

# **Annexes**

**Annexe I**

**« Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir »**

[Pensées sublimes sur l'acte de traduire]

In :

Ana Cristina Cesar, *Escritos no Rio*,

São Paulo : Brasiliense, 1993

pp. 149-159

## **Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir**

### **Take 1 e 2 :**

Caetano no cinema cantando uma elegia de John Donne.

Eu de frente para a tela, no escuro não faz sol.

A biblioteca de tarde no fundo, no inverno.

Anoitecendo muito cedo.

### **Setting :**

Europa, 1980. « Quando todos estão voltando »

De vez em quando chegam notícias de lá : onde estou ; não importa tanto aonde vou ; cartas de amor ; veja no sol ipanema ; .../ ...

## **Pensées sublimes sur l'acte de traduire**

### **Take<sup>1</sup> 1 et 2 :**

Caetano au cinéma chante une élégie de John Donne<sup>2</sup>.

Moi, face à l'écran, dans le noir il n'y a pas de soleil.

La bibliothèque en arrière-plan, l'après-midi, en hiver.

Il fait nuit très tôt.

### **Setting<sup>3</sup> :**

Europe, 1980. « Quand tous rentrent au pays »

De temps en temps des nouvelles parviennent de là-bas : là où je suis ; savoir où je vais n'a pas tellement d'importance<sup>4</sup> ; lettres d'amour ; je vois ipanema<sup>5</sup> au soleil ; .../ ...

---

<sup>1</sup> Prise de vue.

<sup>2</sup> Caetano Veloso interprète « Elegia » (Élégie), traduction d'un extrait du poème de John Donne, « Going to bed », réalisée par Augusto de Campos. Le texte, mis en musique par Péricles Cavalcanti, figure dans l'album *Cinema transcendental*, datant de la fin de l'année 1979.

<sup>3</sup> Plateau, en langage cinématographique.

<sup>4</sup> « Onde estou / Não importa tanto aonde vou » [Où je suis / N'importe pas tant qu'où je vais] sont deux vers de la chanson « Aracaju », dont le thème est la capitale de l'État nordestin du Sergipe (*Cinema Transcendental*).

.../... briga pasquim X isto é ; Angela RoRô ; balanços de 70 ; o que é isso companheiro ; olhos vermelhos do Chacal ; pedaços de cultura (misteriosamente) ; e a fita, no cinema transcendental.

.../... dispute pasquim X isto é<sup>6</sup> ; Angela RoRô<sup>7</sup> ; bilans de 70<sup>8</sup> ; les guérilleros sont fatigués<sup>9</sup> ; les yeux rouges de Chacal<sup>10</sup> ; morceaux de culture (mystérieusement<sup>11</sup>) ; et la cassette, au cinéma transcendental.

---

<sup>6</sup> *Pasquim* (fondé en juin 1969) et *Isto É* sont deux hebdomadaires, qu'on pourrait grossièrement comparer, pour donner une idée du contexte, à *Charlie-hebdo* et au *Nouvel Observateur*.

<sup>7</sup> Chanteuse populaire.

<sup>8</sup> Allusion à une collection de petits volumes, *Anos 70*, faisant le bilan de la décennie dans les domaines du cinéma, du théâtre, de la chanson, de la littérature..., édités à Rio de Janeiro (Europa, 1979-1980). Celui sur la littérature a été confié à ses amis Armando Freitas Filho pour la poésie, Marcos Augusto Gonçalves et Heloísa Buarque de Hollanda pour la prose. L'article que signent conjointement ces derniers, « Política e literatura : a ficção da realidade brasileira » [Politique et littérature : la fiction de la réalité brésilienne] est dédié à « Ana Cristina C., avec la plus grande tendresse ». Elle en fait état dans sa lettre à Maria Cecilia Fonseca du 7 mars 1980 (*in* : *Correspondência completa, op. cit.*, p. 173).

<sup>9</sup> Équivalent français (trad. Anne Rumeau, Paris : Métailié, 1980) du titre d'un livre de mémoires de Fernando Gabeira, publié lors de son retour au Brésil après plusieurs années d'exil en Suède. L'auteur, en relatant son expérience de la lutte armée, réévalue l'engagement politique radical et les sacrifices que celui-ci impliquait, au profit d'un certain hédonisme et d'un retour aux joies du corps.

<sup>10</sup> En 1979, ce poète « marginal » édita de façon artisanale un petit recueil, *Olhos vermelhos* [Yeux rouges].

<sup>11</sup> Adverbe qui constitue l'un des quatre vers de la chanson « Badauê », de Moa do Catendê, interprétée par Caetano Veloso (*Cinema transcendental*). Le texte est ainsi farci de brèves citations de ce disque.

---

<sup>5</sup> Quartier de Rio de Janeiro où se retrouvaient les acteurs de la « Génération marginale ».

**Script :**

vão passando os anos  
e eu não te perdi  
meu trabalho é te traduzir

**Plot :**

Há dois movimentos possíveis no ato de traduzir.

1) um movimento tipo missionário-didático-fiel, empenhado no seu desejo de educar leitor, transmitir cultura, tornar acessível o que não era. As variações vão desde o *trot* (= tradução literal, palavra a palavra, ao pé do original) à versão literatizada. Tentação recorrente (ou às vezes recurso inevitável) : explicar o original mais do que ele se explicou, acrescentar vínculos que estavam silenciados, em suma, inflacionar o texto original.

A inflação se justifica a si mesmo didaticamente.

**Script :**

Les années passent  
et je ne t'ai pas perdu  
mon travail est de te traduire<sup>12</sup>

**Plot<sup>13</sup> :**

Il existe deux mouvements possibles dans l'acte de traduire.

