir-écran s'immobilise, où l'image fascinante du fétiche se statue ».

¹²²² Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, § 289, (trad. Cornélius Heim), Paris : Gallimard, coll. Folio-Essais, 1987, p. 204.

3. Privilèges de la traduction

Camouflage, chatolement

Il en est de même, assurément, du fonctionnement de la répétition (citation, traduction) dans la poésie d'Ana Cristina Cesar. Très sensible aux jeux de doublure, de réverbération, elle réinvestit d'un nouveau sens le principe de l'écriture seconde. Grâce entre autres à ses exercices de ventriloquie, elle conçoit un texte organique, peau, tissu de chair ; sous ses airs de confiance et d'intimité, une mue s'y prépare, une seconde peau involuée en ses greffes sans couture, processus qui revêt en particulier deux fonctions : le chatolement et le camouflage. Parler avec une voix d'emprunt amplifiée, on l'a vu, les résonances du poème, concentre et cristallise dans le texte un faisceau de sens, crée un moirage né de leurs interpolations.

L'excès est dans le message, dramatisé, outré. Il vise le lecteur et son « transport », sa « jouissance ». Souvenons-nous : « Alguém disse que é para você que escrevo, hipócrita, fã, cônjuge craque, de raça, *travestindo a minha pele, enquanto gozas ?*¹²²³ » (nous soulignons). Mais l'identité de substitution a aussi pour effet de convertir le ton confessionnel, impudique, extraverti, en expression retenue, voilée, cryptée. Déformée, détournée par une voix qui parle à couvert, la matrice s'expose à des séductions, des traductions, qui constituent autant de ressources supplémentaires, nouvelles, d'encodage. Un autre rapport s'établit alors avec le lecteur, mis en mouvement, invité à se faire détective, herméneute d'un sens qui ne se donne pas seulement comme enfoui, caché, tel

¹²²³ « Quelqu'un a dit que c'est pour toi que j'écris, hypocrite, idole, conjoint expert, un as, travestissant ma peau tandis que tu jouis ? ».

le trésor sur l'île, mais qui fait du texte un coffre, une boîte à secrets dont les richesses sont sans cesse à inventorier et inventer. La métonymie dérivante abolit surface et profondeur, celle qu'aurait creusée le flibustier pour *conserver ses valeurs*. De ce côté-ci du poème, du signifiant à la dérive, le texte est emporté par ce qui l'excède.

La traduction n'est plus alors variante de la citation dans la répétition. Elle inverse sa vocation de rendre lisible et accessible un texte, elle se met à faire parler au contraire une langue étrangère. C'est le cas avec le jeu entre français, portugais et espagnol, comme nous venons de le voir. C'est encore et toujours le cas dans un bref et énigmatique poème de la section inédite d'*A teus pés* :

te livrando :

castillo de alusiones
forest of mirrors

anjo
que extermina
a dor¹²²⁴

Chaque vers, chaque mot est miné, à commencer par le verbe « livrer », à propos duquel on se demande ce qui est vraiment délivré, libéré, épargné, de l'interlocuteur ou des citations qu'on lui *délivre*. D'autant que résonne une intratextualité avec le poème antérieur et ses trois vers de conclusion :

¹²²⁴ te délivrant :

castillo de alusiones
forest of mirrors

ange
exterminant
la douleur

hoje sou eu que
estou te livrando
da verdade¹²²⁵

Maria Lucia de Barros Camargo pousse plus loin l'investigation : « Te livrando : te libertando, ou te “pondo em livro”, castelo de alusões¹²²⁶ » : te délivrant ou te “mettant en livre”, château d'allusions ?

Les deux points qui concluent le premier vers signalent moins une explication qu'une délégation de parole ; un lecteur entraîné ne les prendra pas à la légère. Il identifiera sans difficulté le film de Luis Buñuel, *El Angel exterminador*, *L'Ange exterminateur*, ici décomposé et retourné en « ange/ qui extermine/ la douleur ». Le démon est devenu bienfaiteur, celui qui soulage. Mais par quelles armes ? On observera que c'est encore par un jeu de signifiants, traduction, scansion, coupes, qu'opère la dissémination du sens.

Et on ne pourra finalement que buter sur le carrefour de langues central, un vers espagnol et un vers anglais parallèles dans leur construction : un substantif singulier, désignant un lieu un et multiple (château, forêt, et donc salles, couloirs, galeries, allées...), suivi d'un complément du nom pluriel (allusions, miroirs) dont le sème suggère le double, dédoublement, double fond. On n'aura d'autre choix que de se jeter au pied de la lettre, à *ses pieds*, pour tenter de dénouer l'énigme :

Croisement de langues qui s'emploient à construire un château d'allusions dans une forêt de miroirs, et non de symboles. Que pourrait-on voir dans ces miroirs ? Une image reflétée : illusion dans l'allusion. Illusion de la

Ibid., p. 31.

¹²²⁵ aujourd'hui c'est moi qui
te délivre
de la vérité

Ibid., p. 30.

¹²²⁶ *Atrás dos olhos pardos...*, *op. cit.*, p. 143.

parole neuve et vraie ? De la vie véritable ? Illusion de la vérité des représentations¹²²⁷ ?

Beaucoup est dit déjà, par Maria Lucia de Barros Camargo, en particulier l'harmonique illusion-allusion. Ainsi que la désymbolisation de la forêt, dont les miroirs ne réfléchissent aucun sens nouveau, n'ont d'autre *correspondance* qu'une image répétée ou en abyme. Il reste à souligner aussi ces lieux de féerie et d'égarement que sont le château, la forêt, domaines des charmes et de la magie, des princes et des sorcières...

Pourtant une nouvelle fois, sous les sonorités étrangères au portugais, étranges entre elles, rencontres trop belles pour être vraies, se trouve une lecture d'Ana Cristina Cesar, une voix et une seule, diffractée et donnée pour deux. Ce qui pouvait passer pour une succession, une série ouverte et inachevée, en suspension, se révèle voix gigogne à trois niveaux. Deux, c'est le tête-à-tête ; trois, le colloque infini. La citation d'Octavio Paz est tirée de son essai « *Muerte sin fin* » [Mort sans fin] :

Los significados de un poema — cuando se trata de un verdadero poema — son múltiples y, acaso, infinitos. De manera semejante a lo que, según Freud, ocurre con los sueños, en cada poema hay diversas capas de signos y sentidos, castillos de alusiones, *forest of mirrors*¹²²⁸.

La trace de la lecture est portée d'un trait ferme, en marge du livre qui appartenait à la bibliothèque d'Ana Cristina Cesar, tout le long du paragraphe

¹²²⁷ « Cruzamento de línguas a construir um castelo de alusões numa floresta de espelhos e não de símbolos. O que se poderia ver nesses espelhos ? Imagem refletida : ilusão na alusão. Ilusão da palavra nova e verdadeira ? Da vida verdadeira ? Ilusão da verdade das representações ? », *idem*.

¹²²⁸ « Les signifiés d'un poème — quand il s'agit d'un véritable poème — sont multiples, voire infinis. De façon comparable à ce qui, selon Freud, se produit avec les rêves, en chaque poème existent diverses couches de signes et de sens, des châteaux d'allusions, *forest of mirrors* [une forêt de miroirs]. », in Octavio Paz, *Las Peras del Olmo*, Barcelone : Seix Barral, mai 1978, p. 89. On remarquera, au passage, le passage au singulier du « château », pluriel inutile pour désigner

d'où sont extraits ces mots et du suivant. Mais aussi le long du paragraphe initial de l'article, consacré au poète José Gorostiza, compatriote d'Octavio Paz, et à son recueil de 1939. Le commentaire commence par opposer, d'une part, les œuvres tirant leur force de l'abondance, d'un flot de paroles qui submerge le lecteur et a raison de sa résistance, et de l'autre, la poésie nette et svelte, dont l'arme est le blanc, la brève décharge d'une énergie accumulée, la minute d'incandescence, où se range *Muerte sin fin*. Suivent des considérations sur l'art poétique de Gorostiza qu'Ana Cristina Cesar semble rapprocher de l'œuvre de Maria Ângela Alvim¹²²⁹ ; c'est du moins la façon dont nous interprétons les deux mentions « Maria Angela », portées en marge de la page 86 du texte d'Octavio Paz.

Traduction et cryptographie

On la suppose en revanche davantage concernée par les pages 89-90, à l'occasion de l'extrait cité et de ce qui le suit, quand l'analyse insiste sur un aspect peu mis en évidence, lit-on, chez ce poète étiqueté « valéryen » : son ambivalence, son pouvoir de mystification, de tromperie, de « burla ». Derrière la perfection pure habite en fait le grotesque, voire l'obscénité. « Le poème se déplace toujours en des plans variés et ne se chante lui-même que pour se nier dans le même instant¹²³⁰. » La conclusion de l'essai est que l'association des polarités contraires, loin de les annuler, est la source héraclitéenne de la vie, c'est-à-dire du mouvement par lequel la mort se nie dans l'infinité de sa

le poème, retouche utile, nous l'avons vu, aux effets de parallélismes. Et l'effacement des italiques : la greffe a prise, plus de couture.

¹²²⁹ Renvoyons au recueil français qui contient l'essentiel de cette extraordinaire poésie : Maria Ângela Alvim (1926-1959), *Poèmes d'août et autres poèmes*, trad. Magali et Max de Carvalho, Paris : Arfuyen, 2000. Elle était la sœur de Francisco Alvim.

répétition : « La dialectique du poème n'est pas différente de celle de la réalité ; simplement elle recrée à un autre niveau la lutte de ces forces qui s'anéantissent pour renaître¹²³¹. » Le raisonnement mène à ce constat quasi final : « *Muerte sin fin* est un masque, mais c'est un masque qui se confond avec le visage qu'il occulte : si nous l'arrachions, nous l'endommagerions¹²³². »

Peut-on lire le poème d'Ana Cristina Cesar sans ces clés « mexicaines¹²³³ » ? Oui, et c'est une des forces de cette œuvre : on aurait tort de négliger ou d'oublier notre première lecture saisissante, sous le joug intact des emportements du poème et même, ici, de sa vertu thaumaturgique retournant le diabolique en ange réparateur. Seulement voilà, sa simplicité accueillante, sans condition, nous réserve aussi des *passages* insoupçonnés. D'ingénieux ouvrages soutiennent clandestinement d'autres étages, des portes secrètes en appellent (parallèlement) à une archéologie de la composition. Et dans ces édifices, un rôle privilégié revient au jeu des langues, dont l'exercice ou non de la traduction sert à contre-emploi à crypter sa poésie. À l'instar de l'« homme aux loups », le Dr Serge Pankejeff, à propos duquel Freud écrivait :

Comme tant d'autres, il se servait du fait qu'il était de langue étrangère pour couvrir des actions symptomatiques¹²³⁴.

Nous en avons croisé au fil de notre étude plusieurs exemples, mais arrêtons-nous à un ultime cas des plus extraordinaires. Au fil de *Luvras de pelica*,

¹²³⁰ « El poema se mueve siempre en varios planos y no se canta a sí mismo sino para negarse en el mismo instante. », *ibid.*, p. 90.

¹²³¹ « La dialéctica del poema no es diversa a la de la realidad ; simplemente recrea en otro plano la lucha de esas fuerzas que se aniquilan para renacer. », *ibid.*, p. 91.

¹²³² « *Muerte sin fin* es una máscara, mas es una máscara que se confunde con el rostro que oculta : al arrancarla, la desollamos. », *idem*.

¹²³³ Paz, Gorostiza, mais aussi Buñuel : même s'il est rentré peu avant en Europe pour réaliser *Viridiana* (1961), *L'Ange exterminateur* (1962), tant par le scénario que par le lieu de tournage, prolonge sa filmographie « mexicaine ».

il est soudain question d'une « galeria nacional », une galerie nationale, où la traduction recouvre à nouveau l'identification d'une plus célèbre National Gallery. Toutefois, ce jeu d'une surface légère et innocente nous conduit, à y regarder de plus près au point où se nouent non plus seulement la lettre de l'esprit, le corps du poème, le signifiant au signifié, mais s'essaie une percée trans-sémiologique, qui réassemble les éléments épars d'une poétique de la passion et du désir.

3. Langages du corps

Le siège du désir

Dans *Luvás de pelica*, le siège de ce désir, le lieu où il s'éprouve en passion, n'est autre que le corps, qui imprime au texte son rythme, ses à-coup, ses secousses, dont la vérité finit par s'imposer, fût-ce dans l'élosion ou la dénégation. Nous avons déjà rencontré le corps malade, nauséux : « Eu só enjôo quando olho o mar¹²³⁵ » ; le corps sublimé : « Esquece a paixão, meu bem¹²³⁶ » ; le corps intouchable : « Não pega mais o meu corpo¹²³⁷ » ; l'aiguillon douloureux des assauts du désir : « O desejo é uma pontada de tarde¹²³⁸ » ; le corps fragile de l'enfant qui appelle protection : « toma esse xarope, deita no

¹²³⁴ Sigmund Freud, *L'Homme aux loups. À partir de l'histoire d'une névrose infantile*, trad. Janine Altounian et Pierre Cotet, Paris : P.U.F., coll. « Quadrige », 1990, p. 92.

¹²³⁵ « Moi, c'est regarder la mer qui me donne mal au cœur », *A teus pés, op. cit.*, p. 95.

¹²³⁶ « Oublie la passion, mon cœur », *idem*.

¹²³⁷ « Ne prends plus mon corps », *idem*.

¹²³⁸ « Le désir darde comme un après-midi », *idem*.

meu colo¹²³⁹ »... Nous n'en finirions plus d'évoquer au fil du texte le corps larmoyant, pris de fou rire ou extatique, le corps inerte, enterré, de KM, ou celui désincarné des derniers vers de « So long », de Walt Whitman, ou bien encore ce corps évanoui, à l'hôpital, dans la « sala de ópio com Fats Waller cantando Two Sleepy People em câmara lenta¹²⁴⁰ »... La première personne elle-même oscille entre l'immobilité : « Fico quieta¹²⁴¹ », la catatonie (« Estou muito compenetrada no meu pânico¹²⁴² », l'hypnose ou l'accélération...

À trois reprises au moins, aussi, la retenue dérape, la chair vient contrarier un verbiage embarrassé, la pulsion fait céder les digues d'une fausse innocence que trahissent les maladresses de l'expression :

[...] e eu tentando a séria com Mick pornográfico do lado, impossível. Aí eu disse adeus e desci com Mick e perdi o desenrolar dos acontecimentos, eles que são brancos que se entendam. A essa altura Mick havia se transfigurado, todo compenetração, acho que ele se excita é com surtos de mania. Fomos deitar na grama como dois pombinhos, o braço roça aqui, me recomponho, fazemos comentários sobre a natureza dos arbustos nesta região¹²⁴³.

ou encore, toujours en compagnie de Mick :

Nesse ponto, me lembro agora, Mick entrou no quarto. A camisola estava pelo avesso. Lá estávamos outra vez com sociologias, ele muito oferecido na ponta da cama, até que me pus a passar baby oil nas mãos, lambança, e daí para os cabelos, e para os cabelos dele, beijos molhados que hoje dão

¹²³⁹ « Prends ce sirop, viens dans mes bras », *ibid.*, p. 96.

¹²⁴⁰ La « salle d'opium avec Fats Waller qui chante Two Sleepy People au ralenti », *ibid.*, p. 114.

¹²⁴¹ « Je me tiens tranquille », *ibid.*, p. 95.

¹²⁴² « Je suis très concentrée sur ma panique. », *ibid.*, p. 96.

¹²⁴³ « [...] et moi qui essayais de faire la sérieuse avec Mick pornographique à côté impossible. Alors j'ai dit salut et je suis descendue avec Mick et j'ai perdu le fil des événements, qu'on se débrouille pour s'y retrouver. À ce stade Mick s'est transfiguré, d'un air tout pénétré, ce qui l'excite je crois c'est les crises de manie. Nous sommes allés nous coucher dans l'herbe comme deux tourtereaux, le bras frôle, là, je me remets, nous faisons des commentaires sur la nature des arbres dans cette région. », *ibid.*, p. 103.

maldade e gostinho de tortura¹²⁴⁴.

enfin, avec Luke cette fois :

Pensando em você não é bem o termo. Você na minha pele, me ocorrendo sem querer, lembrança de perfume. Assim sentei lá fora ao sol. Luke veio de repente sem camisa e eu disse em português que susto. Ele entende e vem dar beijos mas conheço aquele meloso de propósito, paródia de meloso, e saio e volto e saio e bato a porta. Almocinho e um pouco de trabalho. Às 3 olho na janela e vejo logo quem lá embaixo de calção tomando sol. Desço e boto Gershwin e fico lendo o golpe na Bolívia no jornal. Dias em que ler jornal saca lágrimas e do fundo da cabeça figuras da galeria nacional, anjos suspensos no ar de cabeça para baixo, um deles ao peito de Vênus e em volta os outros olhando, flechando, rodopiando entre cortinados, lençóis desarrumados, pássaros, pavões, lagostas, aviões.

Logo logo vou de novo lá. Mas não quero esse salgado do meu lado. Fico só, com raiva do cachorro do vizinho. Não queremos falar nada, nem como vai nem o golpe na Bolívia. Estamos encostados pegando o sol que se inclina e eu dou uma volta completa para sair da sombra e é complicado como um Tintoretto. Minha cabeça encosta no pé dele e a cabeça dele no meu pé ; minha mão alcança a perna dele e a mão dele a minha perna ; graminhas, cobertores brancos nas graminhas, cores fortes de alta renascença. Não descrevo mais e minha mão passa enquanto a dele passa e abre o zíper e embaixo é difícil com blue jeans. Acho que eu queria sim esse salgado¹²⁴⁵. [...]

¹²⁴⁴ « À ce moment-là, je me souviens maintenant, Mick est entré dans la chambre. Ma chemise de nuit était à l'envers. Nous revoilà avec notre sociologie, lui tout offert sur la pointe du lit, jusqu'à ce que je me passe du baby oil sur les mains, caresses, et puis sur les cheveux, et sur ses cheveux à lui, des baisers humides qui engendrent aujourd'hui de la méchanceté et ont un petit goût de torture. », *ibid.*, p. 110.