1) un mouvement du type missionnaire-didactique-fidèle, engagé par son désir d'éduquer le lecteur, de transmettre de la culture, de rendre accessible ce qui ne l'était pas. Les variations vont du *trot* (= traduction littérale, mot à mot, au pied de la lettre de l'original) à la version littérisée. Tentation récurrente (ou parfois recours inévitable) : expliquer l'original plus qu'il ne s'est expliqué, ajouter des liens tenus silencieux, en somme, enfler le texte original.

L'inflation s'auto-justifie didactiquement.

---

<sup>12</sup> Trois vers extraits de la chanson « Trilhos urbanos » [Rails urbains], écrite et interprétée par Caetano Veloso (*Cinema transcendental*).

<sup>13</sup> Intrigue.

2) um movimento não empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que inclua digamos a importância de divulgar fulano no país. As variações vão desde bobagens e exercícios de pirotecnia, equivalentes adestrados do trot compromissado com o leitor, àquela coisa fascinante que são as « imitações » — o acesso de paixão que divide o tradutor entre a sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto novo onde a paixão é visível mas o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê (Robert Lowell tem um belo livro chamado *Imitations*, em que ele imita os seus queridos).

A militância cultural do grupo concretista inclui a tradução divulgação como atividade fundamental. Traduções, manifestos, ensaios e até poemas concretos .../...

2) un mouvement 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. Les variations vont de futilités et d'exercices de pyrotechnie, habiles équivalents du *trot* engagé vis-à-vis du lecteur, à cette chose fascinante que sont les « imitations » — l'accès de passion qui 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 mais le nom traduction, avec ses chatolements de fidélité matrimoniale, vacille dans la bouche de celui qui lit (Robert Lowell a un beau livre appelé *Imitations*, dans lequel il imite ses préférés<sup>14</sup>).

Le militantisme culturel du groupe concretiste intègre la traduction divulgation en tant qu'activité fondamentale. Les traductions, manifestes, essais, voire les poèmes concrets, .../...

---

<sup>14</sup> Ana Cristina Cesar assiste alors à un cours sur la traduction, dont elle apprécie l'enseignant heureux de réciter « Chaucer, des transcriptions anglaises de Pétrarque, Dryden, Robert Lowell, Pope. » (« O curso de tradução passa sem o menor *strain*. Gosto do velho inglês que estuda poemas em detalhe, recita Chaucer, transcrições inglesas de Petrarca, Dryden, Robert Lowell, Pope. Elle gosta daquilo e não aborrece ninguém. », 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).

.../... foram todas produções do desejo de modernizar a cultura do país, atualizar linguagens, afirmar uma evolução de formas, divulgar as figuras consideradas chaves dessa afirmação, internacionalizar e até exportar cultura como parte do processo de tomar pé. Brasil moderno : vozes de 50-60.

O paideuma tinha sobretudo Pound, Joyce, Cummings, Mallarmé ; a teoria concreta passava por eles e as traduções também incluíam muita gente como Maiakovski, Marianne Moore, Lewis Carroll, Apollinaire, Donne, Marvell, Poe, Wallace Stevens, Ungaretti, Marinetti, William Carlos Williams, Ponge, Corbière, Laforgue, Hopkins, Ovídio, Marino, Dante, poetas provençais...

Muito do trabalho dessa época. Augusto de Campos, nosso fiel discípulo de Pound, editou agora em *Verso*, *Reverso*, *Controverso*, reunindo traduções .../...

.../... ont tous été des produits du désir de moderniser la culture nationale, d'actualiser les langages, d'affirmer une évolution des formes, de faire connaître les personnalités considérées comme les clés de cette affirmation, d'internationaliser voire d'exporter de la culture en tant qu'élément d'un processus d'ancrage. Brésil moderne : voix des années 50-60.

Le *paideuma*<sup>15</sup> comprenait surtout Pound, Joyce, Cummings, Mallarmé ; la théorie concrète passait par eux et les traductions comprenaient aussi beaucoup de gens comme Maïakovski, Marianne Moore, Lewis Carroll, Apollinaire, Donne, Marvell, Poe, Wallace Stevens, Ungaretti, Marinetti, William Carlos Williams, Ponge, Corbière, Laforgue, Hopkins, Ovide, Marini, Dante, les poètes provençaux...

Grande part du travail de cette époque-là. Augusto de Campos, notre fidèle disciple de Pound, vient de les publier dans *Verso*, *Reverso*, *Controverso*<sup>16</sup>, en réunissant des traductions.../...

---

<sup>15</sup> Le terme, emprunté à Ezra Pound, est resté associé au Brésil à la bibliothèque idéale des poètes concrétistes.

<sup>16</sup> Augusto de Campos, *Verso*, *Reverso*, *Controverso*, São Paulo : Perspectiva, 1978.

.../... e artigos seus sobre poetas « que lutaram sob a bandeira da invenção e do rigor ». Movimento 1, movimento 2 : o projeto ideológico se manifestava na trilha dos autores (não se tratava de traduzir « qualquer um » ; traduzir também era um gesto teórico, e didático), mas ao mesmo tempo não traía a qualidade literária com mão pesada : o garbo de traduzir era aqui especialmente inteligente. O tradutor também é um sedutor.

Caetano e concretos se cruzaram várias vezes. De cabeça lembro de Balanço da Bossa, Araçá Azul, Navilouca, prefácio do Panorama do Finnegans Wake .../...

.../... et des articles sur les poètes « qui ont lutté sous la bannière de l'invention et de la rigueur ». Mouvement 1, mouvement 2 : le programme idéologique se manifestait à travers la voie que dessinent ces auteurs (il ne s'agissait pas de traduire « n'importe qui » ; traduire aussi était un geste théorique, et didactique), mais en même temps il ne trahissait pas d'une main lourde la qualité littéraire : l'élégance de la traduction était ici particulièrement intelligente. Le traducteur aussi est un séducteur.

Caetano et les concrets se sont croisés souvent. De mémoire je me rappelle Balanço da Bossa<sup>17</sup>, Araçá Azul<sup>18</sup>, Navilouca<sup>19</sup>, préface du Panorama do Finnegans Wake<sup>20</sup> .../...

---

<sup>17</sup> *Balanço da bossa e outras bossas* est un recueil d'essais d'Augusto de Campo (São Paulo : Perspectiva, 1968). Y figurent plusieurs pages consacrées à Caetano Veloso.

<sup>18</sup> Titre d'un album « expérimental » de Caetano Veloso (1972).

<sup>19</sup> Comme nous l'avons vu, c'est le titre d'une publication expérimentale parue en 1974, et où se renouvelle la jonction entre les concrétistes représentés 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.

<sup>20</sup> *Panorama do Finnegans Wake* est un ouvrage co-signé par Haroldo et Augusto de Campos (São Paulo, Comissão estadual de literatura, 1962 ; 2<sup>ème</sup> éd. augmentée, São Paulo : Perspectiva, 1971).



.../... (de Dublin a Santo Amaro, como se dizia : Caetano, poeta erudito).

A produção erudita dos concretos, querendo articular técnica e engajamento, é coisa séria. As alianças entre certa geração desbundada mas letrada (geração de Torquato, Waly, Rogério Duarte, Caetano, Agripino, .../...

.../... (de Dublin à Santo Amaro<sup>21</sup>, comme on disait : Caetano, poète érudit).

La production érudite des concrets, qui veulent articuler technique et engagement, est du sérieux. Les alliances entre une génération libérée (desbundada), mais lettrée (génération de Torquato<sup>22</sup>, Waly, Rogério Duarte<sup>23</sup>, Caetano, Agripino<sup>24</sup>, .../...

---

<sup>21</sup> Ville natale de Caetano Veloso, dans l'État de Bahia.

<sup>22</sup> L'œuvre éparsée de Torquato Neto (1944-1972), précurseur des courants tropicalistes et marginaux des années 1970, a été réunie après sa mort sous le titre *Os últimos dias de Paupéria (Do lado de dentro)*, par Waly Salomão : Eldorado Tijuca, 1973 (2<sup>ème</sup> éd. revue et augmentée, São Paulo : Max Limonad, 1982). Sa chronique « Geléia Geral », lue avidement par les jeunes poètes de l'époque dans le journal *Última Hora*, a salué les balbutiements de la poésie marginale, en 1971. Il fut aussi parolier et organisateur de concerts.

<sup>23</sup> D'origine bahianaise, Rogério Duarte Guimarães (1939-) s'est illustré dans le dessin, la musique et l'écriture. On lui doit certaines affiches des films de Glauber Rocha et la bande-son de *A Idade da terra* [L'âge de la terre, 1980, dernier film de G. Rocha]. Arrêté et torturé par la dictature, il fut une des voix qui s'élevèrent contre la violence arbitraire du régime militaire. Après la promulgation de l'A.I. n° 5, il entre dans la clandestinité et commence une phase « transcendante » nourrie de sa découverte des méditations orientales. Il a livré dans l'ouvrage *Tropicaos* (Rio de Janeiro : Azougue editorial, 2003) son expérience du tropicalisme, qui réunit aussi quelques textes publiés antérieurement.

<sup>24</sup> José Agrippino de Paula (1937-2007) a marqué le cinéma expérimental de sa production en Super 8, et la génération tropicaliste avec son roman *PanAmérica*, sorti en 1967 (São Paulo : ed. Papagaio, 2001, réédition).

.../... Gil, etc.) com concretos pos-concretos é coisa digna de muita nota, ainda mais porque é com essa geração em geral e com Caetano em particular que dança no Brasil a questão da militância na cultura, o compromisso do engajamento politico-cultural, seus fantasmas sérios.

Caetano e Augusto de Campos se cruzam outra vez no Cinema Transcendental, na « Elegia » de Donne. Donne é um dos poetas que Augusto tentou pôr em circulação no Brasil daquele tempo, com traduções e artigos sobre os Metafísicos. Décadas antes na Inglaterra a nova geração de poetas e críticos reabilitava Donne meio esquecido, num gesto de ler nele a sensibilidade do tempo, a consciência moderna de dispersão, desgarramento e desorganização da experiência, como sacava Eliot : .../...

.../... Gil<sup>25</sup>, etc.) avec les concrets post-concrets sont dignes d'être soulignées, d'autant que c'est avec cette génération en général et Caetano notamment que valse au Brésil la question du militantisme dans la culture, l'exigence de l'engagement politico-culturel, ses fantasmes sérieux.

Caetano et Augusto de Campos se croisent à nouveau dans le Cinéma Transcendental, dans l'« Élégie » de Donne. Donne est un des poètes qu'Augusto s'est efforcé de mettre en circulation dans le Brésil de ce temps-là, avec des traductions et des articles sur les Métaphysiques. Quelques décennies plus tôt en Angleterre la nouvelle génération de poètes et de critiques<sup>26</sup> réhabilitait Donne à moitié oublié, en allant lire en lui la sensibilité du temps, la conscience moderne de la dispersion, de l'errance et du désordre de l'expérience, tel que le comprenait Eliot : .../...