¹²⁴⁵ « Je pense à toi n'est pas le mot. Je t'ai dans la peau, tu me viens malgré moi, souvenir de parfum. Et c'est comme ça que je me suis assise dehors au soleil. Luke a débarqué soudain sans chemise et j'ai dit en portugais tu m'as fait peur. Il comprend et vient faire des baisers mais je connais ce mielleux intentionnel, cette parodie de mielleux, et je sors et je rentre et je sors et je claque la porte. Déjeuner léger et un peu de travail. À 3 h je regarde par la fenêtre et qui je vois en bas en maillot de bain en train de bronzer. Je descends et je mets Gershwin et je lis le coup d'État en Bolivie dans le journal. Il y a des jours où lire le journal vous arrache des larmes et dans la tête des figures de la galerie nationale, des anges suspendus en l'air la tête en bas, l'un d'eux au sein de Vénus et autour les autres qui regardent, décochent leurs flèches, tournoient parmi des rideaux, des draps défaits, des oiseaux, des paons, des langoustes, des avions. Oui, j'y retourne bientôt. Mais je ne veux pas de ce salé-là à mes côtés. Je reste seule, furieuse après le chien du voisin. Nous ne voulons pas parler, ni comment ça va ni le coup d'État en Bolivie. Nous sommes adossés l'un contre l'autre sous le soleil qui s'incline et je fais un tour

Curieusement, au moment où la relation entre les êtres semble la plus physique et la moins « sublimée », le récit en appelle discrètement, clandestinement presque, à une référence écran, picturale de surcroît : *L'origine de la Voie lactée*, du Tintoret (voir Annexe VI). L'insertion ne se distingue guère des usages qu'elle fait de la citation ou de la traduction. En même temps qu'elle transfère des éléments de l'œuvre d'un autre, elle s'emploie à la dénaturer, à la défigurer. L'un des rôles de l'avion semble être ici du même ordre que, par exemple, l'irruption du « video-tape » dans l'adaptation de Walt Whitman, quelques pages auparavant : l'anachronisme dépaysant trouble l'identification, tandis que le geste de réappropriation vampirise sa source. Le jeu de séduction, qui consiste à montrer tout en cachant, est clair : simultanément, elle parsème son texte d'indices suffisants pour alerter un lecteur vigilant et elle brouille les pistes permettant de remonter aisément à l'original.



complet pour sortir de l'ombre et c'est compliqué comme un Tintoret. Ma tête prend appui sur son pied et sa tête sur mon pied ; ma main arrive à toucher sa jambe et sa main ma jambe ; herbettes, couvertures blanches dans les herbettes, des couleurs vives haute-renaissance. Je ne décris plus et ma main se promène tandis que la sienne aussi et ouvre la fermeture éclair et

Traduction pittoresque

Au nombre de trois et disséminés au fil deux paragraphes, ces indices encadrent la description du tableau. Ils ne s'éclairent qu'après que nous les avons mis en réseau : la National Gallery, « c'est compliqué comme un Tintoret » et les « couleurs vives haute-renaissance ». Leur repérage n'a bien sûr rien d'évident car à chaque fois la valeur de la trace est biaisée : au lieu de rendre lisible, la traduction du nom du célèbre musée londonien chiffre. La mention du Tintoret, trop surprenante pour être négligée, est néanmoins reléguée au rang de comparaison. Enfin, la caractérisation des couleurs est fort éloignée du passage auquel elle pourrait s'appliquer avec plus de pertinence, la description hâtive de la peinture.

En fait, la présence de la toile du Tintoret se déploie en deux temps : dans le premier paragraphe, les réminiscences du tableau, probablement remarqué lors d'une visite au musée londonien et suffisamment frappant pour imprégner les souvenirs. Il est possible aussi que le souvenir soit associé non pas seulement au tableau lui-même, mais à un événement qui entoure sa découverte, à une compagnie, et leur reste lié. Puis sa réappropriation dans l'évocation d'une scène contemporaine, de la diégèse dirons-nous, qui imite, reproduit certains éléments du tableau, ce qui l'inscrit dans le « réel » de la fiction, le fait changer d'ordre de « réalité ».

Revenons maintenant au tableau lui-même pour essayer de mieux cerner ce qui peut y avoir retenu l'attention d'Ana Cristina Cesar. Il semble avoir fait partie d'un ensemble de quatre œuvres ayant répondu à une commande de

dessous c'est pas facile avec le blue-jean. Je crois qu'en fait je voulais ce salé. [...] », *ibid*, pp. 112-113.

Rodolphe II, réalisée dans le courant des années 1580¹²⁴⁶ ou au début de la décennie suivante¹²⁴⁷. Empereur du Saint Empire de 1576 à 1612, Rodolphe II est le fils et successeur de Maximilien II, et le petit-fils de Charles Quint. Admirateur de la vie et des femmes, il a été aussi un protecteur des arts et des sciences, notamment des astronomes Tycho Brahé et Kepler, ou encore d'Arcimboldo... Il a fait de Prague à partir des années 1580 une brillante capitale cosmopolite et un centre de diffusion du maniérisme nordique. La commande adressée au Tintoret, peintre de Venise déjà très célèbre à cette période, vise à décorer les murs du palais impérial : ancré dans les réalités terrestres et un certain hédonisme, le cahier des charges impose donc des thèmes profanes teintés d'érotisme. Le Vénitien choisit Hercule comme fil conducteur de ses quatre scènes mythologiques, toutes puisées semble-t-il dans un ouvrage de Gregorio Giraldi, *l'Ercole* (Hercule), paru à Modène en 1557.

La scène de notre tableau évoque les premiers jours du demi-dieu. Zeus a séduit Alcène sous les traits de son mari Amphitryon, nouvelle infidélité qui, quand elle l'apprend, exaspère Héra (Junon pour les Romains). Elle va tout faire pour éliminer Alceidès, le fruit de ces amours extraconjugales, c'est-à-dire le futur Héraklès. Alcène, craignant les représailles de la déesse, abandonne le nouveau-né hors de Thèbes, ne gardant avec elle que le frère jumeau Iphiklès, lui bel et bien fils d'Amphitryon. Ici, les versions divergent¹²⁴⁸, la source la plus

¹²⁴⁶ Le site de la National Gallery indique autour de 1575, mais la date a l'inconvénient de disjoindre le tableau du reste de la série herculéenne. Pierluigi de Vecchi propose la date de 1582, plus vraisemblable (voir Sylvie Béguin et Pierluigi De Vecchi, *Tout l'œuvre peint de Tintoret*, trad. de l'italien par Simone Darses, Paris, Flammarion, coll. « Les classiques de l'art », 1971).

¹²⁴⁷ C'est le point de vue de Terisio Pignatti, dans VALCANOVER Francesco & PIGNATTI Terisio, *Tintoret*, trad. Armand Montjo, éditions Cercle d'Art, coll. « La bibliothèque des grands peintres », 1985, pp. 52-53. En revanche, Francesco Valcanover penche pour la fin des années 1580 (*ibid.*, p. 141).

¹²⁴⁸ Cf. GRAVES Robert, *Les Mythes grecs*, trad. Mounir Hafez, Paris, Fayard, 1967, pp. 356-357.

probable du Tintoret voulant qu'Hermès apporte l'enfant dans l'Olympe pour que son père, profitant du sommeil d'Héra, lui fasse boire le lait divin.

Lorsque la déesse s'en aperçoit, réveillée par la bouche goulue du nourrisson, elle le repousse violemment, mais un peu tard. Transformé par le breuvage, l'enfant s'appellera dorénavant Héraklès pour signifier le lien indéfectible qui l'unit à la divinité : son lait a en effet, malgré elle, fait plus que nourrir le bébé et prolonger sa vie, il est censé lui avoir apporté l'éternité. Par ailleurs, le lait qui a giclé du sein d'Héra lorsqu'elle en a écarté l'enfant est à l'origine de deux créations : la Voie lactée dans le ciel, et la fleur de lys sur la terre. Si Le Tintoret n'a pas négligé la double portée étiologique du mythe, les exigences de l'accrochage ont fait disparaître le bas de la toile, rogné par ses acquéreurs. On peut malgré tout reconstituer l'œuvre originale dans son intégralité, grâce à une gravure la reproduisant. On y voit, aux pieds de Junon, une femme nue gisant au milieu de lys, nés des gouttes du lait retombé vers le sol.

C'est compliqué...

Cette érudition, loin du propos d'Ana Cristina Cesar, nous aide néanmoins à interpréter ce qu'elle projette dans le tableau. Au regard de ces éléments et de leurs avatars poétiques, on peut en conclure que les motivations explicites qui fondent la référence au Tintoret dans *Luvas de pelica* sont *grosso modo* de trois ordres : l'assemblage hétéroclite auquel se livre le « récit pictural », le caractère « compliqué » du mouvement de la scène, et sa valeur érotique. Mais on comprend aussi que ces trois ordres, distinction commode de l'analyse, sont solidaires, qu'ils relèvent d'un même socle, pointent une même direction : *dire le corps et ses mouvements*.

Si l'art du peintre peut être qualifié de « compliqué », c'est d'abord à cause du labyrinthe de références et d'interprétations au milieu duquel il se déploie. Nous sommes devant un emboîtement de citations comme les aime Ana Cristina Cesar, où se multiplient sources (antiques, renaissantes...) et codes (fable orale, transcription écrite, peinture). Mais devant l'effacement contemporain des codes mythologiques, la poète fait chatoyer son texte en accentuant malicieusement, à l'aide de l'énumération et de la parataxe, l'hétérogénéité de ce qui est représenté : « [...] entre cortinados, lençóis desarrumados, pássaros, pavões, lagostas, aviões¹²⁴⁹. » Tout se juxtapose dans un fourre-tout incohérent, d'où nulle logique n'est apte à se dégager. C'est que la distance culturelle a dissocié les rapports entre chaque terme : l'aigle attribué à Jupiter, les paons à Junon... Ils permettaient d'identifier les personnages tout en introduisant un décor, une diversité dans la toile. Le spectateur d'aujourd'hui doit faire un effort de documentation pour retrouver les fils de l'histoire.

Par delà la profusion des personnages et des détails, l'impression de confusion naît aussi des mouvements désordonnés qui les animent, autour de trois plans : le plan terrestre, qui nous manque désormais, le plan d'Héra, flottant sur un drapé de nuages et par conséquent intermédiaire en ce qu'il évoque aussi bien le ciel qu'une alcôve, le plan de Zeus enfin. Aucun n'échappe au mouvement, que celui-ci naisse de la relation entre les personnages, ou qu'il émane de leur posture propre.

Prenons Héra : la représentation du peintre la veut manifestement déstabilisée. Le tronc encore presque couché et la jambe droite déjà debout

¹²⁴⁹ « [...] parmi des rideaux, des draps défaits, des oiseaux, des paons, des langoustes, des avions. ».

indiquent un corps qui bascule. S'y ajoute un mouvement de torsade qui part de l'axe paradoxal des jambes et remonte jusqu'à la tête qui cherche à voir ce qui l'assaille. Enfin, l'écartement des bras traduit la surprise. Est ainsi caractérisé un double « passage » : celui, physique, d'un déplacement « compliqué » dans l'espace ; celui, psychique, de l'état de repos, d'insouciance, à la vive répulsion sous le choc d'un brusque éveil de la conscience.

Les paons, au second plan, troublent encore un peu plus le jeu par leur posture à la fois hiératique et ridiculement « absente » du drame. Ce sont les rares êtres à peu près immobiles de la toile, mais le paon le plus à droite, par le regard attiré hors du tableau, la tête tournée contrariant le reste du corps, semble indiquer un fait nouveau, survenu hors champ et intéressant également l'aigle.

La contrariété la plus massive arrive toutefois par les airs, du coin supérieur droit, dans l'axe de la lumière et sous les traits d'une folle équipée en pleine apesanteur : Zeus tenant dans ses bras Alceïde, escorté de l'oiseau impérial (symétrique des paons) et de ce qui est supposé être une langouste (et pour nous une énigme). Seul personnage semi-vêtu du tableau, dans une ample pièce d'étoffe flottante rouge et bleue, le dieu est assisté de quatre angelots, qui suggèrent un autre sens à la scène. Ces putti, avec lesquels le texte d'Ana Cristina Cesar semble confondre Hercule, sont en fait tous armés de la flèche d'Éros (sauf un) et d'un des quatre instruments de la « blessure d'Amour » : l'arc, le filet, les chaînes et le feu de la torche. Autrement dit le sauvetage de l'enfant prend des allures de viol.

Précurseur sombre

En résumé, sur le plan de la représentation, ce qu'Ana Cristina Cesar peut être tentée de retenir du Tintoret et de ce tableau en particulier, c'est l'effort pour sortir de la perspective fixée par le Quattrocento, voire de l'espace euclidien. Le Vénitien, tout comme la Brésilienne, sont en quête d'une certaine élasticité temporelle où se concentrent et s'enchevêtrent les différentes étapes de la scène : pour ce qui est du tableau, l'enfant placé au sein d'Héra concomitant de la réaction de la déesse. À cet écrasement de la temporalité (traduit dans le texte par les effets de syntaxe et d'ellipse, les sauts du passé au présent, la prédilection pour des modes verbaux atemporels) s'associent et répondent la torsion, le croisement des parallèles, l'imbrication des plans, les jeux d'ombre et de lumière, contre la ligne droite et le cercle qui avaient au contraire la préférence de l'art de la Renaissance. Voici ce qu'en dit David Rosand, auteur d'un livre sur la peinture vénitienne au XVI^e siècle :

[...] l'assaut le plus fort du Tintoret visait le plan même de la représentation [...]. Cet assaut était en partie mené au moyen de raccourcis violents¹²⁵⁰ [...].

Et d'ajouter un peu plus loin que, chez lui, l'ordre du tableau :

semble déjouer la logique spatiale de la construction perspective conventionnelle. Chargé d'une telle tension, le plan de la représentation acquiert, au bout du compte, encore plus de poids dans la mesure où il est le lieu où se rencontrent des énergies picturales conflictuelles¹²⁵¹.

¹²⁵⁰ David Rosand, *Peindre à Venise au XVI^e siècle. Titien, Véronèse, Tintoret*, trad. Fabienne Pasquet et Daniel Arasse, Paris :Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1993, p. 193.

¹²⁵¹ Ibid, p. 196.

Le Tintoret est, selon les commentateurs, classé parmi les peintres de la Renaissance, les maniéristes ou les initiateurs de la peinture baroque¹²⁵², débat qui n'a pour nous, ici, guère d'importance. Ce qui est sûr et plus intéressant, en revanche, c'est qu'à plusieurs moments de sa carrière, Le Tintoret provoqua des réactions hostiles, signes que ses coups de force artistiques suscitaient des résistances et transgressaient les conventions de son temps. Maniériste, Ana Cristina Cesar l'est à son tour, si l'on veut, dans sa façon d'écrire « à la manière de... », non pas en cultivant la parodie ou le pastiche, mais en croisant et entremêlant les écritures et les codes d'expression. Comme si le langage, sans abdiquer de ses prérogatives, éprouvait alors le besoin d'un détour par d'autres codes de représentation pour « figurer » ce qu'à lui seul il ne s'estimerait peut-être pas en mesure de restituer. Il lui faut le détour, le précédent d'un choc foudroyant, l'élément prélangagier pour déclencher l'identité fictive en action dans le poème. Empruntant l'expression aux physiciens, Gilles Deleuze parle à ce propos de « précurseur sombre » :

La foudre éclate entre intensités différentes, mais elle est précédée par un *précurseur sombre*, invisible, insensible, qui en détermine à l'avance le chemin renversé, comme en creux. [...] L'identité et la ressemblance sont

¹²⁵² Terisio Pignatti évoque le « maniérisme sensuel des années 50 » de l'œuvre du Tintoret (cf. *ibid*, pp. 52-53). Si l'on suit R. Pallucchini, dans *La giovinezza del Tintoretto* (1950, cité par *Tout l'œuvre peint de Tintoret*, *ibid*, pp. 13-14) : « le Vénitien accepta ce style [maniériste] sans réserve, s'en imprégna profondément, mais en même temps réagit : il définit ainsi sa propre personnalité tout en imprimant à cette culture un contenu moral et une violence de sentiment qui lui étaient jusqu'alors tout à fait inconnus. » Pour Sylvie Béguin, « Tintoret est un maniériste. Mais son "pathos", son obsession du mouvement et de l'orchestration grandiose de ses décorations sont déjà d'un baroque. », *Tout l'œuvre peint de Tintoret*, *ibid*, p. 8. Elle semble tirée les leçons des hésitations d'A. Hauser (*Der Manierismus*, 1964, cité par *Tout l'œuvre peint de Tintoret*, *ibid*, p. 14) : « la position de Tintoret dans l'histoire du style est très complexe car bien qu'il soit un maniériste d'origine michelangelésque, ce ne sont pas les caractères maniéristes de l'art de Michel-Ange qui l'ont le plus impressionné. [...] La vraie différence entre le maniérisme de Michel-Ange et celui de Tintoret réside dans le fait que l'un traverse des périodes maniéristes plus ou moins limitées, tandis que l'autre est et reste un maniériste par nature, malgré certaines fluctuations et intermittences de sa direction stylistique. Si l'artiste reste attaché à bien des conquêtes du Baroque, il ne manifeste pas de "réserves" à l'égard du Maniérisme, pas celles du moins qui lui ont été parfois attribuées. » Philippe Beaussant, quant à lui, ne retient que le baroque (Philippe Beaussant, *Passages de la Renaissance au Baroque*, Paris : Fayard, 2006, pp. 15-35).

des effets de fonctionnement, et non des conditions, du sombre précurseur : il projette sur lui-même l'illusion d'une identité fictive, et sur les séries qu'il rassemble l'illusion d'une ressemblance rétrospective. Identité et ressemblance ne sont que des illusions inévitables, des concepts de la réflexion qui rendent compte de notre habitude invétérée de penser la différence à partir des catégories de la représentation parce que l'invisible précurseur se dérobe, lui-même et son fonctionnement. Se dérobe du même coup l'en-soi comme vraie nature de la différence. Le précurseur est l'en-soi de la différence, l'objet *x* qui manque à sa place. Nous l'appelons *dispars*¹²⁵³.

En appeler à l'image, c'est signifier les limites de la langue et tenter de combler ce vide originaire du *dispars* de la représentation visuelle. Ana Cristina Cesar en avait déjà suggéré la direction au début de *Luvas de pelica* : « falar não me tira da pauta, vou passar a desenhá-la ; para sair da pauta¹²⁵⁴ ». La « pauta », c'est la portée musicale et l'ordre du jour, ce qui guide et encadre en quelque sorte. Or ce sont ces limites, ces repères, qu'il s'agit d'ébranler pour redonner force et vigueur au discours. C'est aussi à cette même époque, en Angleterre, qu'elle se met à griffonner un carnet à dessin, dont il existe une édition fac-similé déjà signalée¹²⁵⁵.

Le fait n'est pas isolé dans *Luvas de pelica* où les intrusions de l'image sont nombreuses, que ce soit sous la mention du dessin, des collages, de la photographie, ou encore à travers les citations d'un livre d'Henri Michaux associant textes et peintures, *Émergences-Résurgences*¹²⁵⁶, les diverses allusions à

¹²⁵³ *Différence et répétition, op. cit.*, pp. 156-157.