---

<sup>25</sup> Le chanteur Gilberto Gil, bahianais et partenaire de Caetano Veloso au sein du mouvement tropicaliste qu'ils élargissent à la chanson avec leur disque *Tropicália*. (1968).

<sup>26</sup> Yeats vieillissant et le jeune T. S. Eliot, notamment, contribuent de fait à relire son œuvre avec des yeux neufs, à partir des années 1910.

.../... a poesia de Donne não organiza propriamente um universo, não constroi um mundo harmonizado por um olhar estruturador que lhe acaba dando uma unidade última, uma hierarquia de sentido. Em vez disso o que salta à sensibilidade modernista é um movimento meio de embaralhar cartas, misturar dominó, desmontar quebra-cabeça, com humor e auto-ironia. Donne foi meio que resgatado pela geração modernista inglesa e ficou na moda.

Mas desta vez uma tradução de Donne vira uma canção/interpretação no Brasil em 1980. E é aí que hoje o circuito muda as possibilidades da tradução, seu alcance, seu projeto como forma específica de produção cultural. Não se trata mais de divulgar eruditamente Donne, seja qual for o suporte ideológico dessa divulgação. O labor erudito existiu, mas o impulso erudito e seu alcance não importam mais. Esse mesmo impulso, daqui desta ilha, de dentro da universidade, ainda parece natural: ir à biblioteca, folhear as elegias, decifrar a velha ortografia, descobrir o poema certo enquanto a voz de Caetano não sai da cabeça, cantarolando baixinho no 5º andar da biblioteca .../...

.../... la poésie de Donne n'organise pas à proprement parler un univers, elle ne construit pas un monde harmonisé par un regard structurant qui finit par lui donner une unité ultime, une hiérarchie de sens. Au contraire ce qui retient la sensibilité moderniste, c'est un mouvement qui, pour ainsi dire, bat les cartes, mélange les dominos, démonte le casse-tête, avec humour et auto-ironie. Donne a été en quelque sorte réhabilité par la génération moderniste anglaise et est devenu à la mode.

Mais cette fois une traduction de Donne devient une chanson /interprétation au Brésil en 1980. Et c'est là-bas qu'aujourd'hui le circuit change les possibilités de la traduction, sa portée, son projet en tant que forme spécifique de production culturelle. Il ne s'agit plus de faire connaître savamment Donne, quel que soit le support idéologique de cette divulgation. Le labeur érudit a bien existé, mais l'impulsion érudite et sa portée n'importent plus. Ce même élan, d'ici, de cette île, de l'intérieur de l'université, paraît encore naturel: aller à la bibliothèque, feuilleter les élégies, déchiffrer la vieille graphie, trouver le poème exact tandis que la voix de Caetano ne me sort pas de la tête, en chantonnant tout bas au 5º étage de la bibliothèque .../...

.../... supersônica onde se chega por um elevador sem portas nem escadas que se chama pater-noster, là embaixo tem um parque com lago, campos, trilhas, o inverno é belo, não quero mais voltar, descobri o poema certo, decifrei a ortografia, saquei Donne, teria sido o empenho acadêmico da produção, o segredo suave da biblioteca, ou apenas a lembrança do carinho culpado do Reinaldo na despedida de Paris, aparecendo com uma edição bilingüe de *poèmes choisis*, « olha aqui para você aquele poeta que o Caetano canta » e que a gente tanto ouviu nas reuniões de brasileiros que não queriam deixar Paris nunca mais ? O Brasil dava medo de Paris. O Brasil dá medo de Paris. Minha América, minha terra à vista.

Mas não se trata mais de divulgar eruditamente Donne. Também não se trata de « pura tradução ». Quando Caetano canta Donne, essa combinação não revela exatamente .../...

.../... supersonique où l'on arrive par un ascenseur sans porte ni escaliers qu'on appelle pater-noster, en bas il y a un parc avec lac, prairies, sentiers, l'hiver est beau, je ne veux pas rentrer, j'ai trouvé le poème exact, j'ai déchiffré la graphie, j'ai compris Donne, est-ce grâce au zèle universitaire de la production, le suave secret de la bibliothèque, ou seulement le souvenir de la tendresse coupable de Reinaldo<sup>27</sup> au moment de nous dire au revoir à Paris, quand il est arrivé avec une édition bilingue de *poèmes choisis*, « regarde, c'est pour toi, le poète que Caetano chante » et qu'on a tant entendu dans les rencontres de Brésiliens qui ne voulaient plus jamais quitter Paris ? Le Brésil transmettait la peur de Paris. Le Brésil transmet la peur de Paris. Mon Amérique, ma terre en vue<sup>28</sup>.

Mais il ne s'agit plus de faire connaître Donne de façon érudite. Il ne s'agit pas non plus de « traduction pure ». Quand Caetano chante Donne, cette combinaison ne révèle pas exactement .../...

---

<sup>27</sup> Elle avait fait la connaissance de Reinaldo Moraes lors de son bref séjour parisien datant de janvier 1980. Il fera d'elle un personnage de son roman *Tanto Faz* (São Paulo : Brasiliense, 1981), sous le nom de Lígia (voir en particulier le chapitre XII, pp. 36-38).

<sup>28</sup> Troisième vers de la chanson « Elegia ».

.../... um projeto mas tem sim uma coerência, uma consistência, uma — identidade, arrisco.