¹²⁵⁴ « parler ne me fait pas sortir du cadre ; je vais me mettre à dessiner ; pour sortir du cadre. », *ibid*, p. 96.

¹²⁵⁵ Ana Cristina Cesar, *Portsmouth, 30-6-80, Colchester, 12-7-80*, São Paulo : Duas Cidades - Ptyx, sans date (1993).

¹²⁵⁶ Henri Michaux, *Émergences-résurgences*, Genève : Skira, coll. « Les Sentiers de la Création », 1972. Rappelons aussi, à ce sujet, les récurrentes mentions de la figure du détective, assumée ou niée, mais toujours empruntée à la p. 41.

Bia Wouk, l'épouse de João Almino¹²⁵⁷... Rappelons, entre autres pièces de ce dossier, que c'est en voyant l'exposition de cette amie peintre, à Paris, en 1980, qu'elle rédige un texte intitulé « Un signal d'arrêt » en référence à Henri Michaux, qui va réapparaître en partie dans la séquence 6¹²⁵⁸ de *Luvvas de pelica* et sera plus tard versé, en espagnol, au catalogue d'une exposition de l'artiste brésilienne à Mexico. Il en existe une copie tapée à la machine dans les archives de l'auteur. On y lit notamment, vers la fin du texte :

Estou saindo para a rua,
com olhos de desenhos opacos (Michaux) que vou riscando, pretos,
a nanquim, meio com força, arranhando um pouco o papel, para você¹²⁵⁹.

Outre d'autres allusions affleurant dans *Luvvas de pelica*, il faut aussi rappeler la couverture de l'édition originale de 1981, reproduisait un des tableaux de Bia Wouk.

¹²⁵⁷ Les fragments de correspondance publiés dans *Correspondência incompleta* révèlent que plusieurs épisodes des séjours parisiens ont un lien avec le couple. C'est d'ailleurs une photo d'Ana Cristina Cesar prise par João Almino qui illustre la couverture du livre.

¹²⁵⁸ Bia Wouk elle-même, dans l'entretien qu'elle a bien voulu nous accorder le 16 juillet 1997, apporte de nouveaux éléments pour la lecture de cette sixième séquence, qui reprend largement «Un signal d'arrêt». Elle confirme les échos au tableau mentionné ci-dessus et aux discussions qu'eurent entre elles les deux amies, au cours desquelles il fut notamment question d'une exposition de Bia Wouk au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro. L'artiste avait alors informé Ana Cristina que c'était sur une initiative du directeur du musée de l'époque, Roberto Pontual, que la salle d'exposition avait été pour l'occasion peinte en noir. Or le texte laisse à penser que la phrase « não fui eu que pintei a galeria de preto, você sabe que eu não sou sinistra » [ce n'est pas moi qui ai peint la galerie en noir, tu sais que je ne suis pas sinistre] est prononcée par la première personne du récit.

Une même confusion des énonciateurs est entretenue à la séquence 18, réduite à cette simple phrase : «*Eu quero que você saia daqui*», dont le contexte laisse supposer qu'elle est adressée par la propre voix narratrice féminine à un garçon. Pourtant une formule identique se retrouve dans un fragment de la section «1982-1983» de *Inéditos e dispersos*, intitulé «O anjo que registra II», cette fois placée dans la bouche d'un certain Beach Boy (São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 150).

¹²⁵⁹ Je sors dans la rue,
avec des yeux de dessins opques (Michaux) que je griffonne, noirs,
à l'encre de Chine, en forçant un peu, à en arracher ici ou là le papier, pour toi.

L'image truchement

Mais nous restons là dans des clins d'œil à un cercle proche, contemporain, de lectures et de fréquentations. L'incrustation du tableau du Tintoret est plus inattendue et plus intrigante. Pourquoi aller chercher une œuvre en apparence si éloignée de son univers et de celui de sa génération ? Et pourquoi à ce moment-là du texte ? Non moins que son peintre modèle¹²⁶⁰, Ana Cristina Cesar réagit aux conventions de la narration réaliste, insuffisante pour rendre compte de la « complexité » du réel. Les allusions ironiques sur ce thème sont récurrentes dans *Lovas de pelica* : « Você precisava de uma injeção de neo-realismo, na veia¹²⁶¹. » ; « Discutimos o veio masoquista com olho bem naturalista¹²⁶² » ; et aussi le déjà mentionné : « Opto pelo olhar estetizante¹²⁶³ ». En outre la séquence qui nous retient s'achève semble-t-il sur une allusion à un autre tableau non encore identifié et le commentaire suivant :

Perhaps he is trying to show you can do all the perspective wrong and the picture will still look all right¹²⁶⁴.

C'est donc bel et bien à une redéfinition de la *mimesis* que s'attaque la poésie d'Ana Cristina Cesar. Que la question soit associée à l'expression de la sexualité, un éros de surcroît manifesté par sa violence, forçant les portes de la volonté déclarée, aimantant les corps contre la raison du langage, n'a donc pas de quoi nous surprendre. C'est à cela que ramènent les lectures erronées d'Ana Cristina Cesar, qui fait d'Hercule un succédané supplémentaire de cupidon et

¹²⁶⁰ David Rosand écrit du Tintoret qu'il « [...] transcende les attentes d'un pur et simple réalisme. », *ibid.*, p. 196.

¹²⁶¹ « Tu aurais besoin d'une injection de néo-réalisme, dans la veine. », *op. cit.*, p. 102.

¹²⁶² « Nous avons discuté la veine masochiste d'un œil bien naturaliste. », *ibid.*, p. 106.

¹²⁶³ « J'opte pour le regard esthétisant », *ibid.*, p. 111.

assimile Junon à Vénus. Or il semble que c'est précisément pour rendre compte de ces élans vitaux, de ces pulsions, de cette énergie massivement engagée par le corps, central et nu, qu'il faut inventer d'autres régimes narratifs. La scène entière porte sur les forçages de la conscience et du raisonnable : les réminiscences involontaires de parfum, de figures de la National Gallery, les actions insensées (« e saio e volto e saio e bato a porta¹²⁶⁵ »), les sentiments incontrôlés telle cette colère contre le chien du voisin, les dénégations démenties par les événements. À chaque fois l'illusoire lucidité est mise en porte-à-faux ou évincée. Or, de même que les représentations de scènes profanes autorisaient et libéraient, à la Renaissance, l'identification de la puissance érotique, de même ici la syntaxe trébuchante, répétitive, elliptique, véloce, vise à rattraper le dynamisme tout en déséquilibre et discordance des traductions du corps.

Renaître dans et par la langue, s'y refonder, passe par le balbutiement, le cri, la langue maladroite, l'image et l'imagination. Aller chercher une médiation, ici la représentation picturale, n'est nullement un aveu d'impuissance de la poésie. Au contraire. C'est avoir pleine conscience de l'insuffisance du rapport mimétique, quand il prétend n'être que copie d'un dehors, comme s'il existait pour les hommes une réalité extérieure au langage. Le poète sait, lui, le caractère enveloppant de la langue, qui ne signifie pour autant nullement l'annulation du réel ou sa subordination à une quelconque clôture du texte. On pourrait dire du langage et de la poésie ce qu'une certaine tradition philosophique rapportée par Jean Starobinski disait de l'image et de

¹²⁶⁴ [Peut-être essaie-t-il de montrer que l'on peut fausser toute la perspective et le tableau en paraître encore juste], *ibid*, p. 114.

¹²⁶⁵ « et je sors et je rentre et je sors et je claque la porte. »

l'imagination, justement : l'une y serait le « vêtement » ou le « premier corps de la pensée », l'autre le « truchement du corps¹²⁶⁶ ».

Le « tout embrassé »

Ce qui est interrogé et subverti dans ce passage de *Luvras de pelica* (et dans bien d'autres, nous semble-t-il), ce sont justement les dichotomies clivantes : intériorité/extériorité, visible/invisible, être/paraître, surface/profondeur... Redoubler le travail de représentation, par la citation, la *reproduction* et la *traduction* (qui ajoutent à la citation une conversion des codes, ou pour le dire vite un déplacement des signifiants), n'a pas pour effet de nous faire passer de la copie au simulacre, mais de nous dégager du carcan de l'imitation en nous rendant sensible la moire de l'illusion. Le confirme le numéro de prestidigitation occupant l'épilogue du texte, et son usage du « gant ». Le corrobore aussi la théâtralité du peintre choisi, comme la dramaticité de l'écriture poétique d'Ana Cristina Cesar, son expressivité, l'art d'appuyer le trait, de poser les gestes. L'expressivité n'est pas l'expression, elle ne suppose nul dedans, nulle restitution d'un éprouvé. Elle repose sur une théorie du signe linguistique qui n'en ferait pas l'union d'un signifié et d'un signifiant (laissant à sa porte le monde des référents et des réalités), mais la mise en relation d'un signifiant et d'un référent où s'amarre, d'où découle du signifié.

Réintégrant en outre quelque chose de la représentation visuelle dans le mot, cet extrait de *Luvras de pelica* flirte avec certaine vertu de l'idéogramme, que l'origine figurative rend, paradoxalement, sémantiquement plus ouvert que la

¹²⁶⁶ Jean Starobinski, « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », in *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Paris : Gallimard, 1970, pp. 184-185. J. Starobinsky cite partiellement Robert Klein, « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno », in *La Forme de l'intelligible*, Paris : Gallimard, 1970, pp. 65-88.

transcription alphabétique, et peut-être surtout moins disjonctif dans son mode de dire le monde. Ce faisant le texte questionne l'incorporité de la langue et ses ordres étanches, où s'ouvre un autre front d'intervention pour la poétique d'Ana Cristina Cesar : l'introduction du tiers (inclus), qui vient perturber l'équilibre plus ou moins pacifié des couples notionnels, le corps et la langue, la transparence et l'opacité, l'être et le non être.

François Jullien, dans un récent essai, pointe comme fondateur du *logos* occidental le principe aristotélicien de la non contradiction qui, tout en liant discours et connaissance, évacue la dimension poétique encore présente dans la pensée présocratique :

[...] le poétique est ce qui ne se laisse pas réduire à dire quelque chose, signifier quelque chose. Voire, en se reportant précisément vers quoi Héraclite fait signe, la poésie serait de dire sans scinder : sous la désintégration opérée ordinairement par le langage, qu'elle se donne elle-même pour charge de « rompre pour nous l'accoutumance » ou d'épurer les mots (entre Saint-John Perse et Mallarmé), elle rétablit des connivences (résonances, correspondances...) et garde le « tout » embrassé¹²⁶⁷.

À cette condition peut advenir, d'un côté du texte, le « corps à corps » de l'écriture, c'est-à-dire notamment la prise du signifiant, en quelque sorte corps du langage. Et de l'autre versant, celui du lecteur, la « jouissance » du dispositif en place.

Dans cette peinture des corps ici examinée, cette histoire de corps qui s'arrangent et se réarrangent, que s'est-il finalement passé ? qu'est-il finalement passé ? L'écriture poétique appelle certes quelque déchiffrage, à quoi nous avons sacrifié, mais elle est tout le contraire de l'arrêt du sens : expérience où le temps s'écoule, s'éprouve plutôt qu'il ne nous est montré, elle excite les

¹²⁶⁷ François Jullien, *Si parler va sans dire*, Paris : Seuil, 2006, p. 31.

passions. Le réel ne s'y contente pas d'un dire, ne s'y laisse pas communiquer, il n'est visé qu'en une transe, mise en mouvement. Gant de peau, le poème, telle l'imagination, n'est réductible ni à un raisonnement abstrait, ni à une sensation directe — une surface seulement, composée, qui nous ravit, *étoffe dont sont faits les rêves*, instauratrice de réécriture.

Conclusion

Transferts et état second

La conception de l'Amérique comme « extrême Occident », pour reprendre la formule d'Alain Rouquié, les écrivains « romantiques » brésiliens l'avaient semble-t-il intégrée au point de laisser croire que toute identité nationale en ce continent ne pouvait être que seconde par rapport aux « modèles originaux » fournis par l'histoire européenne. D'où l'importance accordée aux « transferts culturels » de toute sorte, incluant notamment les missions et, bien sûr, les imitations et les traductions.

Cependant il ne faudrait pas enfermer hâtivement cet « état second » dans une nécessaire subordination de l'un à l'autre, une nécessaire hiérarchie. Ces ordinaux, premier, second..., indiquent pour nous moins un ordre que des états successifs d'une singularité en constant renouvellement. C'est en ce sens que cette question des transferts nous semble reprise à plus d'un siècle de distance par Ana Cristina Cesar, déliée de l'inhibition coloniale mais réarticulée à d'autres interrogations cruciales de la littérature, comme celle de la relation de l'auteur au lecteur, de la lettre au corps...

Rompant avec le complexe romantique reçu en héritage par les modernistes, *A teus pés* se soucie peu de ce jeu de dominations ou d'apprentissages des littératures nationales, donnant espoir que l'avenir de la production brésilienne n'est pas fait pour se « reproduire indéfiniment¹²⁶⁸ ». Mais il permet de les relire autrement. Il nous introduit à de nouveaux changes et échanges. S'y dissout le rapport aux modèles, au texte maître, surplombant,

¹²⁶⁸ José Antonio Pasta Jr. et Jacqueline Penjon, « Introduction. Le rythme singulier d'une formation historique », in José Antonio Pasta Jr. et Jacqueline Penjon (dir.), *Littérature et modernisation au Brésil*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 11.

qu'un écrivain en formation, une littérature en formation, observerait, imiterait, pasticherait, ou contre lequel une littérature adolescente s'insurgerait.

L'« anthropophagie » oswaldienne — et ce constat n'invalide en rien la richesse et de la fécondité du mouvement — a cherché à reprendre la main sans finalement cesser d'adhérer aux termes du primitivisme européen qu'elle rêvait de renverser. Les « traductions » en contretemps d'Ana Cristina Cesar, ses jeux entre les langues, dépaysent ses sources, déterritorialisent le poème par un dispositif de tunnels, de souterrains, de traverses, de carrefours, de ponts, perturbent notre orientation par la multiplication des pôles magnétiques.

La couleur du caméléon

La poésie d'Ana Cristina Cesar change de couleur selon l'heure du jour, l'éclairage qu'on y porte. Se demander laquelle est la plus juste, la plus vraie, reviendrait à se demander quelle est *la* couleur du caméléon. La vérité des couleurs est parfois trompeuse. Le jaune-et-vert prétendait trancher d'avec les teintes des bannières européennes, la position des étoiles indiquer que nous étions sortis de l'hémisphère nord ; pourtant la devise « Ordre et Progrès » nous y ramène positivement.

D'une période à l'autre, il semble donc que les mécanismes de la surenchère se déportent du signifié vers le signifiant. Il est ici question d'inflexion, et non de préférence exclusive : on aurait tort de trop simplifier, sinon de caricaturer, en privant romantiques et modernistes brésiliens d'une conscience critique et autocritique à propos de ces enchevêtrements et dissociations entre le même et l'autre, voire en les dépeignant comme indifférents aux jeux de la combinaison et de la syntaxe.

Mais il ne fait pas de doute que l'attention d'Ana Cristina Cesar privilégie l'illusionnisme de la métonymie à la pensée magique de la métaphore¹²⁶⁹. Chez elle, l'excès peut certes être, disons, intradiégétique : porter sur ce qui se raconte, les personnages, la « scène » qu'ils se font ou qu'ils jouent...

Mais cette outrance n'est là que pour mieux renvoyer à une autre hybris, elle extra- ou métadiégétique, qui porte moins sur ce qui est dit que sur le dire lui-même. La démesure, la profusion, le trop-plein s'y retournent en absence ou manque, la sidération en *dé-sir*. C'est ainsi que l'excès de sujets dénonce la faiblesse de la subjectivation, le caractère déficient et *insoutenable* du « sujet », comme un bateau, plutôt même une coquille de noix, qui prend l'eau de toute part. Cet *évidement* océanique est permis par les limites de la raison raisonnante, le clivage de l'inconscient, et avant tout le grand silence qui gît sous le langage.

L'art et les gants

Devant la difficulté de faire sortir la marquise à cinq heures, on a le choix du renoncement, se taire, ou de la résignation : continuer à faire comme si de rien n'était. On peut aussi vouloir *forcer* les portes, prendre l'autre par les épaules, le secouer, lui crier des vérités aux oreilles. Ou encore, dans le même registre mais cette fois métaphoriquement, ravalier la mise en scène littéraire à un tour de passe-passe, comme dans l'épilogue de *Luvras de pelica* où, au cours d'une séance de prestidigitation, Ana Cristina Cesar éclaire d'un jour nouveau la façon dont nous pouvons concevoir la littérature.

¹²⁶⁹ Cf. Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *op. cit.*, p. 39.

Au premier plan, tout comme de ce qui précède, n'y est pas le spectacle, une *représentation*, mais sa mise en scène, le rituel, la cérémonie des illusions, éventuellement nostalgiques d'une modernité dix-neuvième, d'une civilité surannée, d'un chic féminin Belle Époque : de « *luvas de pelica* » à la délicatesse acérée.

Le vêtement est étui, seconde peau. Il cache et laisse entrevoir. Il couvre le réel du voile de l'apparence, substitue une surface à une autre, abuse la « foi perceptive », joue de l'envers et de l'endroit, se retourne... comme un gant. Or le propre du gant, fait remarquer Merleau-Ponty, est bien sa réversibilité :

[...] le doigt de gant qui se retourne — Il n'est pas besoin d'un spectateur qui soit des 2 côtés. Il suffit que, d'un côté, je voie l'envers du gant qui s'applique sur l'endroit, que je touche l'un par l'autre (double « représentation » d'un point ou plan du champ) le chiasme est cela : la réversibilité — C'est par elle seulement qu'il y a passage du « Pour Soi » au Pour Autrui — En réalité il n'y a ni moi ni autrui comme positifs, subjectivités positives. Ce sont deux autres, deux ouvertures, deux scènes où il va se passer quelque chose, — et qui appartiennent toutes deux au même monde, à la scène de l'Être¹²⁷⁰

Nous voilà par cette note dans le chiasme du regard, sur la scène même du renversement — justement celle d'un épilogue qui conclut *A teus pés* — où le public accède, fût-ce dans la pénombre. Nous revoilà plongés dans la question du corps et de ses intermédiaires, du sujet et de ses entrées, des passages à l'autre aussi, par cette condensation du gant.