Quando Caetano canta Donne, só para mim, naquela biblioteca-filmoteca-discotheca, passa um filme, um filme não, um documentário inglês da BBC sobre John Donne, que diz que Augusto podia traduzir mas Caetano não podia cantar outra coisa senão essa elegia especialmente cintilante ; e que diz que Donne escreveu essa elegia ou parte dela para o Caetano cantar para mim, e não outros poemas, ou parte deles, onde meu corpo é um impedimento para o amor. Meu corpo (meu imaginário) é um impedimento para o amor ? A elegia que Donne escreveu é comprida, tem uns cinquenta versos e se chama « Going to Bed ». É um festejar do corpo, um poema de sacanagem em grande estilo, um tira roupa meu bem com o que tem de melhor nos poetas metafísicos : tom de conversa + colagens ou desdobramentos de metáforas precisas, com belas ousadias como a do final, quando ele manda a amante se mostrar tão liberalmente como se fosse para uma parteira. .../...

.../... un programme mais elle a assurément une cohérence, une consistance, une... identité, j'ose ce mot.

Quand Caetano chante Donne, pour moi toute seule, dans la fameuse bibliothèque-filmothèque-discothèque, un film passe, non, pas un film, un documentaire anglais de la BBC sur John Donne, qui dit qu'Augusto pouvait traduire mais Caetano ne pouvait que chanter cette élégie particulièrement scintillante, et rien d'autre ; et qui dit que Donne a écrit cette élégie, au moins en partie, pour que Caetano me la chante, elle et non d'autres poèmes, ou part d'entre eux, où mon corps est un obstacle à l'amour. Mon corps (mon imaginaire) est un obstacle à l'amour ? L'élégie que Donne a écrite est longue, elle a une cinquantaine de vers et s'appelle « Going to Bed ». C'est une fête du corps, un poème grivois en grand style, un ôte-moi tes vêtements ma belle avec ce qu'il y a de meilleur chez les poètes métaphysiques : le ton de la conversation + collages ou déploiements de métaphores précises, avec de belles audaces comme celle de la fin, lorsqu'il demande à l'amante de se montrer sans plus de retenue qu'avec la sage-femme. .../...

.../... Nas primeiras 25 linhas do poema ele não para de mandar a amante tirar peça por peça até que não resiste e pede licença para a sua mão com uma incrível elipse obtida pela sequência musical-gramatical de preposições :

License my roaving hands, and let them go,  
 Before, behind, between, above, below.  
 O my America ! my new-found-lande,  
 My kingdome, safliest when with one man  
 man'd.

My Myne of precious stones, My Emperie,  
 How blest and I in this discovering thee !  
 To enter in these bonds, is to be free ;  
 Then where my hand is set, my seal shall be.  
 Full nakedness ! All joyes are due to thee,  
 As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,  
 Totaste whole joves. ....

.....  
 ... like books guy covering made  
 For lay men, are all women thus array'd ;  
 Themselves are mystick books, which only  
 wee

(Whom their imputed grace will dignifie)  
 Must see reveal'd. Then since that I may know

.../... Dans les 25 premières lignes du poème il ne cesse de demander à l'amante d'ôter vêtement après vêtement jusqu'au moment où il n'y tient plus et lui demande de laisser aller sa main avec une incroyable ellipse obtenue grâce à la séquence musicale-grammaticale des prépositions :

Donne à mes mains errantes congé, qu'elles aillent  
 Devant, derrière, entre, dessus, dessous.  
 Ha, mon Amérique, mon Nouveau-Monde,  
 Mon royaume, plus seur quand peuplé d'un seul homme,  
 Ma mine de pierreries, o mon empyre,  
 Quel heur est donc le mien quand je t'explore ainsi !  
 S'avanturer en ces liens c'est estre libre ;  
 Lors où ma main se pose, y restera mon ame.  
 Nudité grande ! à toy toutes joyes sont deues ;  
 Ainsi qu'ames ont fait, les corps se doivent dépouiller  
 Pour gouster pleine joye. ....

.....  
 ..... [Comme] gays dessus des livres faicts  
 Pour le siècle, sont les femmes ainsi parées.  
 Elles qui sont en soy mystiques livres, que nous,  
 — si voulons exalter leur grâce dispensée —,  
 Devons voir révéler. Lors que savoir je puy<sup>29</sup>,

<sup>29</sup> Suivant le commentaire d'Antoine Berman qui la juge la moins inexacte des versions françaises, nous avons choisi de mettre à disposition d'un éventuel lecteur non anglophone (ou plus exactement pas assez anglicisant pour accéder aisément au texte original en anglais déjà quelque peu archaïque) la

.....

Copiei os trechos que a canção fala ao coração :

Deixa que minha mão errante adentre  
Atrás, na frente, em cima, embaixo, entre  
Minha América, minha terra à vista  
Reino de paz, e um homem só a conquista,  
Minha mina preciosa, meu império,  
Feliz de quem penetre o teu mistério  
Liberto-me ficando teu escravo  
Onde cai minha mão meu selo gravo  
Nudez total ! Todo prazer provém  
Do corpo (como a alma sem corpo) sem  
Vestes. Como encadernação vistosa, feita  
Para iletrados, a mulher se enfeita,  
Mas ela é um livro místico e somente  
A alguns (a que tal graça se consente)  
É dado lê-la.

Eu sou um que sabe.

Notas na biblioteca.

---

traduction de l'anglais par Auguste Morel, à titre de comparaison.  
Parue en 1925 dans le n° 1 de *Le Navire d'argent* (pp. 97-99), elle  
figure pp. 107-108 de l'ouvrage d'Antoine Berman : *Pour une  
critique des traductions : John Donne, op. cit.*

.....

J'ai recopié les extraits que la chanson adresse au cœur :

Laisse ma main errante entrer<sup>30</sup>  
Derrière, devant, dessus, dessous, qu'elle entre  
Mon Amérique, ma terre en vue  
Royaume de paix, et un homme seul la conquiert,  
Ma mine précieuse, mon empire,  
Heureux comme qui pénètre ton mystère  
Je m'affranchis en devenant ton esclave  
Là où tombe ma main je grave mon sceau  
Nudité totale ! Tout plaisir provient  
Du corps (comme l'âme sans corps) sans  
Habits. Comme une reliure éclatante, faite  
Pour les illettrés, la femme se pare,  
Mais elle est un livre mystique et seuls  
Certains (auxquels telle grâce est consentie)  
Pourront la lire.

Je suis de ceux qui savent.

Notes prises dans la bibliothèque.

---

<sup>30</sup> Cette traduction du texte portugais tente d'être la plus littérale possible, afin  
qu'un lecteur non lusophone puisse mesurer d'éventuels écarts avec l'original  
ou la version française.

A América na voz de Donne / A América na voz de Caetano.

No poeta metafísico tem metáforas recorrentes de descobrimentos e novos mundos : as atualidades se incorporam na composição. Aqui a América recém-descoberta substituiu como figura o corpo da amante. Donne, que gostava de estar a par, de livros modernos e atualidades atlânticas, faz desse gosto material para elegias.

No cinema transcendental, a América ecoa a América onde passa o cinema transcendental, aquela de verdade, e de repente não substitui nem deixa de substituir o corpo da mulher — vale como América também, mapa metafísico do poder. A figura não substitui : brilha intacta, como no cinema.

Em 1980 Caetano não canta o medo da América. Em 1968 ele cantava « Soy loco por ti, América ».

L'Amérique dans la voix de Donne / L'Amérique dans la voix de Caetano.

Chez le poète métaphysique il y a des métaphores récurrentes de découvertes et de nouveaux mondes : les actualités s'intègrent à la composition. Ici l'Amérique fraîchement découverte s'est substituée en tant que figure au corps de l'amante. Donne, qui aimait se tenir informé, des livres modernes et des actualités atlantiques, fait de ce goût matière à élégies.

Dans le cinéma transcendental, l'Amérique fait écho à l'Amérique où passe le cinéma transcendental, la vraie, et soudain elle ne se substitue ni ne cesse de se substituer au corps de la femme — elle vaut aussi comme Amérique, carte métaphysique du pouvoir. La figure ne se substitue pas : elle brille intacte, comme au cinéma.

Em 1980 Caetano ne chante pas la peur de l'Amérique. En 1968 il chantait « Soy loco por ti, América<sup>31</sup> ».

---

<sup>31</sup> Titre espagnol [Je suis fou de toi, Amérique], d'une chanson brésilienne de Gilberto Gil et José Carlos Capinam, avec aussi semble-t-il la participation de Torquato Neto (cf. *Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica popular*, vol. 1, São Paulo : Art editora, 1977, p. 146), enregistrée en 1968 par Caetano Veloso.



Eu sou um que sabe, chave final na segunda virada da canção, é o limite da transa entre linguagens e leituras — o limite da tradução. De repente há um último segredo que só se canta uma vez, suave — os segredos não têm que ser segredos, nem pesados, nem culpados ; basta cantá-los apenas uma vez. E dessa vez se precisa a imagem da leitura : encadernação / iletrados / livro místico / lê-la / eu sou um que sabe — que lê.

O procedimento é fiel à mania dos metafísicos de desdobrar até a exaustão uma metáfora, puxando da primeira caixa todas as outras caixinhas. Mas há um corte incisivo neste segredo final. Aqui o limite onde vacila com garbo e perícia o nome tradução (o tradutor como *stuntman* ?).

No texto original, a frase « Then since that I may know » não pára por aí mas introduz a exortação sacana dos versos seguintes. A frase inteira é uma coisa assim : .../...

Je suis de ceux qui savent, clé finale de la seconde reprise de la chanson, marque la limite de l'union<sup>32</sup> entre langages et lectures — la limite de la traduction. Il y a soudain un ultime secret qui ne se chante qu'une fois, doucement — les secrets n'ont pas à être secrets, ni pesants, ni coupables ; il suffit de les chanter seulement une fois. Et cette fois-là, il faut l'image de la lecture : reliure / illettrés / livre mystique / la lire / je suis de ceux qui savent — qui lisent.

Le procédé est fidèle à la manie des métaphysiques de déployer une métaphore jusqu'à épuisement, en faisant sortir de la première boîte les plus petites qu'elle contient. Mais il y a une coupe incisive dans ce secret final. Voilà la limite où vacille avec élégance et habileté le nom traduction (le traducteur comme *stuntman*<sup>33</sup> ?).

Dans le texte original, la phrase « Then since that I may know » ne s'arrête pas là mais introduit l'exhortation grivoise des vers suivants. La phrase intégrale est à peu près : .../...

---

<sup>32</sup> *Transa*, le mot portugais ici employé, est largement polysémique. Il désigne aussi bien la transe que tout type d'échanges, de commerce, notamment amoureux. Il est fréquemment employé, au sens métaphorique, pour signifier les rapports sexuels. C'est aussi le titre d'un disque de Caetano Veloso enregistré lors de son exil en Angleterre, en 1972.

<sup>33</sup> Cascadeur - doublure au cinéma.