En tant qu'accessoire, il a quelque chose des vanités de la peinture classique. En tant que forme, il pourrait passer pour le moule de la main, ce qui met en contact, autrement que par la vision, avec le monde. Pièce féminine, il a aussi tout d'un être androgyne par son allure de gaine membrée. Leurre

¹²⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1964, p. 317.

captivant notre regard, écran, il est encore de ces masques par la médiation desquels « le masculin, le féminin, se rencontrent de la façon la plus aiguë, la plus brûlante¹²⁷¹ ». Condensation mais aussi déplacement métonymique puisque par son usage et sa matière, une peau tannée, il est contigu de l'épiderme, signifiant du corps d'où il s'est extrait. Le glissement du pluriel — les gants vont par paire, dans le titre ou les prémices de la scène de magie — au singulier — le gant négligemment jeté par la Berlinoise ou celui abandonné sur le dossier de la chaise — ne fait qu'ajouter à la prolifération des lectures.

Escamotage qui ressemble dans le paragraphe final à une disparition volontaire. Rejouant le « So long » de Whitman, le moi lyrique s'évanouit, se met hors d'atteinte, hors de portée, *du cadre*. Le gant a été jeté, le défi attend d'être relevé, mais au bout du compte le sujet ne peut que s'évacuer en tant que sujet, spectateur absolu, conscience confiante de sa capacité à saisir le monde. Tour de passe-passe donc, mais dans un espace effectivement sans « double fond », où aucun réel, même inaccessible, ne préexiste à sa perception. Au-delà de l'apparence, il n'y a pas de chose en soi, pas de « profondeur », mais « il y a le regard¹²⁷² » et une circulation du désir.

Reste sur le dossier de la chaise, une forme, vide peut-être, que le spectateur lecteur remplira à sa guise jusqu'à ce qu'elle lui aille *comme* un gant, mais qui n'est pas rien, qui est déjà dessin de la main, qui retient, en plein comme en creux, le canal des doigts, les plis de l'être. Ainsi se tisse nouvellement le texte dans la trame de cette métaphore renversante dont la portée, pour la poésie contemporaine, ne nous semble encore ici qu'effleurée, ainsi s'ébauchent les contours d'une façon d'être distinguée de la littérature.

¹²⁷¹ Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux...*, *op. cit.*, p. 122.

¹²⁷² *Ibid.*, p. 118.

De la traduction : différentiel et force

C'est fondamentalement de cela dont rendent compte aussi les réécritures d'Ana Cristina Cesar. Le « répétitif » y fait pièce à la rassurante convention mimétique. Moins excessif qu'excédant, il fait trembler le sol sous les pieds du lecteur, qu'il sollicite par une outrance feinte où l'autre paie pour voir le plaisir suprême :

Então finjo pela primeira vez porque ele paga pra ver prazer supremo nem sempre viável para a gente¹²⁷³.

Si l'enjeu en est bel et bien le « retour à la vie¹²⁷⁴ », la réconciliation de l'art et du monde, s'il s'agit de rendre présente l'absente de tous bouquets et de délivrer « le sens captif dans la chose¹²⁷⁵ », il faut pour atteindre son accomplissement excéder la parole : du côté de l'auteur et de son autorité, d'une part, en troublant la reconnaissance de l'origine ; au niveau de la langue ensuite, constituée comme étrangère ; au niveau du texte aussi, en ramenant par le trompe-l'œil de la profondeur à la surface ; du côté du lecteur enfin, en lui confiant la « chave mestra¹²⁷⁶ », moins un passe-partout que la clé du sens. Ce sens exposé à la prolifération infinie, s'il n'y avait un lecteur pour en jouir et, dans le même temps, en *arrêter* provisoirement un sens.

On dira qu'il s'agit là d'une façon bien excentrique de naviguer entre les idiomes, très « poétique » si l'on veut. Nous-même n'avons eu de cesse, tout au long de notre étude, de distinguer le traducteur et le poète, sinon de les

¹²⁷³ « Alors pour la première fois je fais semblant parce qu'il tient à voir le plaisir suprême pour nous pas toujours viable. », *Lovas de pelica*, *op. cit.*, p. 108.

¹²⁷⁴ « Contre le savoir nous dirigeons maintenant *l'art* : retour à la vie ! Maîtrise de l'instinct de la connaissance ! Renforcement des instincts moraux et esthétiques ! », Friedrich Nietzsche, *Le Livre du Philosophe. Études théorétiques*, trad. Angèle Kremer-Marietti, Paris, GF Flammarion, 1991, § 43, p. 51.

¹²⁷⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris : Gallimard, 1960, p. 56.

opposer. Mais il est temps maintenant d'achever de tirer les leçons de l'exemple d'Ana Cristina Cesar, elle qui a particulièrement ancré son attention sur le point nodal entre lecture et écriture, déchiffrement et réinvention qu'est la traduction, elle qui a passé une partie de son temps à effacer les frontières entre traduction et création, transport de sens et transfert.

Et si les deux fonctions ne s'opposaient pas si nettement que le veut le sens commun ? Il ne s'agit pas de quitter un préjugé pour un autre, et d'affirmer qu'il n'est meilleurs traducteurs que les poètes. L'histoire de la traduction comporte en la matière ses réussites et ses contre-exemples. Il s'agit plutôt de penser la fonction de traducteur comme un certain degré de tension entre l'herméneute et le poète. Un peu à la manière dont Leibniz pense la ligne droite comme une ligne courbe à sa limite. À la rigueur, le traducteur serait un herméneute presque réduit au silence si ce n'était les fameux « choix de traduction », ses partis pris.

Cela posé en principe car nous savons bien qu'il en est tout autrement dans la pratique. Il est rare qu'un traducteur ne se fasse pas entendre dans son texte. De l'autre bord, il lui appartient de recréer un texte en partie contraint. Mais ces contraintes, c'est lui qui les détermine : respectera-t-il la métrique de tel poème, restituera-t-il un jeu de sonorités ? À lui de faire le tri, de hiérarchiser les signifiants, mais aussi de leur réinventer une forme.

Dans ses « imitations », Ana Cristina Cesar redonne d'une part de la voix à l'herméneute-traducteur. Et d'autre part, elle le fait dériver vers ce que François Jullien appelle une « parole au gré¹²⁷⁷ », la laissant disponible pour aller jusqu'au bout de ce qui vient de soi-même ainsi. Ce faisant, elle renverse la

¹²⁷⁶ Voir *Luvas de Pelica*, op. cit., p. 116.

¹²⁷⁷ *Si parler va sans dire*, op. cit., chap. XV, pp. 177-191.

pratique traductive, mais non vers ses opposés ou ses contraires. Elle la retourne sur elle-même, libérant ses potentialités contenues, bridées, produisant un texte poétique apparemment achevé, mais en réalité ouvert sur des espaces non disjonctifs. C'est en quoi la poésie d'Ana Cristina Cesar est animée d'un *moto continuo*, close sur elle-même et pourtant écrite à l'infini. Un infini qui manifeste que la traduction n'est pas une *étendue*, celle du sujet cartésien, mais *une force*.

Bibliographie

Œuvres d'Ana Cristina Cesar

Ouvrages

- CESAR, Ana Cristina, *Literatura e cinema documentário*, Thèse de «mestrado» ès-communication réalisée à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro en 1978-79.
- CESAR, Ana Cristina, *Literatura não é documento*, Rio de Janeiro : Funarte, 1980.
- CESAR, Ana Cristina, *Cenas de abril*, Rio de Janeiro : Companhia brasileira de artes gráficas, juin-juillet 1979.
- CESAR, Ana Cristina, *Correspondência completa*, Rio de Janeiro : Companhia brasileira de artes gráficas, 1979.
- CESAR, Ana Cristina, *Luvvas de pelica*, Angleterre : Ruddpell Reprographies, 1980 (en fait édité à Rio de Janeiro, en 1981).
- CESAR, Ana Cristina, *A teus pés*, São Paulo : Brasiliense, coll. « Cantadas literárias », 1982 (à partir de la onzième édition: São Paulo : Ática, Instituto Moreira Salles, 1998)
- CESAR, Ana Cristina, *Inéditos e dispersos*, São Paulo : Brasiliense, 1985 (puis : São Paulo : Ática, Instituto Moreira Salles, 1998).
- CESAR, Ana Cristina, *Escritos da Inglaterra*, São Paulo : Brasiliense, 1988.
- CESAR, Ana Cristina, *Escritos no Rio*, dir. et préface Armando Freitas Filho, São Paulo : Brasiliense, Rio de Janeiro : UFRJ, 1993.
- CESAR, Ana Cristina, *Portsmouth, 30-6-80, Colchester, 12-7-80*, São Paulo : Duas Cidades - Ptyx, sans date (1993).
- CESAR, Ana Cristina, *Crítica e tradução*, São Paulo : Ática, Instituto Moreira Salles, 1999 (reprend les volumes : *Literatura não é documento*, *Escritos da Inglaterra* et *Escritos no Rio*).
- CESAR, Ana Cristina, *Correspondência incompleta*, Rio de Janeiro : Aeroplano, São Paulo : Instituto Moreira Salles, 1999.
- [CESAR, Ana Cristina, Trois lettres et un billet, annotés de Caio Fernando Abreu et la rédaction, in : *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 juillet 1995.]

Poésie traduite ou publiée à l'étranger en volume exclusif

- CESAR, Ana Cristina, *Um Beijo que Tivesse um Blue*, sélection et préface de Joana Matos Frias, Vila Nova de Famalicão (Portugal) : edições Quási, coll. « Arranjos para Assobio », novembre 2005.
- CESAR, Ana Cristina, *Guantes de gamuza y otros poemas*, traduction et notes de Teresa Arijón et Sandra Almeida, Buenos Aires : Bajo de la Luna, 1992.

- CESAR, Ana Cristina, *Ana Cristina Cesar (1952-1983)*, traduction, introduction et sélection d'Alicia Torres, Cali : Fundacion para la investigacion y la cultura, Bogota : Editorial Tiempo presente, 1990.
- CESAR, Ana Cristina, *Antologia poética*, traduction et préface d'Alicia Torres, Caracas : Editorial Planeta Venezolana, décembre 1989.
- CESAR, Ana Cristina, *Intimate diary*, trad. Patricia Paige et C. MacCullough, Londres : Boulevard Books, juin 1997 (ISBN : 1899460500. Prix : 7,95 £).
- CESAR, Ana Cristina, *Dir zu Füßen*, trad. Mechthild Blumberg.
- CESAR, Ana Cristina, *Gants de peau & autres poèmes*, trad. Michel Riaudel en collaboration avec Pauline Alphen, éd. bilingue, Paris : Chandeigne, 2005.

Poésie épars traduite, parue en livres

- CESAR, Ana Cristina, « Fleurs du meilleur » (trad. Serge Bourjea), in BOURJEA, Serge, *Anthologie de la nouvelle poésie brésilienne*, présentée et organisée par Serge Bourjea, éd. bilingue, trad. Marcella Mortara... Paris, L'Harmattan, 1988.
- CESAR, Ana Cristina, choix de poèmes, in MOLLOY, Sylvia. *Women's writing in Latin America*. Londres : Westview Press, s/ date.
- CESAR, Ana Cristina, choix de poèmes (trad. Michel Riaudel), in JUDICE, Nuno, MAXIMINO, Jorge & RIVAS, Pierre, *18 +1 poètes de langue portugaise*, éd. bilingue, Paris : Chandeigne-Institut Camões, 2000.
- CESAR, Ana Cristina, Choix de poèmes (trad. John Milton), in PALMER, Michael, ASHER, Nelson et BONVICINI, Régis (dir) *Nothing the sun could not explain. 20 Contemporary Brazilian Poets*, Los Angeles : Sun & Moon Press, 1997.

Poésie épars parue en périodiques

- « Nada, esta espuma », « Enciclopédia », « Casablanca », *José*, n° 4, Rio de Janeiro, octobre 1976
- « Na outra noite no meio-fio », *José*, n° 8, Rio de Janeiro, mai 1977
- « Do diário não diário "inconfissões" », « Soneto », « Poema óbvio », « A ponto de... », « Agora, imediatamente, é aqui... », *Belo Belo*, n° 1, Rio de Janeiro, automne 1985.
- « Psicografia », in: WYLER, Vivian, « Ana Cristina César. A poeta apaixonada pelas palavras », in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 octobre 1984.
- « Fama e fortuna », in: CONTI, Mário Sérgio, « Perigo de viver », in: *Veja*, São Paulo, 23 octobre 1985, p. 111.
- « O pai pigarreia como um louco... » et « Ameno amargo », in : ORSINI, Elisabeth. « A poesia de uma vida solitária ». In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8 juin 1990.
- Extrait d'un poème inédit, sans titre (en fait "O Livro"), « Você vinha/ Um bicho celeste... » et fac-simile de deux pages de brouillon, ébauches de poèmes. In: CLAUDIO, Ivan. « Fragmentos da tormenta. », in: *Isto É*. São Paulo, 21 décembre 1994.

- Deux poèmes inédits de la «pasta rosa»: «Tempo de alquimia» et «Drummondiana», ainsi que le fac-simile d'une version de «À vidente se recolhe», in: FERRAZ, Heitor, «Jóias e pelicas de Ana C. vão para o banco», in: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 février 1995, caderno de Sábado, p. 1. Et un texte inédit extrait de «Pasta rosa»: «Rimas em OR» (3 §) in: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 février 1995, caderno de Sábado, p. 2.
- «Drummondiana», in: ORSINI, Elisabeth. «A marginal roubava versos», in: *O Globo*. Rio de Janeiro, 19 avril 1995.
- «Childhood» et sa traduction «Infância» par son auteur, Ana Cristina Cesar, in: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 décembre 1997.
- «Enciclopédia», «Nada, esta espuma», «Recuperação da adolescência», in: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 août 1998.
- «Como restaurar [sic, au lieu de rasurar] a paisagem», in: *Cult.* n° 19, São Paulo, février 1999.

Poèmes traduits en français

- In *Action poétique*, n° 155, 2° trimestre 1999, «Brésil: nouvelles générations». «Quand entre nous il n'y avait», «Rien, cette écume», «L'histoire est complète», «Sommaire», «C'est très clair», choix Henri Deluy et Inês Oseki-Dépré, trad. Henri Deluy.
- In *Digraphe*, sept. 1994, n° 70, Mercure de France. «La vocation vacille», «Samba-canção», «Rien, cette écume», «Non, la poésie ne peut pas attendre», «Pourquoi écrire et déchirer dans les flammes», «Il me faut m'attacher à la voilure», «Non chérie, ce n'est pas la peine de fuir ainsi», trad. Pauline Alphen et Michel Riaudel (version bilingue).
- In *Europe*, n° 748-749, août-septembre 1991. «Conversation de dames», «Samba-canção», «Lettre de Paris», trad. Pauline Alphen et Michel Riaudel.
- In *Europe*, n° 827, mars 1998. «Fogo do final», trad. Pauline Alphen et Michel Riaudel.
- In *Infos Brésil*, n° 48, mai 1990. «Lettre de Paris», trad. Michel Riaudel et Pauline Alphen (version bilingue).
- In *Infos Brésil*, n° 85, octobre 1993. «Rien, cette écume», «Riches et célèbres», bilingue, trad. Michel Riaudel et Pauline Alphen
- In *Kollage* (Vénissieux, 69200), n° 1, mai 1998. Trois poèmes, trad. Pauline Alphen et Michel Riaudel
- In *Pleine Marge*, n° 23, éditions Peteers-France, mai 1996. *Luvás de Pelica-Gant de Peau* (version bilingue), trad. Pauline Alphen et Michel Riaudel.
- In *La Quinzaine littéraire*, n° 484, 16 avril 1987, «Écrivains du Brésil». «Lettre de Paris», «Dorénavant», trad. Maryvonne Lapouge Petteorelli
- In *Sigila*, n° 2, octobre 1998. *Correspondance complète* (version bilingue), trad. Pauline Alphen et Michel Riaudel
- In TOLEDO, Dionysio (dir.), *Vericuetos*, La postmodernité au Brésil, février 1999. Unesco, Crepal. «Lettre de Paris», trad. Michel Riaudel
- In *Nova Renascença*, «Tradução poética e plurilinguismo», numéro 60/63, volume 16, Porto, hiver/automne 1996. «Trois poèmes de Ana Cristina Cesar en traduction multiple (portugais, anglais, allemand, espagnol,

portugais) » : « Nada, esta espuma », « O tempo fecha », « Enquanto leio... ».

El Urogallo. Madrid, juillet-août 1995, n° 110/111. pp 24-28. « Casablanca », « 21 de febrero », « Marfil », Hubo un poema... », trad. Alicia Torres.

Articles, essais parus en périodiques (éventuellement repris en livres).

Quand il s'agit de comptes rendus, nous en mentionnons l'objet.

CESAR, Ana Cristina, « Notas sobre a decomposição n'Os *Lusíadas* », texte ronéoté, Rio de Janeiro, PUC, novembre 1973. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 11-20.

CESAR, Ana Cristina, « Um rito de passagem », *Opinião*, n° 158, Rio de Janeiro, 14 novembre 1975. Sur un spectacle-concert à partir d'Eric Satie

CESAR, Ana Cristina, « Os professores contra a parede », *Opinião*, Rio de Janeiro, 12 décembre 1975. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 21-31.

CESAR, Ana Cristina, « Quatro posições para ler », *Opinião*, n° 173, 27 février 1976. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 35-42. Recension de quatre livres : *Gente boa*, ouvrage collectif, *Nas serras e nas furnas* de Valdomiro Silveira, *A menina que buscava o sol* de Maria Helena Kuhner et *Monsenhor* d'Antonio Carlos Villaça.

CESAR, Ana Cristina, « A face oculta de Dali », *Opinião*, n° 181, 23 avril 1976.

CESAR, Ana Cristina, « Nove bocas da nova musa », *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 juin 1976. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 43-51. Sur le n° 42-43 de *Tempo brasileiro* avec pour dossier : « Poesia brasileira hoje ».

CESAR, Ana Cristina, « Debate: Poesia hoje », avec Heloísa Buarque de Hollanda, Ana Cristina Cesar, Geraldo Eduardo Carneiro, Eudoro Augusto, *José*, n° 2, Rio de Janeiro, août 1976, pp. 3-9

CESAR, Ana Cristina, « Para conseguir suportar essa tonteira », *Opinião*, n° 201, 10 septembre 1976. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 53-63. Entretien avec Carlos Sussekind.

CESAR, Ana Cristina, « Um livro cinematográfico e um filme literário », *Opinião*, n° 207, 22 octobre 1976. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 65-73. Sur le roman de Carlos Sussekind, *Armadilha para Lamartine*.

CESAR, Ana Cristina, « O narador fracassa e pede perdão », Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, « Suplemento do Livro », 24 octobre 1976. Recension sur Tennessee Williams.

CESAR, Ana Cristina, « Romance e história », Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, « Suplemento do Livro » n° 10, 12 décembre 1976. Sur un livre de Luiz Antonio de Assis Brasil.

CESAR, Ana Cristina, « O bobo e o poder em Poe e Herculano », Lisbonne, *Colóquio-Letras*, n° 35, janvier 1977. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 75-88.