.../... « para que eu possa saber (= te ler enfim), mostra-te tão liberalmente quanto para uma parteira ». Ao fechar as imagens da leitura, a frase dá o gancho para o desejo por pernas se abrindo literalmente. O desejo fica enfim em foco. Não é mais mediado metaforicamente pelo gesto de abrir um livro — gesto que aliás tem de ser sempre (mesmo que a lombada ceda) um gesto liberal de 180°, caso contrário não dá para ler confortavelmente.

Transcendências: o teor de sacanagem do original é destilado nos cortes e montagens da tradução.

Na canção de Péricles Cavalcanti, « Eu Sou Um Que Sabe » é uma insubordinada afirmação final. Queria saber se ela responde àquele segredo, talvez leve queixume, que Caetano cantava no final de « Pecado Original »: « a gente nunca sabe o que quer uma mulher... ». De « Pecado Original » à « Elegia », a passagem da incerteza para a afirmação ; .../...

.../... « pour que je puisse savoir (= te lire enfin), montre-toi aussi librement qu'avec une sage-femme ». En refermant les images de la lecture, la phrase fournit l'accroche au désir de voir les jambes s'ouvrir littéralement. Le désir est enfin sous les projecteurs. Il n'est plus médiatisé métaphoriquement par le geste d'ouvrir un livre — geste qui d'ailleurs doit toujours être (même si le dos doit céder) un geste généreux à 180°, sans quoi il sera impossible de lire confortablement.

Transcendances: le contenu grivois de l'original est distillé à travers les coupes et les montages de la traduction.

Dans la chanson de Péricles Cavalcanti, « Je Suis De Ceux Qui Savent » est une affirmation finale insubordonnée. Je voudrais bien savoir si elle répond au secret, peut-être léger grief, que Caetano chantait à la fin de « Pecado Original » [Péché originel]: « on ne sait jamais ce que veut une femme... ». De « Pecado Original » à « Elegia », passage de l'incertitude à l'affirmation ; .../...

.../... não preciso mais de ironia para deslindar a *self-pity*. O mistério não dá mais pena de mim. Me afirmo no mistério, e não tenho pena nem pudor. Não preciso dizer mais. Estratégia do silêncio de ouro e da esfinge que canta. Dizer « tudo », irradiar o *strip-tease*, medir com todas as palavras todos os milímetros da carnalidade é um capítulo da história da sexualidade. Não estou pensando mais no belo Donne, mas nos segredos que uma tradução pode guardar.

.../... je n'ai plus besoin d'ironie pour esquisser la *self-pity*<sup>34</sup>. Le mystère ne me rend plus digne de pitié. Je m'affirme dans le mystère, et n'ai ni pitié ni pudeur. Je n'ai pas besoin d'ajouter quoi que ce soit. Stratégie du silence d'or et du sphinx<sup>35</sup> qui chante. « Tout » dire, faire rayonner le *strip-tease*, mesurer de tous les mots tous les millimètres des états de la chair constitue un chapitre de l'histoire de la sexualité. Je ne pense plus au beau Donne, mais aux secrets qu'une traduction peut recéler.

---

<sup>34</sup> En anglais, l'auto-apitoiement, la pitié de soi. Le terme, employé dans une lettre contemporaine de la rédaction de cet essai, s'éclaire de cet autre contexte : « je rêve encore d'éditer notre correspondance complète, de parfaire les personnages. Il se trouve que, tout à coup, parfaire le personnage élimine quelque peu une certaine tendresse, tu vois ce que je veux dire ? Moi je finis toujours par avoir tendance à éliminer, parce que la tendresse rencontre irrémédiablement le *self-pity* ; vice détestable (que j'ai). Les métaphysiques n'ont pas le moindre *self-pity* ; ils fonctionnent dans la convention courtoise. J'apprécie beaucoup. Il est bon d'apprécier sans identifications excessives. Mais je finis par me précipiter à nouveau vers l'autobiographie. » (« ainda imagino editar nossa correspondência completa, aperfeiçoar 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. »), lettre à Ana Candida Perez, sans date, probablement écrite à la fin du mois de janvier ou au début de février 1980, *Correspondência incompleta, op. cit.*, p. 269.

<sup>35</sup> Féminin en portugais.

Eu sou um que lê : Caetano também é um erudito. Um erudito não : um poeta letrado, cuja leitura se incorpora no que ele produz. Em « Sampa » por exemplo, as referências quase cifradas não se fazem no sentido do hermetismo mas da incorporação da experiência intelectual vivida na composição.

Inevitavelmente, existe no mercado um outro impulso de produção artística, em que a experiência intelectual é por assim dizer posta em suspenso quando se trata de compor, e funciona como um *background* ali atrás, na estante, velando a obra e seus dissabores, pronta até para defendê-la. O *background* fornece abordagens, defesas e opções temáticas, mas não fornece material de composição. Muita gente diria que esta é a postura propriamente dita do produtor de arte que é « também » intelectual ou artista pensante de esquerda ; não misturar : a realidade chega em níveis hierarquizados, em instâncias. .../...

Je suis de ceux qui lisent : Caetano est aussi un érudit. Non, pas un érudit : un poète lettré, dont la lecture s'intègre à ce qu'il produit. Dans « Sampa<sup>36</sup> » par exemple, les références presque chiffrées ne conduisent pas à l'hermétisme mais à l'intégration de l'expérience intellectuelle vécue dans la composition.

Inévitablement, il existe sur le marché un autre élan de production artistique, dans lequel l'expérience intellectuelle est pour ainsi dire mise en suspens quand il s'agit de composer, et fonctionne comme un *background* au fond, sur les étagères, voilant l'œuvre et ses déboires, prête même à la défendre. Le *background* fournit les approches, les plaidoyers et les options thématiques, mais pas le matériau de composition. Beaucoup diraient que c'est l'attitude proprement dite du producteur d'art qui est « aussi » un intellectuel ou un « artiste qui pense » de gauche ; ne pas confondre : la réalité arrive en niveaux hiérarchisés, en instances.