CESAR, Ana Cristina, « De suspensório e dentatura », *Opinião*, n° ?, 21 janvier 1977. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 89-93. Sur un roman d'Abel Silva.

CESAR, Ana Cristina, « O poeta fora da República - O escritor e o mercado », Ana Cristina Cesar et Ítalo Moriconi Jr., *Opinião* du 25 mars 1977. Article repris dans *Escritos no Rio*, São Paulo, *Brasiliense*, 1993, pp. 95-102.

- CESAR, Ana Cristina, « O poeta é um fingidor », Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, « Suplemento do Livro » n° ?, 30 avril 1977. Sur la correspondance d'Álvares de Azevedo. Article repris dans *Escritos no Rio*, São Paulo, Brasiliense, 1993, pp. 103-107.
- CESAR, Ana Cristina, « Malditos, marginais, hereges », Rio de Janeiro, *Beijo*, n° 1, novembre 1977. Article repris dans *Escritos no Rio*, São Paulo, Brasiliense, 1993, pp. 109-119.
- CESAR, Ana Cristina, « Literatura marginal e o comportamento desviante », texte ronéoté (travail de Mestrado), Rio de Janeiro, UFRJ, 8 juin 1979. Article repris dans *Escritos no Rio*, São Paulo, Brasiliense, 1993, pp. 121-134.
- CESAR, Ana Cristina, « Literatura e mulher : essa palavra de luxo », *Almanaque*, n° 10, São Paulo, Brasiliense, Cadernos de literatura e ensaio, 1979. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 135-147. Sur Henriqueta Lisboa et Cecília Meireles
- CESAR, Ana Cristina, « Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir », inédit, Angleterre, février 1980. Publié dans *Alguma poesia jornal*, avril-juin 1985. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 149-159.
- CESAR, Ana Cristina, « Mestre amigo », *Veja*, São Paulo, 15 avril 1981. Sur les mémoires d'Einstein.
- CESAR, Ana Cristina, « Tédio machadiano », *Leia livros*, São Paulo, mai 1981. Sur le livre de João Alexandre Barbosa.
- CESAR, Ana Cristina, « Anarquia feliz », *Veja*, São Paulo, 10 juin 1981. Sur la représentation d'une pièce de Maiakovski.
- CESAR, Ana Cristina, « Só para homens », *Veja*, São Paulo, 1^{er} juillet 1981. Sur des livres sur la sexualité masculine.
- CESAR, Ana Cristina, « Retrato de época », *Leia livros*, São Paulo, juillet 1981. Sur le livre de Carlos Alberto Pereira.
- CESAR, Ana Cristina, « Brinquedo fatal », *Veja*, São Paulo, 19 août 1981. Sur une représentation de *Les Bonnes* de Genet.
- CESAR, Ana Cristina, « Pura gamação », *Veja*, São Paulo, 23 septembre 1981. Sur Fragments d'un discours amoureux.
- CESAR, Ana Cristina, « Amizade colorida ? », *Leia livros*, São Paulo, novembre 1981. Sur *Fome de amor* d'Anaïs Nin.
- CESAR, Ana Cristina, sans titre, *Isto É*, São Paulo, 11 novembre 1981. Sur un livre de Marcelo Garcia.
- CESAR, Ana Cristina, « Como um álbum de velhos retratos », *Isto É*, São Paulo, 3 février 1982. Sur un livre de Rachel Jardim
- CESAR, Ana Cristina, « Apaixonante », *Leia livros*, São Paulo, 15 février 1982. Sur *Uma mulher inacabada*, roman traduit.
- CESAR, Ana Cristina, « Romance com sabor de vício », *Isto É*, São Paulo, 10 mars 1982. Sur un roman traduit
- CESAR, Ana Cristina, « Riocorrente, depois de Eva e Adão... », *Folha de S. Paulo*, « Folhetim », São Paulo, 12 septembre 1982. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 161-171.
- CESAR, Ana Cristina, « Excesso inquietante », *Leia livros*, São Paulo, septembre 1982. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 173-177. Sur un roman de Marilene Felinto.
- CESAR, Ana Cristina, « O rosto, o corpo, a voz », Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, « Caderno B », 23 avril 1983. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 179-183. Sur la traduction de Walt Whitman par Geir Campos.

CESAR, Ana Cristina, « Bonito demais », *Leia livros*, São Paulo, juin-juillet 1983. Repris dans *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 185-188. Sur *Mais provençais*, traductions d'Augusto de Campos.

Sur Ana Cristina Cesar

Livres , Thèses

- AZEVEDO, Carlos Alberto (dir.), *Hommage à Ana Cristina Cesar 1952-1983*. Berlin : Andenbuch, 1993. Avec le texte manuscrit de Waldo Cesar: « Lembranças da Ana », Couverture et illustrations de Carlos F. Saldanha (Zuca Sardan), également interviewé par Carlos Alberto Azevedo. Témoignages de Francisco Alvim (« Conversam falsamente a falsa e o falso confidente »), Políbio Alves (« Ana Cristina Cesar, uma memorável tessitura »), Mechthild Blumberg, Cristina Ramalho (« Carta ao além »), poème de José Américo Miranda...
- AZEVEDO, Carlos Alberto, *Saber com sabor*, Belo Horizonte, Mazza edições, 1996. Inclut les articles « Ana Cristina Cesar, leitora de Drummond » paru initialement in: *O Cometa*. Belo Horizonte/Itabira, 4 juin 1993; « Ana Cristina C. Um Ser no Mundo com os Outros ». paru initialement in: *Suplemento Cultural do Diário oficial do Estado de Pernambuco*. Recife, août 1993; « Ana Cristina César e os gatos ». paru initialement in: *Suplemento Cultural do Diário oficial do Estado de Pernambuco*. Recife, octobre 1995.
- AZEVEDO, Maria Helena Castro, « *Tesão do Talvez*. A prosa de Ana Cristina Cesar e o ato autobiográfico », PUC, Rio de Janeiro, juin 1989 [thèse de master].
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros, *Atrás dos olhos pardos, uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, Chapecó: Argos, 2003 [thèse de doctorat, Universidade de São Paulo, 1990].
- LIMA, Regina Helena Souza da Cunha, *O Desejo na Poesia de Ana Cristina Cesar (1952-1983)*. *Escritura de T(e)s*, São Paulo : Annablume, 1993.
- MAIA, Maria Christina de Motta, *A tensão entre o dizer e o não-dizer e a prazerosa convivência com a tradição em A teus pés de Ana Cristina Cesar*, Niterói, Universidade federal fluminense, 1993 [travail de fin de cours donné par Jorge Wanderley, 1^{er} semestre 1990].
- MAIA, Maria Christina de Motta, *Ana Cristina Cesar : « — E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão ? »*. *Aspectos lingüísticos e textuais de A teus pés*, Niterói, Universidade federal fluminense, 1993 [thèse de master dirigée par Carlos Eduardo Falcão Uchôa].
- MALUFE, Annita Costa, *Territórios dispersos : a poética de Ana Cristina Cesar*, São Paulo : Annablume, Fapesp, 2006.
- MASUTTI, Maria Lúcia, *Nas tramas de Ana Cristina Cesar, Crítica, Poesia, Tradução*, dissertation de « mestrado », Florianópolis : Université fédérale de Sanat Catarina, février 1995.

- MORICONI, Ítalo, *Ana Cristina César : o sangue de uma poeta*, Rio de Janeiro : Relume-Dumará, Prefeitura, 1996.
- NASCIMENTO, Carla, « O eclipse do sentido. Poesia, melancolia e suicídio em Ana Cristina Cesar », PUC, Rio de Janeiro, août 1999 [thèse de master].
- OLIVEIRA, Francirene Gripp de, « Âncoras ao vento : ensaios da desconstrução em Ana Cristina Cesar », UFMG, Belo Horizonte, 2001 [thèse de master sous la direction de Maria Antonieta Pereira].
- PAIGE, Patricia E. « I Am Tired of Being a Man – The Poetry of Ana Cristina Cesar and the Search for a Feminine Self », Yale University, avril 1989. Senior essay for the Literature Major.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder, *Retrato de época. Poesia marginal anos 70*, Rio de Janeiro : Mec-Funarte, 1981.
- RIOS, Maria da Graça, « A coquetterie ou a paixão do pormenor : uma leitura de *Inéditos e dispersos* de Ana Cristina Cesar », UFMG, Belo Horizonte, 1992 [thèse de master sous la direction de Maria Antonieta Antunes Cunha].
- SA, Carlos Tamm Lessa de, « A máscara como assinatura : figurações do sujeito na poesia de Ana Cristina Cesar », PUC, Rio de Janeiro, février 1997 [thèse de master sous la direction de Maria Antonieta Pereira].
- SANTOS, Ana Lúcia Geaquinto dos, « O anjo que registra : Aspectos do pós-moderno em *Inéditos e Dispersos* e *A teus Pés* de Ana Cristina Cesar » Vitória : Instituto de Ensino Superior Professor Nelson Abel de Almeida, décembre 1992. Monographie présentée comme « pré-réquisito final ao Curso de Pós-Graduação *latu sensu* em literatura brasileira contemporânea », dirigé par Telma Martins Boudou.
- SOARES, Raimundo Nonato Gurgel, « O narrador pós-moderno na poética de Ana Cristina Cesar », dissertação de mestrado, Universidade federal do Rio Grande do Norte, Natal, 1996.
- SOUSA, Ilza Matias de, « O feminino em Ana Cristina Cesar: um questão de ponto de vista? » Universidade do Rio Grande do Norte, Natal, 1993.
- SÜSSEKIND, Flora, *Até segunda ordem não me risque nada. Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*, Rio de Janeiro : Sette Letras, 1990.
- VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. *Bliss & Blue. Segredos de Ana C.*, São Paulo : Annablume, 1998 [« Bliss & Blue – Segredos de Ana C. », PUC, Rio de Janeiro, 1991].

Périodiques

- ABREU, Caio Fernando. « Rastros de uma passagem luminosa », in : *Leia Livros*, São Paulo, novembre 1986.
- ABREU, Caio Fernando. « Por aquelas escadas subiu feito uma diva », in : *O Estado de S. Paulo*, 29 juillet 1995.
- (ALVIM), Clara de Andrade. LONDRES FONSECA, Maria Cecilia. « Vida y Literatura: La Respuesta de Ana Cristina César », in : *El Urogallo*. Madrid, juillet-août 1995, n° 110/111, pp 24-28.
- ALVIM, Clara de Andrade. « As questões : mulher, biografia e literatura em prosa de Ana Cristina César », in : *Remate de Males*, n° 20, Campinas : Unicamp, 2000, pp. 187-193.

- ALVIM, Francisco. « Conversam falsamente a falsa e o falso confidente », in : *Remate de Males*, n° 20, Unicamp, Campinas, 2000, p. 231. Reprise d'un hommage berlinois à ACC - cf. Carlos Alberto Azevedo.
- ANDRADE, Fábio de Souza. « Livro traz ensaios escritos pela poetisa nos anos 70 », in : *O Estado de S. Paulo*, 13 novembre 1993.
- ANONYME, « A aluna era brilhante, mas plagiou a professor », *Zero Hora*, Porto Alegre, 7 novembre 1999.
- ANONYME, « Sonho que acaba », in : *Veja*, São Paulo, 9 novembre 1983, p. 108.
- ANONYME, « Os poemas (inéditos) de Ana Cristina, dos 9 aos 31 anos », in : *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 octobre 1985.
- ANONYME, « Os gestos poéticos de Ana Cristina », in : *Jornal do Brasil*, caderno B, Rio de Janeiro, 27 novembre 1997, p. 108.
- ANONYME, « 'Inéditos' será relançado este mês », in : *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 août 1998.
- ANONYME, « Nada que o sol não explique », in : *El Urogallo*. Madrid, juillet-août 1995, n° 110/111. pp 24-28.
- AREAS, Vilma, « Uma suave rudeza », in : *Remate de males*, n° 8, 1988, pp. 19-36.
- AROSA, Armando C., « Poética da angústia », in : *Jornal do Brasil*, caderno Idéias, Rio de Janeiro, 6 juin 1992, p. 15.
- AZEVEDO, Carlos Alberto. « Ana Cristina Cesar, leitora de Drummond », in: *O Cometa*. Belo Horizonte/Itabira, 4 juin 1993.
- AZEVEDO, Carlos Alberto. « Ana Cristina C. Um Ser no Mundo com os Outros », in: *Suplemento Cultural do Diário oficial do Estado de Pernambuco*. Recife, août 1993.
- AZEVEDO, Carlos Alberto. « Ana Cristina César e os gatos », in: *Suplemento Cultural do Diário oficial do Estado de Pernambuco*. Recife, octobre 1995.
- BLUMBERG, Mechthild. « Ana Cristina César: eine weibliche Poetik? », in: *Geschlechterdiskurse in der modernen Literatur Brasiliens, Portugals und der PALOP*. Ed. Axel Schönberger. Frankfurt/Main: TFM, 1996.
- BLUMBERG, Mechthild. « Tradução literária e identidade feminina : o exemplo da autora e tradutora Ana Cristina Cesar », version en portugais, modifiée du texte présenté en juin 2000, à Graz, en Autriche, pour un congrès sur la traduction féministe.
- BONVICINO, Régis. « 'A teus Pés' dissolve fronteiras entre verso e prosa ». *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 août 1998.
- BOSI, Viviana. « "Escritos da Inglaterra" revela o trabalho de tradutora minuciosa », in : *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 décembre 1988.
- BOSI CONCAGH, Viviana. « Desafios da intimidade », in : *Jornal de resenhas*. São Paulo, 9 janvier 1999.
- BOSI, Viviana, « Orfeu e o Gato : Jorge de Lima e Ana Cristina César, uma trajetória de releitura poética », in : *Remate de Males*, n° 20, Unicamp, Campinas, 2000, pp. 195-229. Article repris sous le titre « O risco do gato » [Le risque du chat/ La griffure du chat], in : Flora Sússekind, Tânia Dias, Carlito Azevedo (dir.), *Vozes femininas : gênero, mediações e práticas da escrita* [Inventaire des ombres], Rio de Janeiro : 7letras, Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, pp. 445-455.
- BRITO, Antônio Carlos. « Uma coleção de capricho e desencanto », in : *Veja*, 20 mai 1981.
- BUENO, Wilson. « Cartas de Ana C. », in : *Folha de Londrina/Folha do Paraná*, 17 octobre 1999.

- CAMARGO, Maria Lucia de Barros, « Ana Cristina Cesar : uma leitura do feminino ». Florianópolis/Rio de Janeiro, 1987. Repris dans *A mulher na literatura*, vol. I, Belo Horizonte, Anpoll-Vitæ-UfMG, 1990.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros, « De vamps e vampiros : uma imagem da sedução », in : *A mulher na literatura*, vol. II, Belo Horizonte, Anpoll-Vitæ-UfMG, 1990.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros, « Ana Cristina Cesar : a poeta faz ensaios », in : *A mulher na literatura*, boletim do GT, Année 3, n° 3, Santa Catarina : Centro de comunicação e expressão, UFSC, juin 1990.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros, « Do fim do poema à idéia da prosa : para reler Ana Cristina Cesar », in : Celia Pedrosa et Maria Lucia de Barros Camargo (dir.), *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*, Rio de Janeiro : 7Letras, 2006.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. « Simulacros de intimidades », in : *O Globo*. Rio de Janeiro, 19 avril 1995.
- CAMPOS, Augusto de, entretien. *34 Letras*, n° 4, Rio de Janeiro, juin 1989, en particulier pp. 21-22.
- CASTELLO, José, « Ana Cristina Cesar. A deusa da Zona Sul » [Ana Cristina Cesar. La déesse de la Zona Sul], in : José Castello, *Inventário das sombras* [Inventaire des ombres], Rio de Janeiro : Record, 1999.
- CASTELLO, José. « Radicais de liberdade », in : *O Estado de S. Paulo*, caderno 2. São Paulo, 8 octobre 1996.
- CESAR, Flávio Lenz. « Perfil de poeta evoca e geração 70 », in : *Jornal do Brasil*, caderno Idéias/Livros. Rio de Janeiro, 7 septembre 1996.
- CESAR, Waldo. « Um ano depois », in : *Belo Belo*, n° 1. Rio de Janeiro, automne 1985.
- CESAR, Waldo. Rectificatif à l'article d'Elisabeth Orsini paru le 5 novembre 1994, dans le courrier des lecteurs, in : *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 novembre 1994.
- CESAR, Waldo. « Lembranças de Ana Cristina », in : *Folha de S. Paulo, Jornal de resenhas*. São Paulo, 9 janvier 1999.
- CLAUDIO, Ivan. « Fragmentos da tormenta », in : *Isto É*, São Paulo, 21 décembre 1994.
- CONTI, Mário Sérgio, « Perigo de viver », in : *Veja*, São Paulo, 23 octobre 1985, p. 111.
- COUTINHO, Wilson, « Biografia vê os anos 70 de Ana Cristina », in : *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 avril 1996, p. 111.
- FERRAZ, Geraldo Galvão, « Uma experiência imperdível », in : *Isto É*, São Paulo, 9 novembre 1983.
- FERRAZ, Heitor, « Jóias e pelicas de Ana C. vão para o banco », in : *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 février 1995, caderno de Sábado, p. 1. Avec deux poèmes inédits.
- FERRAZ, Heitor, « Encontros literários no Itahy » et « Refinada, irreverente, mágica », in : *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 février 1995, caderno de Sábado, p. 2. Et un texte inédit extrait de « Pasta rosa » : « Rimas em OR » (3 §)
- FORTUNA, Felipe, « Poesia de Ana Cristina Cesar exige imparcialidade crítica », in : *Folha de S. Paulo*, 17 octobre 1993.
- FRANCISCO, Severino, « Segredo Poeta », octobre 1993.
- FREITAS FILHO, Armando, « Para Ana Cristina, em memória », in : *Belo Belo*, n° 1, Rio de Janeiro, automne 1985, p. 7.

- FREITAS FILHO, Armando, « Ana Cristina Cesar : cristais, *heavy metal* e tafetá », in : *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, vol. 1, p. 80.
- FREITAS FILHO, Armando. « Duas ou três coisas que eu sei dela. » In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 octobre 1993. Texte repris en préface, dans l'édition Ática-IMS de *A teus pés*, 1998.
- FREITAS FILHO, Armando, « Tentativa de pegar Ana à unha » et « Sobre uma foto de Ana C. », in : *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 octobre 2003.
- GABEIRA, Fernando, « O eu perdemos na chuva dos meteoritos », in : *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 novembre, 1998.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. « Ana Cristina Cesar (1952-1983) », in : *Isto É*, São Paulo, supplément Illustrada, 9 novembre 1983.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. « O que ela diria deste mundo? », in: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, supplément Illustrada, 13 décembre 1997.
- GURGEL, Nonato, « O desejo gerador do texto de Ana C. », in : *O Galo*, Natal, 1998.
- GURGEL, Nonato, « O mais profundo é a pele », in : « Gênero e representação na Literatura Brasileira ». DUARTE, Constância Lima et al. (Org.). Belo Horizonte : UFMG, coll. « Mulher & Literatura », v. 2, 2002.
- GUIMARÃES, Ana Maria Agra. « Perfil de uma geração », in : *Correio braziliense*, Brasília, 7 novembre 1996.
- HABKOST, Nestor M., « *Luvras de Pelica* ou da Máquina intersubjetiva de visibilidade », in : *Travessia*, n° 24, Florianópolis, 1^{er} semestre 1992, pp. 113-123.
- HARDMAN, Francisco Foot, « Para sempre, o enigma », in : *Leia Livros*, année VI, n° 64, São Paulo, 15 décembre 1983-15 février 1984.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de, « Ana Cristina Cesar : cristais, *heavy metal* e tafetá », in : *Revista do Brasil*, vol. 1, Rio de Janeiro, p. 78.
- JUNQUEIRA, Ivan. « Metro curto, metro longo, alta qualidade » In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 18 septembre 1979.
- JUNQUEIRA, Ivan. « Ana Cristina César: a vocação do abismo » In: *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2/Outras Palavras, São Paulo, 3 janvier 1984.
- KEHL, Maria Rita. « Biografia de uma geração. », in : *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 octobre 1996.
- LOBO, Luiza, « A der(rota) na metáfora da navegação de Jorge de Lima a Ana Cristina Cesar », 1988.
- LOPEZ, Nayse, « Consistente e emocionante », in: *Jornal do Brasil*, caderno B, Rio de Janeiro, 20 juin 1997.
- LUIZ, Macksen, « Poética sem dramática », in : *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 juin 1995.
- MARTINS, Ana Cecília, « De corpo inteiro », in : *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 octobre 2003.
- MARTINS, Marília, « Poesia de Ana C. viaja pelo mundo », in : *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 octobre 1992.
- MENDONÇA, Renato, « No Palco », in: *Zero Hora*, Porto Alegre, 16 mai 2000.
- MIGUEL, Antonio Carlos, « Perfumes íntimos e fortes da rara flor que se foi », in: *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 11 janvier 1998.
- MOISES, Carlos Felipe. « Ana Cristina, a poesia presente », in : *Visão*, 30 octobre 1985, p. 67.
- MORAES, Marcos Antonio de, « Literatura de Ana C., dissimulada em missivas », in : *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15 janvier 2000.

- MORAES, Reinaldo, « Deslumbramentos com a poesia de Ana Cristina », in : *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 novembre 1982.
- MORAES, Reinaldo, « Ana, um beijo », in : *Leia Livros*, année VI, n° 64, São Paulo, 15 décembre 1983-15 février 1984.
- MUSCHIETTI, Delfina, « Ana Cristina Cesar/Alejandra Pizarnik : dos formas de utopía », in : *Travessia*, n° 24, Florianópolis, 1^{er} semestre 1992, pp. 105-112.
- NAME, Daniela, « A 'lady' dos mimeógrafos », in : *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 mai 1996.
- OLIVEIRA, Bernardo, « Patos, patos, patos », in : *Belo belo*, Rio de Janeiro, n° 6, septembre 1986.
- OLIVEIRA, Bernardo, « Tea for two total », in : *Jornal do Brasil*, caderno Idéias, Rio de Janeiro, mai 1987.
- OLIVEIRA, Bernardo, « Sobre o confessional », in : *Malasartes*, Uerj, Rio de Janeiro, n° 4, 1987.
- OLIVIERI, Antonio Carlos, *Itinerário marginal* », in : *Cult*, n° 19, São Paulo, février 1999.
- ORSINI, Elisabeth. « A poesia de uma vida solitária », in : *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 juin 1990.
- ORSINI, Elisabeth, « O repouso da poetisa », in : *O Globo*. Rio de Janeiro, 5 novembre 1994.
- ORSINI, Elisabeth, « A marginal roubava versos », in : *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 avril 1995. Avec un poème prétendument inédit, mais déjà publié dans *Jornal da Tarde*, 4 février 1995 : « Drummondiana ».
- PAIVA, Anabela, « Tradução de uma cultura », in : *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 octobre 1996.
- PEIXOTO, Marta, « Sereia de papel: Ana Cristina César e as ficções autobiográficas do eu » [Sirène de papier: Ana Cristina Cesar et les fictions autobiographiques du moi], in : Flora Süssekind, Tânia Dias, Carlito Azevedo (dir.), *Vozes femininas : gênero, mediações e práticas da escrita* [Voix féminines : genres, médiations et pratiques de l'écrit], Rio de Janeiro : 7letras, Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, pp. 275-284.
- PIRES, Paulo Roberto. « Ficção íntima », in : *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 septembre 1999
- PRADO, Luís André do, « Ana C. traduzida em imagens », in : *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 mai 1990.
- PRATA, Mario. « Saudades de Ana C. », in : *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 août 1995.
- REGIS, Sônia, « A teus pés », in : *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 juillet 1983.
- RESENDE, Beatriz, « "Ah, eu quero receber cartas" », in : Beatriz Resende, *Apontamentos de crítica cultural*, Rio de Janeiro : Aeroplano, 2002, pp. 93-120. Article repris sous le titre « "Ah, eu quero receber cartas" : a correspondência de Ana Cristina César » ["Ah, je veux recevoir des lettres" : la correspondance d'Ana Cristina Cesar], in : Flora Süssekind, Tânia Dias, Carlito Azevedo (dir.), *Vozes femininas : gênero, mediações e práticas da escrita* [Voix féminines : genres, médiations et pratiques de l'écrit], Rio de Janeiro : 7letras, Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, pp. 301-309.
- REZENDE, Marcelo. « Ana Cristina mostra um verso a mais », in : *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 décembre 1997.
- RIAUDEL, Michel, « Ana Cristina Cesar : moyens de transport, moyens de transfert », in : *Les langues néo-latines*, Supplément au n° 327 (Journée de

- réflexion sur les auteurs inscrits aux programmes des concours de recrutement – Agrégation et Capes de Portugais –, tenue le vendredi 28 novembre 2003, à La Sorbonne), Paris : Association pour le développement des études portugaises, brésiliennes, d’Afrique et d’Asie lusophone & Société des langues néo-latines, décembre 2003.
- RIAUDEL, Michel, « “Poésie marginale” carioca, années 1970 », in : *Iararana, revista de arte, crítica e literatura*, Salvador : Universidade Estadual de Feira de Santana-Fundação Casa de Jorge Amado, ano IV, n° 8, juin 2003, pp. 30-36. Article également paru dans *Latitudes*, n° 17, Paris, mai 2003.
- RIAUDEL, Michel, « La fabrique d’identité », in : Rita Olivieri-Godet (dir.), *Figurations identitaires dans les littératures portugaise, brésilienne et africaines de langue portugaise*, série Travaux et documents, n° 19, Saint-Denis : Université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, 2002.
- RIAUDEL, Michel, « Correspondência secreta (Ana Cristina Cesar) », in : Walnice Nogueira Galvão et Nádia Battella Gotlib (dir.), *Prezado Senhor, Prezada Senhora. Estudos sobre cartas*, São Paulo : Companhia das letras, 2000, pp. 95-99.
- RIAUDEL, Michel, « A leitura no quiasma da sua sedução », in : *Leitura : Teoria & prática*, année XVIII, n° 33, Campinas, ABL-Université de Campinas (Unicamp)-Mercado de letras, juin 1999.
- RIAUDEL, Michel, « Correspondance secrète », in : *Sigila*, n° 2, Paris, Gris-France, octobre 1998.
- SALVINO, Romulo Valle, « Ana Cristina Cesar : entre o eu e o outro », in : *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, « Poesia », Brasília : UNB, n° 19, mai-juin 2002.
- SANTIAGO, Silviano. « La poésie aujourd’hui ». *La Quinzaine littéraire*, n° 484, Paris, du 16 au 30 avril 1987, pp. 14-15.
- SANTIAGO, Silviano, « Singular e anônimo », in : Silviano Santiago, *Nas Malhas da Letra*, São Paulo : Companhia das Letras, 1989, pp. 53-61. Repris de SANTIAGO, Silviano. « Singular e anônimo », in: *Folha de S. Paulo*, supplément « Folhetim » n° 407, 4 novembre 1984, pp. 8-9.
- SANTOS, Ana Lúcia Geaquinto dos. « Ana C. O anjo ainda registra » In: *A Gazeta*. Vitória, 28 novembre 1993.
- SECCHIN, Antonio Carlos. « Uma mitologia particular. » In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 août 1998.
- SENA, Marta de, « A Tradução iluminada ». *34 Letras*, n° 4, Rio de Janeiro, juin 1989, pp. 158-163.
- SILVA, Fernando de Barros e. „Vídeo resgata a vertigem poética de Ana C, in : *Folha de S. Paulo*, cahier «Ilustrada», 15 mai 1990, p. 6.
- SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos. « Os eróticos diários de Ana Cristina Cesar » In: *Miscelânea*, Universidade Estadual Paulista, Assis, vol. 2, 1995.
- STYCER, Maurício, « Luzes sobre o enigma Ana C. », in : *Época*, Rio de Janeiro, 25 octobre 1999.
- SÜSSEKIND, Flora. « Exílios », in : *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 juin 1996.
- TOLENTINO, Bruno. « A lorota de Ipanema », in : *Bravo*, août 1998.
- VERNIERI, Susana, « A voz de Ana Cristina César », in : *Zero Hora*, Porto Alegre, 16 mai 2000.
- VIEGAS, Ana Cláudia, « Entre Luvas de Pelica e botas ortopédicas : uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar », in : *A mulher na literatura*, vol. II, Belo Horizonte, Anpoll-Vitæ-UfMG, 1990. Repris dans *Anais da Abralic*, Porto Alegre, UfRGS, NBS Ltda, 1988, pp. 127-131.

- VIEGAS, Ana Cláudia, « Caio das páginas nos teus braços », in : *A mulher na literatura*, boletim do GT, Année 3, n° 3, Santa Catarina : Centro de comunicação e expressão, UFSC, juin 1990.
- VILLARES, Lucia. « Ana Cristina Cesar e Adélia Prado: duas poetas dos anos 70 », ss lieu ni date d'édition. Repris : « Ana Cristina César and Adélia Prado: two women poets of 1970s Brazil. » In: *Portuguese studies*. Leeds, 1997. Vol. 13, pp.108-123.
- WYLER, Vivian, « Ana Cristina César. A poeta apaixonada pelas palavras », in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 octobre 1984.

Hommages, Fictions

- ABREU, Caio Fernando, *Pequenas epifanias*, Porto Alegre : Editora Sulina. *Petites épiphanies*, trad. Claire Cayron, Paris : José Corti, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de, « Ausência », poème publié dans *Inéditos e dispersos*.
- BRITO, Antonio Carlos de, dit Cacaso, « Ana Cristina », poème publié dans *Beijo na boca e outros poemas*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- CARVALHO, Bernardo, *Teatro*, São Paulo : Companhia das Letras, 1998.
- CRUZ, Domingos Gonzalez, « Diálogo interior », poème publié dans *Correio das Artes*, João Pessoa, 23 mars 1993. Cité par Hommage a ACC, Berlin.
- LEITE, Sebastião Uchoa, « Duas visitas », poème publié in : *Obras em dobrás*, São Paulo : Duas Cidades, coll. Claro enigma, 1988.
- LUNARDI, Adriana, *Vésperas*, Rio de Janeiro : Rocco, 2002.
- MEDEIROS, Maria Lúcia, *Velas. Por quem?*, Belém : Cejup, 1990. ACC y apparaît dans la nouvelle « O dia em que Johannes Brahms tocou o teu diário ».
- MORAES, Reinaldo, *Tanto Faz*, São Paulo : Brasiliense, 1981. ACC y apparaît sous les traits du personnage de Lúcia.

Filmographie

- MARADEI, Cláudia Ana C., vídeo, , 38 mn, 1987. Témoignages de Lúcia Villares, Silviano Santiago, Marília Pacheco Fiorillo, Cláudio Willer, Reinaldo Moraes, Armando Freitas Filho.
- SALLES, João Moreira, *Poesia é uma ou duas palavras e por trás uma imensa paisagem*, vídeo, 10 mn, 1989.
- FORTES, Paulo, *Esvoaça, esvoaça*, musique de Paulo Fortes sur un poème d'Ana Cristina Cesar, interprétée par Wauke Wakabaiashi et Paulo Fortes, vidéo

Bibliographie générale

Poésie et fiction

- ALVES, Antônio Frederico de Castro, *Obra completa*, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1997.
- ALVIM, Maria Ângela, *Poèmes d'août et autres poèmes*, trad. Magali et Max de Carvalho, Paris : Arfuyen, 2000.
- ALVIM, Francisco, *Poemas (1968-2000)*, São Paulo : Cosacnaify, Rio de Janeiro : 7 Letras, coll. « Ás de colete », 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond de, *Poesia completa & Prosa*, Rio de Janeiro : ed. Nova Aguilar, 1979.
- ANDRADE, Mário de, *Poesias completas*, vol. I et II, São Paulo : Livraria Martins, 1980.
- ANDRADE, Mário de, *Macounaïma le héros sans aucun caractère*, trad. Jacques Thiériot, éd. dirigée par Pierre Rivas, Paris : Stock – Unesco – Allca XX, 1996 [1^{ère} éd. : *Macounaïma*, trad. Jacques Thiériot, Paris : Flammarion, 1979].
- ANDRADE, Mário de, *Amar, verbo intransitivo*, Belo Horizonte : Itatiaia, 1984 [ANDRADE, Mário de, *Aimer verbe intransitif*, trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Paris : Gallimard, 1995].
- ANDRADE, Oswald de, *Obras completas. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*, vol. 6, Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1978.
- ANDRADE, Oswald de, *Obras completas. Poesias reunidas*, vol. 7, Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1972.
- AZEVEDO, Álvares de, *Poesias completas*, éd. critique de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Iumna Maria Simon (dir.), Campinas : Editora da Unicamp ; São Paulo : Imprensa oficial do Estado, 2002.
- BANDEIRA, Manuel (dir.), *Apresentação da poesia brasileira*, Rio de Janeiro : ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1957.
- BANDEIRA, Manuel (dir.), *Poesia do Brasil*, Rio de Janeiro : ed. do Autor, 1963.
- BANDEIRA, Manuel, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1975.
- BRITO, Antônio Carlos de, [Cacaso], *Lero-Lero (1967-1985)*, São Paulo : Cosacnaify, Rio de Janeiro : 7 Letras, coll. « Ás de colete », 2002.
- CAMPOS, Augusto de, *Anthologie. Despoesia*, trad. Jacques Donguy, Paris : Al Dante, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de, *Galaxies*, trad. Inês Oseki-Dépré & Haroldo de Campos, La Souterraine : La Main Courante, 1998.
- CARROLL, Lewis, *Tout Alice*, trad. Henri Parisot, Paris : Flammarion, coll. « GF », 1979.
- CARROLL, Lewis, *Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, trad. Henri Parisot, Paris, Aubier-Flammarion, bilingue, 1970.

- CHACAL, *Belvedere (1971-2007)*, São Paulo : Cosacnaify, Rio de Janeiro : 7 Letras, coll. « Ás de colete », 2007.
- COLLECTIF, *La Bible. Ancien Testament*, tome 2, trad. œcuménique, Paris : Le Livre de Poche, 1985.
- COLLECTIF, *Le Nouveau Testament*, trad. Nouvelle de E. Osty et J. Trinquet, Paris : Siloé-Points Seuil, 1974.
- DICKINSON, Emily, *The Complete Poems*, edited by Thomas H. Johnson, Londres : Faber and Faber, 1977.
- DICKINSON, Emily, *Poèmes*, édition bilingue de Guy-Jean Forgue, Paris : Aubier Flammarion, 1970.
- DONNE, John, *Poèmes choisis*, trad. Pierre Legouis, Paris : Aubier-Montaigne, 1973.
- ELIOT, T. S., *Old Possum's Book of Practical Cats*, Londres : Faber and Faber, 1939.
- ELIOT, T. S., *Selected Poems*, Londres : Faber and Faber, 1969 (1^{ère} éd. : 1954).
- ELIOT, T. S., *Prufrock and other observation*, Londres : Faber and Faber, 1969.
- ELIOT, T. S., *Poésie*, trad. Pierre Leyris, Paris : éd. du Seuil, 1969.
- FONTES, Luis Olavo, *Papéis de viagem. Poesia reunida (73-81)*, Rio de Janeiro, editora Seis, 1993.
- FREITAS Filho, Armando, *Longa vida*, Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.
- GULLAR, Ferreira, *Dans la nuit véloce. Dentro da noite veloz*, trad. par Luzilá Gonçalves et Didier Lamaison, Paris : Eulina Carvalho, 2003.
- GULLAR, Ferreira, *Le Poème sale*, trad. Jean-Michel Baudet, Paris : Le Temps des Cerises, 2005.
- ISHERWOOD, Christopher, *Un Homme au singulier*, trad. Léo Dile, Paris : Hachette, 1979.
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, éd. Marc Fumaroli, Paris : Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1985.
- LIMA, Jorge de, *Poesia Completa*, vol. 1 et 2, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- LOWELL, Robert, *Imitations*, Londres-New York : Farrar, Straus & Giroux, 1961.
- MAĀKOVSKI, Vladimir, *Vers et proses*, trad. Elsa Triolet, Paris : Les éditeurs français réunis, 1957.
- MALLARME, Stéphane, *Œuvres Complètes*, vol. 1, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- MALLARME, Stéphane, *Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, 1998 ; vol. 2, 2003.
- MANSFIELD, Katherine, *Lettres*, trad. Madeleine T. Guéritte, Paris : Stock, coll. « Bibliothèque cosmopolite », 1993.
- MELIM, Angela, *Mais dia menos dia. Poemas reunidos 1974-1996*, préface d'Armando Freitas Filho, Rio de Janeiro : Sette Letras, 1996..
- MELO Neto, João Cabral de, *Poesias completas*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1968.
- MELO Neto, João Cabral de, *Obra Completa*, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, Murilo, *Poesia completa e prosa [Poésie complète et prose]*, Rio de Janeiro : ed. Nova Aguilar, 1994.
- MICHAUX, Henri, *Émergences-résurgences*, Genève : Skira, coll. « Les Sentiers de la Création », 1972.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris : Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 1992.

- Nouvelle Revue Française*, n° 573, « Lettres brésiliennes », Paris, Gallimard, avril 2005.
- OITICICA, Hélio, *Hélio Oiticica*, catalogue de l'exposition, Paris : éd. du Jeu de Paume : Réunion des musées nationaux, 1992.
- PESSOA, Fernando, *Obra poética*, Maria Aliete Galhoz (éd.), Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1977.
- POE, Edgar Allan, *Contes - essais - Poèmes*, trad. C. Baudelaire, Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989.
- PROUST, Marcel, *Pastiches et Mélanges*, Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire, 1992.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, vol. IV (*Le Temps retrouvé*), Jean-Yves Tadié (dir.), Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- SALOMÃO, Waly (dir.), *Navilouca*, Rio de Janeiro, 1974.
- SARDAN, Zuca, *Ossos do coração*, Campinas : editora da Unicamp, coll. « Matéria de poesia », 1993.
- SARDAN, Zuca, *As de colete*, Campinas : editora da Unicamp, coll. « Matéria de poesia », 1994.
- SHAKESPEARE, William, *Le Songe d'une nuit d'été*, éd. bilingue, trad. Jean-Michel Déprats, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2003.
- STEIN, Gertrude, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1980.
- TORQUATO Neto, *Os últimos dias de Paupéria (do lado de dentro)*, Ana Maria S. de Araújo Duarte et Waly Salomão (éd.), São Paulo : Max Limonad, 1982, 2^e édition.
- VALERY, Paul, *Poésies*, Paris : Gallimard, coll. Poésie, 1958 (1^{ère} éd. 1929).
- VIRGILE, *L'Énéide*, trad. Maurice Rat, Paris : Garnier-Flammarion, 1965.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, New York/Londres : W. W. Norton & Company, 1973 [*Feuilles d'herbe*, trad. Jacques Darras, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2002].
- WILLIAMS, William Carlos, *Selected poems*, introduction de Charles Tomlinson, Londres : Penguin books, 1976.
- WOOLF, Virginia, *Journal*, trad. Colette-Marie Huet, Paris : Stock, tome 1 : 1981 ; tome 2 : 1982.
- ZWEIG, Stefan, *Romans et nouvelles*, trad. Alzir Hella et alii, Paris : L.G.F.-Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1991.

Essais, Critique, Témoignages

- AGAMBEN, Giorgio, « Pardès. L'écriture de la puissance », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 2, avril-juin 1990.
- AMARAL, Aracy A. Amaral (dir.), *Projeto construtivo na arte : 1950-1962*, Rio de Janeiro : Museu de Arte Moderna, São Paulo : Pinacoteca do Estado, 1977.
- ANDRADE, Mário de, *Pequena História da Música*, São Paulo : Livraria Martins, 8^e éd., 1980.
- ANDRADE, Mário de, *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo : Livraria Martins, 1974.
- ARROJO, Rosemary, *Tradução, desconstrução e psicanálise*, Rio de Janeiro : Imago, 1993.

- ARROJO, Rosemary, « O tradutor “invisível” por ele mesmo : Paulo Henriques Britto entre a humildade e a onipotência », in : *Trabalhos em linguística aplicada*, n° 36, Campinas : Unicamp (Instituto de estudos da linguagem), juillet-décembre 2000.
- ASSOUN, Paul-Laurent, « Lire La Mettrie », in : *La Mettrie, L'Homme-Machine*, Paris : Gallimard, coll. Folio-Essais, 1999
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, tome II (1966-1973), Paris : éd. du Seuil, 1994.
- ASTIER, Colette, « Poésie et Mystique », in *Littérales*, n° 23, « Littérature Comparée et Poésie n° II. Poésie et Mystique », Nanterre : Centre des Sciences de la Littérature, 1998.
- ATHAYDE, Tristão de, *Quadro sinótico da literatura brasileira*, Rio de Janeiro : Agir, 1956.
- ATHAYDE, Tristão de, « Presentimentos », in : *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 avril 1975.
- ATTAL, Jean-Pierre, *John Donne & Cie*, Perros-Guirec : Anagrammes, 2001.
- [BAKER Ida], *Katherine Mansfield : The memories of LM*, Londres : Michael Joseph, 1971.
- BANDEIRA, Antônio Rangel, *Jorge de Lima. O roteiro de uma contradição*, Rio de Janeiro : Livraria São José, 1959
- BEAUSSANT, Philippe, *Passages de la Renaissance au Baroque*, Paris : Fayard, 2006.
- BEGUIN, Sylvie, VECCHI, Pierluigi de, *Tout l'œuvre peint de Tintoret*, trad. de l'italien par Simone Darses, Paris, Flammarion, coll. « Les classiques de l'art », 1971
- BENJAMIN, Walter, *Essais sur Bertold Brecht*, Paris : Maspero, 1969.
- BENJAMIN, Walter, *Mythe et Violence*, trad. Maurice de Gandillac, Paris : Denoël, 1971.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris : Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1979.
- BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller (et le concours d'André Hirt), Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1985.
- BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », trad. Maurice de Gandillac, in BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, tome I, Paris : Gallimard, coll. Folio-Essais », 2001.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris : Cerf, 1989.
- BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1984.
- BERMAN, Antoine, GRANEL, Gérard, JAULIN, Annick, et al., *Les tours de Babel : essais sur la traduction*, Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1985.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1995.
- BERMAN, Antoine, « Tradition, translation, traduction », in *Le Cahier*, n° 6, Paris : Collège international de philosophie - éd. Osiris, octobre 1988.
- BONNEFOY, Yves, *L'improbable et autres essais*, Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 1992.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence : a Theory of Poetry*, Oxford-New York : Oxford University Press, 1997 (1^{ère} éd. : 1973).
- BORGES, Jorge Luis, *El Tamaño de mi esperanza*, Barcelone : Seix Barral, 1994, p. 128 (1^{ère} éd. : Buenos Aires : Proa, 1926).

- BRITO, Antônio Carlos de, *Não quero prosa*, Vilma Arêas (dir.), Rio de Janeiro : Editora da Ufrj, Campinas : Editora da Unicamp, 1997.
- BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, São Paulo : Cosac & Naify edições, 1999 (1^{ère} éd. : Rio de Janeiro : Funarte, 1985).
- Cahiers du Refuge*, n° 98, Marseille : Centre international de poésie Marseille, août 2001.
- CAMPOS, Augusto de, *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo : Perspectiva, 1968 (1^{ère} éd.), 1986 (2^{ème} éd).
- CAMPOS, Augusto de, *Verso Reverso Controverso*, São Paulo : Perspectiva, 1978.
- CAMPOS, Augusto, *Poesia antipoesia antropofagia*, São Paulo : Cortez & Moraes, 1978.
- CAMPOS, Augusto, entretien, in : *34 Letras*, n° 4, Rio de Janeiro, juin 1989.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio, *Teoria da poesia concreta. Textos e manifestos (1950-1960)*, São Paulo : Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio, « Ezra Pound viria ensinar no Brasil », *Jornal de Letras*, São Paulo, n° 106, mai 1958.
- CAMPOS, Haroldo de, *Morfologia de Macunaíma*, São Paulo, Perspectiva, 1973.
- CAMPOS, Haroldo de, *O Sequestro do barroco na formação da literatura brasileira : o caso Gregório de Mattos*, Salvador : Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, Antonio, *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*, São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1967.
- CANDIDO, Antonio, *A formação da literatura brasileira*, São Paulo : Livraria Martins Editora, 1975.
- CANDIDO, Antonio, *Recortes*, São Paulo : Companhia das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio, entretien, in : *Inimigo rumor*, n° 9, Rio de Janeiro : Viveiros de Castro ed., novembre 2000.
- CARNEIRO, José Fernando, *Apresentação de Jorge de Lima*, Rio de Janeiro : Livraria Agir, 1958.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris : Seuil, 1999.
- CASSIN, Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, Paris : Le Robert-éd. du Seuil, 2004.
- CÉSAR, Guilhermino, « A poesia brasileira de 22 até hoje », in : *O Livro do Seminário. Bienal Nestlé de Literatura brasileira 1982*, São Paulo : L R Editores Ltda, 1983.
- CHACAL, *Posto 9 : um pedaço de mau caminho*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, Prefeitura, 1998.
- CHEVALIER, Scarlet Moon de, *Aréias escaldantes. Inventário de uma praia*, Rio de Janeiro : Rocco, 1999.
- COLLECTIF, *Modernidade, Art brésilien du 20^e siècle*, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris-Association française d'action artistique, 1987.
- COLLECTIF, *Anos 70*, vol. 4 - « literatura », Rio de Janeiro : Europa, 1979-1980.
- COLLECTIF, *Du Sublime*, Paris : Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1998.
- COLLECTIF, *Momentos do Livro no Brasil*, São Paulo, Ática, 1995.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou La Travail de la Citation*, Paris : éd. du Seuil, 1979.
- COUTINHO, Afrânio (dir.), *A Literatura no Brasil*, vol. 5 et 6, Rio de Janeiro : José Olympio, 1986.

- DANTAS, Vinicius, présentation de Sylvia Plath. In : *Novos Estudos*, n° 28, São Paulo : Cebrap, octobre 1990, pp. 179-181.
- DAVREU, Robert, « L'espace poétique contemporain », in : *Encyclopedia Universalis*, Symposium, Les Enjeux, vol. 1, Paris, 1990.
- DEGUY, Michel, entretien, in : *Inimigo rumor*, n° 9, Rio de Janeiro : Sette Letras.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Épithémée », 1968.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris : éd. de Minuit, 1969 [DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1973].
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris : éd. de Minuit, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *Marges*, Paris : éd. de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *Limited Inc.*, Paris : Galilée, 1990.
- DERRIDA, Jacques, *L'autre cap*, Paris : éd. de Minuit, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *Psyché. Invention de l'autre*, nouv. éd. augm., Paris : Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998.
- DUMOULIE, Camille, *Le Désir*, Paris : Armand Colin, 1999.
- ELIOT, T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londres : Faber and Faber, 1964.
- ELIOT, T. S., *Dante*, trad. Bernard Hoepffner, Paris : Climats, 1991.
- ELIOT, T. S., *Essais choisis*, trad. Henri Fluchère, Paris : éditions du Seuil, 1999.
- ENDERS, Armelle, *Histoire de Rio de Janeiro*, Paris : Fayard, 2000.
- Europe*, n° 919-920, « La littérature brésilienne », RIAUDEL, Michel, RIVAS, Pierre (dir.), Paris, novembre 2005.
- FAVARETTO, Celso, *Tropicália, alegoria, alegria*, São Paulo : Ateliê editorial, 2000 (1^{ère} éd. 1979).
- FAUSTINO, Mario, *Poesia-Experiência*, São Paulo : Perspectiva, 1977.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, 1994.
- FREUD, Sigmund, *La Vie sexuelle*, introd. Jean Laplanche, Paris : Presses universitaires de France, 1969.
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris : Payot, 1973.
- FREUD, Sigmund, *L'Homme aux loups. À partir de l'histoire d'une névrose infantile*, trad. Janine Altounian et Pierre Cotet, Paris : P.U.F., coll. « Quadrige », 1990.
- GABEIRA, Fernando, *O que é isso, companheiro ?*, Rio de Janeiro : Codecri, 1979 (*Les Guérilleros sont fatigués*, trad. Anne Rumeau, Paris : A.-M. Métailié, 1980).
- GARDNER, Helen, *The art of T. S. Eliot*, Londres : Faber and Faber, 1949.
- GARDNER, Helen, *The Metaphysical Poets*, Londres : Penguin books, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : éd. du Seuil, 1982.
- GLEIZE, Jean-Marie, « L'or de la figue », in Francis Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris : Flammarion, coll. « GF », 1997.
- GOÉS, Fred, « Música popular e manifestos ou Badulaques, balangandãs e parangolés : um Brasil Tropical », in : *Tempo brasileiro*, n° 127, « Poéticas e manifestos que abalaram o mundo », Rio de Janeiro, octobre-décembre 1996.
- GRAVES, Robert, *Les Mythes grecs*, trad. Mounir Hafez, Paris : Fayard, 1967.

- GRIERSON, Herbert J. C. (choix et préface), *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century : Donne to Butler*, Oxford : Clarendon Press, 1921.
- GULLAR, Ferreira, *Cultura posta em questão*, Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965.
- GULLAR, Ferreira, *Indagações de hoje*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1989.
- GULLAR, Ferreira, entretien in *Braise*, n° 1, Paris, janvier-mars 1985.
- HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1958.
- HEIDEGGER, Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?* trad. Jean Reboul et Jacques Taminiaux, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1971.
- HOBBSBAUM, Philip, *A Reader's Guide to Robert Lowell*, Londres : Thames and Hudson, 1988.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (dir.), *26 poetas hoje*, Rio de Janeiro : Aeroplano editora, 1998 [1^{ère} éd. : Rio de Janeiro : Labor, 1976].
- ISHERWOOD, Christopher, *Exhumations. Stories articles verses*, Londres : Methuen & Co, 1966.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, tome 1 : « Les Fondations du langage », trad. Paris : éd. de Minuit, 1963.
- JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris : éd. du Seuil, coll. Points-Essais, 1977.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », in *Poétique*, n° 27, Paris : Seuil, 1976, pp. 257-281.
- José*, n° 4, Rio de Janeiro, octobre 1976 ; n° 7, Rio de Janeiro, janvier 1977 ; n° 10, Rio de Janeiro, juillet 1978.
- JULIEN, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan*, Paris : Seuil, 1990.
- JULLIEN, François, *Si parler va sans dire*, Paris : Seuil, 2006.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renault, Paris : Flammarion, coll. « GF », 2000.
- KLEIN, Melanie, *Envie et Gratitude et autres essais*, trad. Victor Smirnoff, S. Aghion et Marguerite Derrida, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1968.
- KOFFMANN, Sarah, *Autobiogriffures du chat Murr d'Hoffmann*, Paris : Galilée, 1984.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1978.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre I : Les Écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris : Points-Seuil, 1975.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre II, « Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. 1954-1955 »*, Paris : éditions du Seuil, coll. Points, 1978.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la Psychanalyse (1959-1960)*, Paris : éditions du Seuil, 1986.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre VIII, Le transfert (1960-1961)*, Paris : éd. du Seuil, 2001 (1^{ère} éd. : 1991).
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire – livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : éd. du Seuil, coll. « Points », 1973.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre (1968-1969)*, Paris : éditions du Seuil, 2006.
- LACAN, Jacques, *Écrits I et II*, Paris : Points-Seuil, 1999 (nouvelle édition).
- LACAN, Jacques, *Des noms-du-père*, Paris : éditions du Seuil, 2005.

- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, article « [Problématique du] Sublime », in *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1989, Corpus, vol. 21, p. 730, col. a.
- LADMIRAL, Jean-René, « Sourciers et ciblistes », in : *Revue d'esthétique*, n° 12, « La traduction », Toulouse : Privat, 1986.
- LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1994.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris : P.U.F., 1967.
- LAPLANCHE, Jean, *Problématiques III : la « sublimation »*, Paris : P.U.F., coll. « Quadrige », 1998. 1^{ère} éd. : 1980.
- LAPLANCHE, Jean, *Entre séduction et inspiration : l'homme*, Paris : P.U.F., coll. « Quadrige », 1999.
- LARBAUD, Valéry, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris : Gallimard, 1946.
- LIMA, Luiz Costa (dir.), *Teoria da literatura em suas fontes*, Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1975.
- LOJKINE-MORELEC, Monique, *T. S. Eliot. Essai sur la genèse d'une écriture*, Paris : Klincksieck-Publications de la Sorbonne, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo, *Mythologie de la Saudade. Essai sur la mélancolie portugaise*, trad. Annie de Faria, Paris : Chandeigne, 1997.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris : éd. de Minuit, 1979.
- MACHADO, Rubens, *Marginália 70 : o experimentalismo no Super-8 brasileiro*, catalogue, São Paulo : Itaú cultural, 2001.
- MAGALANER, Marvin, « Traces of her "self" in Katherine Mansfield's "Bliss" », in : *Modern Fiction Studies*, vol. 24, n° 3, West Lafayette (Indiana, États-Unis) : Purdue University, Department of english, octobre 1978.
- MARTINS, Luciano, « A geração A.I. n° 5 », in : *Ensaio de Opinião*, n° 9, Rio de Janeiro, 1979.
- MARTINS, Wilson, *História da inteligência brasileira*, vol. III, São Paulo : Cultrix, 1977.
- MASSON, Jean-Yves, « Territoire de Babel. Aphorismes », in : *Corps écrit*, n° 36, « Babel ou la diversité des langues », Paris : Presses universitaires de France, décembre 1990.
- MATTOSO, Glauco, *O que é poesia marginal*, São Paulo : Brasiliense, 1981.
- MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat*, Paris : Puf, 1999.
- MELO Neto, João Cabral de, entretien, in *34 Letras*, n° 3, Rio de Janeiro, mars 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris : Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1964.
- MERQUIOR, José Guilherme, *O elixir do apocalipso*, Rio de Janeiro : Nova fronteira, 1983.
- MERQUIOR, José Guilherme, « Capinan e a nova lírica », in : CAPINAN, José Carlos, *Inquisitorial*, Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1998, 2^e éd.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris : Gallimard, 1973.
- MOUNIN, Georges, *Les Belles infidèles*, Paris : Cahiers du Sud, 1955.
- MOUSLI, Béatrice, *Valery Larbaud*, Paris : Flammarion, 1998.
- NAVES, Rodrigo, *A forma difícil. Ensaio sobre arte brasileira*, São Paulo : Ática, 1996.

- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Livre du Philosophe. Études théorétiques*, trad. Angèle Kremer-Marietti, Paris : Flammarion, coll. « GF », 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, § 289, (trad. Cornélius Heim), Paris : Gallimard, coll. Folio-Essais, 1987.
- NITRINI, Sandra, *Literatura comparada. História, Teoria e Crítica*, São Paulo : Edusp/Imprensa oficial, 2000.
- NUNES, Benedito, « A poesia de Mario Faustino », in *Poesia completa, poesia traduzida*, São Paulo : Max Limonad, 1985.
- OLIVIERI-GODET, Rita, « Le tropicalisme brésilien et ses rapports avec le modernisme et le cinéma nouveau », in : *Quadrant*, n° 17, Montpellier : Centre de recherche en littérature de langue portugaise - Université Paul-Valéry - Montpellier III, 2000.
- PAES, José Paulo, *Tradução, a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*, São Paulo : Ática, 1990.
- PAZ, Octavio, *Traducción : literatura y literalidad*, Barcelone : Tusques editores, 1971.
- PAZ, Octavio, *Las Peras del Olmo*, Barcelone : Seix Barral, mai 1978.
- PEDROSA, Mário, *Mundo, homem, arte em crise*, Aracy Amaral (dir.), São Paulo : Perspectiva, 1986, 2^{de} édition (1^{ère} éd. : 1975).
- PENJON, Jacqueline, PASTA Jr., José Antonio (dir.), *Littérature et modernisation au Brésil*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder, *Retrato de época : poesia marginal anos 70*, Rio de Janeiro : Mec-Funarte, 1981.
- PERRONNE-MOISES, Leyla: « Gallophilie et gallophobie dans la culture brésilienne (XIX^e et XX^e siècles) », in : Katia de Queirós Mattoso, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos et Denis Rolland (dir.), *Modèles politique et culturels au Brésil. Emprunts, adaptations, rejets, XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- PIGNATARI, Décio, entretien, in *Folha de S. Paulo*, 4 août 2007.
- POUND, Ezra, *ABC of Reading*, Londres : Faber and Faber, 1979.
- POUND, Ezra, *Au cœur du travail poétique*, trad. François Sauzey, Paris : L'Herne, 1980.
- QUILLIER, Patrick, « notice sur Alberto Caeiro », in : Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.
- RABATE, Dominique (dir.), *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1996.
- Remate de Males*, n° 4, « Território da Tradução », Campinas, décembre 1984.
- RICŒUR, Paul, *Sur la traduction*, Paris : Bayard, 2004.
- ROMERO, Sílvio, *História da literatura brasileira*, tome 4, Rio de Janeiro : José Olympio, 1943.
- ROSAND, David, *Peindre à Venise au XVI^e siècle. Titien, Véronèse, Tintoret*, trad. Fabienne Pasquet et Daniel Arasse, Paris : Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1993.
- ROUGEMONT Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris : U.G.E., coll. « 10/18 », 2001, réédition (1^{ère} éd. : 1939).
- ROUX, Dominique de, BEAUJOUR, Michel (dir.), *Cahiers de l'Herne*, « Ezra Pound », n° 6 et 7, Paris : éd. de l'Herne-Fayard, 1997.
- SAINT-JEAN-PAUL, Christiane (dir.), *La contre-culture. Etats-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris : Autrement, coll. Mémoires, 1997.

- SANTIAGO, Silviano, *A literatura nos trópicos : ensaios sobre dependência cultural*, São Paulo : Perspectiva - Secretaria da cultura, ciência e tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de, « Anotações sobre a poesia brasileira de 1922 a 1982 », in : *O Livro do Seminário. Bienal Nestlé de Literatura brasileira 1982*, São Paulo : L R Editores Ltda, 1983.
- SANTIAGO, Silviano, *Vale quanto pesa (Ensaio sobre questões político-culturais)*, Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.
- SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris : Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1985.
- SCHWARZ, Roberto, *A sereia e o desconfiado*, Rio de Janeiro : editora Civilização Brasileira, 1965.
- SCHWARZ, Roberto, *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro : Paz e terra, 1978.
- SCHWARZ, Roberto *Que horas são ?*, São Paulo : Companhia das letras, 1989.
- SCHWARZ, Roberto, *Seqüências brasileiras : ensaios*, São Paulo : Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto, *Folha de S. Paulo*, entretien, São Paulo, 11 août 2007.
- SERRES, Michel, *Hermès III. La Traduction*, Paris, éd. de Minuit, 1974.
- SOUTHAM, B. C., *A Student'Guide to The Selected Poems of T. S. Eliot*, Londres : Faber and Faber, 1994 (1^{ère} éd. 1968).
- STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Paris : Gallimard, 1970.
- STEINER, George *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford : Oxford University Press, 1975, reprint 1977 (traduction française : George Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris : Albin Michel, 1998, 3^e édition augmentée).
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e retratos*, Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1985.
- Tempo brasileiro*, n° 42-43, Rio de Janeiro, juillet-décembre 1975.
- TOURAINÉ, Alain, article « Contre-Culture » in : *Encyclopædia Universalis*, vol. 6 du Corpus, pp. 478-480.
- VALCANOVER, Francesco, PIGNATTI, Terisio, *Tintoret*, trad. Armand Montjo, éditions Cercle d'Art, coll. « La bibliothèque des grands peintres », 1985.
- VELOSO, Caetano, *Verdade tropical*, São Paulo : Companhia das Letras, 1997 [VELOSO, Caetano, *Rock tropical et révolution*, trad. Yves Coleman et Violante do Canto, Paris : Le Serpent à Plumes, 2003].
- WILLIAMSON, George, *A Reader's guide to the Metaphysical Poets (John Donne, George Herbert, Richard Carshaw, Abraham Coxley, Henry Vaughan, Andrew Marwell)*, Londres : Thames and Hudson, 1977 (1^{ère} éd. : 1967).
- WISNIK, José Miguel, « Letras, músicas e acordes cifrados », in : *Songbook : Caetano Veloso*, vol. 2, Almir Chediak (org.), Rio de Janeiro : Lumiar, sans date.
- WOLFSON, Louis, *Le Schizo et les langues*, Paris : Gallimard, 1970.

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCTION..... | 1 |
| <i>Littérature comparante</i> | 3 |
| <i>Poétique comparée</i> | 7 |
| <i>Une œuvre « cult »</i> | 10 |
| <i>Mythologie.....</i> | 14 |
| <i>Confusions.....</i> | 17 |
| <i>Point de fuite</i> | 22 |
| <i>Retour à l'œuvre.....</i> | 26 |
| <i>Le tiers inclus</i> | 30 |
| | |
| I. GENESES, HERITAGES..... | 33 |
| | |
| A. LORSQUE L'ENFANT PARAÎT... .. | 36 |
| <i>Famille du Livre</i> | 36 |
| <i>Famille des livres.....</i> | 37 |
| | |
| B. LES HERITAGES | 40 |
| | |
| 1. ENFIN LE MODERNISME VINT... .. | 40 |
| <i>Refondations</i> | 40 |
| <i>Polarités</i> | 43 |
| 2. REVISIONS : L'APRES-1945 | 47 |
| <i>Reconstruction</i> | 48 |
| <i>Le Club de 45.....</i> | 50 |
| 3. NAISSANCE D'UNE GALAXIE : LE CONCRETISME | 51 |
| <i>Crise de signe.....</i> | 52 |
| <i>Plan-pilote</i> | 53 |
| <i>Cannibalisme et créationnisme</i> | 55 |
| 4. CONSTELLATIONS : LE NEOCONCRETISME | 58 |
| <i>Le retour du sujet.....</i> | 60 |
| <i>Du sujet phénoménologique à l'artiste citoyen</i> | 62 |
| <i>Conflits de familles.....</i> | 65 |
| 5. LA COMETE TROPICALISTE..... | 68 |
| <i>Chape de plomb</i> | 68 |
| <i>Les « Tropicália »</i> | 69 |
| <i>« Geléia Geral »</i> | 72 |
| <i>Tropicalliance</i> | 78 |
| | |
| C. LA NEBULEUSE MARGINALE | 82 |
| | |
| 1. TOPOGRAPHIES | 83 |
| <i>Cercles universitaires.....</i> | 83 |
| <i>Sorties</i> | 86 |
| <i>Collections</i> | 89 |
| <i>Revue et périodiques.....</i> | 94 |
| <i>Le temps d'un baiser</i> | 97 |

| | |
|--|------------|
| 2. FRONTIERES CHRONOLOGIQUES | 99 |
| <i>Hier, 26 poètes</i> | 100 |
| <i>1981, le début de la fin</i> | 103 |
| <i>La poésie comme refuge</i> | 104 |
| <i>Sur le bout de la langue</i> | 106 |
| <i>Pionniers</i> | 109 |
| <i>Appellation non contrôlée</i> | 111 |
| 2. QUESTIONS DE FILIATION | 113 |
| <i>Tout recommence par des chansons ?</i> | 113 |
| <i>La critique du tropicalisme</i> | 115 |
| <i>Insistance, persistance</i> | 119 |
| <i>Oswald de Andrade, élève et maître</i> | 122 |
| <i>Libéraux et libertaires</i> | 125 |
| <i>Du cosmos au chaos</i> | 128 |
| 3. LA POESIE EST LA POUR ETRE VECUE | 130 |
| <i>Le corps engagé</i> | 130 |
| <i>Le sujet collectif</i> | 133 |
| <i>Autres temps, autres mœurs</i> | 136 |
| <i>Esprit de résistance</i> | 139 |
| <i>La génération de la « ronéo »</i> | 141 |
| <i>Le choix de la marge</i> | 144 |
| <i>« Sois héros, sois marginal »</i> | 147 |

D. ANA CRISTINA CESAR, POÈTE MARGINALE ? 151

| | |
|--|------------|
| 1. LA MATERIALITE DE LA MARGE | 151 |
| <i>Scènes d'avril</i> | 151 |
| <i>Correspondance complète</i> | 153 |
| <i>Gants de peau</i> | 155 |
| 2. LA MARGE EN SA PROFONDEUR | 156 |
| <i>Indéfinition</i> | 156 |
| <i>Double crise</i> | 158 |
| <i>La parole cédée</i> | 162 |

II. FORMATION : L'ACCENT DE LA TRADUCTION ..165

A. LIRE L'AUTRE 168

| | |
|---|------------|
| 1. VOYAGES, APPRENTISSAGES | 168 |
| 2. CERCLES DE LECTURES | 171 |
| <i>Lectures scolaires</i> | 172 |
| <i>Théâtre</i> | 174 |
| <i>Romans</i> | 176 |
| <i>Circonspection</i> | 179 |
| <i>Sylvia Plath x Emily Dickinson</i> | 182 |

B. PENSER LA TRADUCTION 186

| | |
|---------------------------------------|------------|
| 1. UNE PRATIQUE CRITIQUE | 186 |
| <i>Ouvrir la discussion</i> | 189 |
| <i>Projet de cours</i> | 193 |

| | |
|---|------------|
| <i>Triangulation</i> | 195 |
| <i>Horizons traductifs</i> | 197 |
| « <i>Pound censure</i> » | 202 |
| 2. EZRA POUND AU BRÉSIL..... | 205 |
| a. La pierre d'achoppement | 205 |
| <i>Jorge de Lima, chaînon manquant ?</i> | 205 |
| <i>Bannière concrétiste</i> | 209 |
| <i>La réévaluation de Mario Faustino</i> | 212 |
| b. La lecture d'Ana Cristina Cesar | 214 |
| <i>Médiations</i> | 214 |
| <i>Didactisme</i> | 217 |
| <i>Ventriloquisme</i> | 220 |
| 3. LE THEATRE DES LANGUES | 224 |
| <i>Complexe colonial</i> | 224 |
| <i>Jouissance du masque</i> | 229 |
| C. PENSEES SUBLIMES..... | 231 |
| 1. RENCONTRES D'EPOQUES..... | 232 |
| <i>Passer les frontières</i> | 232 |
| <i>Physique et métaphysiques</i> | 234 |
| 2. LE NŒUD DRAMATIQUE | 238 |
| <i>Imitation</i> | 238 |
| <i>Métaphore et migrations</i> | 241 |
| <i>Le traducteur est un séducteur</i> | 243 |
| <i>Complot</i> | 246 |
| 3. VERS UN ART POETIQUE | 249 |
| <i>Condensations</i> | 249 |
| <i>Passion du sublime</i> | 252 |
| <i>La Chose voilée</i> | 256 |
| <i>Force du sublime</i> | 261 |
| <i>La traduction américaine et l'identité</i> | 262 |
| III. TRADUCTION ET REECRITURE..... | 265 |
| A. DE LA TRADUCTION A LA REECRITURE | 267 |
| 1. UNE LETTRE ? DE PARIS ? | 273 |
| a. La matrice baudelairienne | 273 |
| <i>Version, versions</i> | 273 |
| <i>Traduction, trahison ?</i> | 279 |
| <i>Traduction, tradition ?</i> | 281 |
| <i>Réinventer l'imitation</i> | 284 |
| b. Les retournements brésiliens | 286 |
| <i>Dépaysements</i> | 286 |
| <i>De l'exil au retour</i> | 288 |
| <i>Le cygne et le « sabiá »</i> | 290 |
| <i>Naturalisation</i> | 292 |

| | |
|--|------------|
| c. Dialogues anglo-saxons | 294 |
| <i>Flâneries</i> | 294 |
| « <i>The Swan</i> »..... | 297 |
| <i>Transposer, imiter</i> | 299 |
| <i>Classique modernité</i> | 301 |
| <i>L'ombre d'Ezra Pound</i> | 303 |
| <i>Expertise et inspiration</i> | 306 |
| <i>Îles flottantes</i> | 307 |
| <i>Envie, gratitude</i> | 310 |
| <i>Adresse</i> | 314 |
| 2. TRADUIRE, SEDUIRE | 318 |
| a. Vers un Art poétique | 318 |
| <i>Matrices</i> | 320 |
| <i>Transferts</i> | 323 |
| <i>Cygne et vampire</i> | 326 |
| b. La mémoire du poème | 329 |
| <i>L'écriture s'ancre dans la lecture</i> | 329 |
| <i>Du pillage généralisé à la singularité du poème</i> | 333 |
| <i>La lettre découverte</i> | 337 |
| <i>Déroute du sens</i> | 342 |
| <i>Modèle, matrice, motrice</i> | 346 |
| <i>Du dualisme aux dualités</i> | 350 |
| <i>Flexion, répétition</i> | 353 |
| B. DE LA REECRITURE A L'ECRITURE | 359 |
| 1. LA SERIE DES « CHATS » | 359 |
| a. Approches | 359 |
| <i>Un corpus problématique</i> | 359 |
| <i>Germinations</i> | 367 |
| <i>Griffer</i> | 372 |
| <i>Dégriffer</i> | 377 |
| « <i>D'après Jorge de Lima</i> »..... | 380 |
| b. « O gato era um dia imaginado nas palavras » | 384 |
| <i>Le miroir</i> | 384 |
| <i>Au commencement, le verbe</i> | 387 |
| <i>L'imaginaire</i> | 390 |
| <i>Méconnaissance</i> | 391 |
| <i>Agressivité et morcellement</i> | 394 |
| <i>L'ombre d'Eliot</i> | 397 |
| 2. LE MOI POETIQUE ET SA DOUBLURE | 403 |
| <i>Du chat au sphinx</i> | 403 |
| <i>Poésie sans frontières ?</i> | 409 |
| <i>Écho, coalescence</i> | 416 |
| IV. TRANSFERTS ET TRADUCTION | 425 |
| A. IDENTIFICATIONS INDEFINIES | 427 |
| 1. MELANGE DES GENRES | 428 |
| <i>Destins croisés</i> | 429 |

| | |
|---|------------|
| <i>Indétermination</i> | 432 |
| a. 16 juin | 434 |
| <i>Ceci est mon corps ?</i> | 435 |
| <i>Le sexe de l'Ange</i> | 438 |
| <i>La femme « abandonnée »</i> | 441 |
| <i>Contre-théologie</i> | 444 |
| b. 21 février | 447 |
| <i>Pantoufle</i> | 447 |
| <i>Allemande</i> | 450 |
| <i>Hymne</i> | 455 |
| <i>Tourbillon</i> | 457 |
| <i>La confusion des sentiments</i> | 460 |
| 2. FICTIONS CROISEES | 465 |
| <i>Superpositions</i> | 468 |
| <i>Embarquements</i> | 472 |
| <i>Haut-le-cœur</i> | 476 |
| <i>Équipages</i> | 480 |
| <i>Aiguillages</i> | 484 |
| <i>Feuilletages</i> | 487 |
| <i>Calques</i> | 491 |
| <i>Première traduction</i> | 494 |
| <i>Degré zéro</i> | 499 |
| B. DE L'AMOUR EN TRADUCTION | 502 |
| 1. « MYMANY TRANSLATIONS » | 504 |
| a. Assomption | 504 |
| <i>Impossible tendresse</i> | 504 |
| <i>L'angoisse des séparations</i> | 509 |
| <i>Le traducteur transfiguré</i> | 511 |
| b. Chronos x Aiôn | 514 |
| <i>Le présent infini</i> | 514 |
| <i>L'événement et son double sens</i> | 517 |
| <i>Loïn des saints insensés</i> | 520 |
| 2. « REPEAT, REPEAT » | 523 |
| <i>Itération, altération</i> | 523 |
| <i>Automatisme de répétition ?</i> | 525 |
| <i>De la répétition au transfert</i> | 528 |
| 3. « CAMERADO » | 529 |
| <i>Ce qui nous lie, ce qui nous lit</i> | 529 |
| <i>Libido legendi</i> | 531 |
| <i>De l'illisibilité</i> | 533 |
| C. LA TRADUCTION A LA DERIVE | 535 |
| 1. LA LANGUE, LE MASQUE | 535 |
| <i>Ébauches</i> | 536 |
| <i>Moyens de transports</i> | 539 |
| <i>Le théâtre de la répétition</i> | 541 |
| 2. LE JEU DE PISTE DE LA METONYMIE | 544 |
| <i>La trappe</i> | 544 |

| | |
|--|----------------|
| <i>Le dévoiement</i> | 546 |
| <i>Paradigmes</i> | 548 |
| <i>Profondeur et obliquité</i> | 551 |
| 3. PRIVILEGES DE LA TRADUCTION | 553 |
| <i>Camouflage, chatoisement</i> | 553 |
| <i>Traduction et cryptographie</i> | 557 |
| 3. LANGAGES DU CORPS | 559 |
| <i>Le siège du désir</i> | 559 |
| <i>Traduction pittoresque</i> | 563 |
| <i>C'est compliqué...</i> | 565 |
| <i>Précurseur sombre</i> | 568 |
| <i>L'image truchement</i> | 572 |
| <i>Le « tout embrassé »</i> | 574 |
| CONCLUSION | 577 |
| <i>Transferts et état second</i> | 579 |
| <i>La couleur du caméléon</i> | 580 |
| <i>L'art et les gants</i> | 581 |
| <i>De la traduction : différentiel et force</i> | 584 |
| BIBLIOGRAPHIE | 587 |
| ŒUVRES D'ANA CRISTINA CESAR | 589 |
| <i>Ouvrages</i> | 589 |
| <i>Poésie traduite ou publiée à l'étranger en volume exclusif</i> | 589 |
| <i>Poésie éparse traduite, parue en livres</i> | 590 |
| <i>Poésie éparse parue en périodiques</i> | 590 |
| <i>Poèmes traduits en français</i> | 591 |
| <i>Articles, essais parus en périodiques (éventuellement repris en livres)</i> | 592 |
| SUR ANA CRISTINA CESAR | 594 |
| <i>Livres, Thèses</i> | 594 |
| <i>Périodiques</i> | 595 |
| <i>Hommages, Fictions</i> | 601 |
| <i>Filmographie</i> | 601 |
| BIBLIOGRAPHIE GENERALE | 602 |
| <i>Poésie et fiction</i> | 602 |
| <i>Essais, Critique, Témoignages</i> | 604 |