---

<sup>36</sup> Chanson de Caetano Veloso, hymne à la ville de São Paulo, enregistrée sur le disque *Muito* (1978).

.../... E já chega! Ler Spinoza / Sentir cheiro de comida no fogão. Uma barra que não é lacaniana.

Biblioteca x o cinema.

Num sentido muito especial, Caetano é o mais letrado dos nossos compositores ; o mais « metafísico ».

No entanto, quando ele canta a « Elegia », o efeito (e me refiro aqui à circulação e recepção de formas) não é erudito no sentido de remeter ao velho Donne, brisas de biblioteca, mas sim de identidade com a tradução de Donne, especialmente dedicada a quem o ama. A afirmação do corpo, a alegria solar começam a dar assunto inteligente (a tomar *forma*). E Donne gira num disco industrial com beleza pura, Brasil, carne escura, desejo, Tempo, Espaço, Aracaju, todos os lugares, Destino, Cultura.../...

.../... Et en voilà assez! Lire Spinoza / Sentir l'odeur de nourriture sur le réchaud. Une barre qui n'est pas lacanienne.

Bibliothèque x le cinéma.

En un sens très spécial, Caetano est le plus lettré de nos compositeurs ; le plus « métaphysique ».

Cependant, quand il chante « Elegia », l'effet (et je me réfère ici à la circulation et à la réception de formes) n'est pas savant en ce qu'il renverrait au vieux Donne, brises de bibliothèque, mais plutôt d'identité avec la traduction de Donne, spécialement dédiée à qui vous aime. L'affirmation du corps, la joie solaire commencent à donner de la matière intelligente (à prendre *forme*). Et Donne tourne sur un disque industriel de pure beauté<sup>37</sup>, Brésil, chair noire, désir<sup>38</sup>, Temps<sup>39</sup>, Espace, Aracaju, tous les lieux<sup>40</sup>, Destin<sup>41</sup>, Culture<sup>42</sup>, .../...

---

<sup>37</sup> « Beleza pura » est le troisième titre de l'album *Cinema transcendental*. Plus loin, la formule « carne escura » est recomposée de deux vers qui en sont extraits : « pele escura » [peau noire] et « carne dura » [chair ferme]. De manière générale, toute la liste qui suit fait référence à telle ou telle page du disque.

<sup>38</sup> Allusion à la chanson « Menino do Rio » (*Cinema transcendental*). Même remarque pour le mot « Espaço ».

.../... , Arrepio, terra, cajueiro, papagaio. Mistura « metafísica » das grandes Abstrações e das grandes Te[n]sões<sup>43</sup>. A Alma em Êxtase e o Corpo Aberto do Menino. Não tem hierarquia nem propriamente filosofia, mas um ato de mistura, filtragem ou apropriação poética, que inclui ainda os tabus que não podiam ser profanados porque eram conceitos sérios de esquerda ou ídolos mesquinhos de direita : a história do samba, a luta de classes, os melhores passes de Pelé, tudo é filtrado ali.

Agora é tarde, felicidade. E é desconcertante cantar felicidade sem ser bobagem. Como acreditar que a felicidade também é matéria exemplar, .../...

---

<sup>39</sup> Allusion à la deuxième chanson du même album, « Oração ao Tempo » [Prière au Temps], ainsi qu'éventuellement à « Trilhos urbanos ».

<sup>40</sup> Vers de la chanson « Menino do Rio ».

<sup>41</sup> Allusion possible aux chansons « Oração ao Tempo » et « Cajuína », également sur l'album *Cinema transcendental*.

<sup>42</sup> Allusion à « Beleza pura ».

<sup>43</sup> Mot corrigé sur la base de la version donnée par la thèse de doctorat de Maria Lucia Camargo, *op. cit.*, annexe, p. 368.

.../... Frisson<sup>44</sup>, terre, arbre à cajous, perroquet<sup>45</sup>. Mélange « métaphysique » des grandes Abstractions et des grandes Tensions. L'Âme en Extase et le Corps Ouvert du Garçon<sup>46</sup>. Il n'y a ni hiérarchie ni proprement philosophie, mais un geste de métissage, de filtrage ou d'appropriation poétique, avec y compris les tabous ne pouvant être profanés parce que concepts sérieux de gauche ou idoles mesquines de droite : l'histoire de la samba, la lutte des classes, les meilleures passes de Pelé, tout y est filtré<sup>47</sup>.

Maintenant il est tard, félicité<sup>48</sup>. Et il est déconcertant de chanter le bonheur sans tomber dans la niaiserie. Comment croire que le bonheur aussi est un sujet exemplaire, .../...

---

<sup>44</sup> Allusion à « Menino do Rio ».

<sup>45</sup> « Terra, cajueiro, papagaio » : vers de la chanson « Aracaju ».

<sup>46</sup> Autre allusion à la chanson « Menino do Rio », remarque qui vaut aussi pour le mot « tensões », qui apparaît au singulier dans la chanson.

<sup>47</sup> « A história do samba, / A luta de classes, os melhores passes do pelé, / Tudo é filtrado ali » : trois vers de la chanson « Os meninos dançam » [Les garçons dansent], dernière du disque *Cinema transcendental*.

<sup>48</sup> Deux vers de la chanson « Louco por você » [*Fou de toi ou de vous*], de l'album *Cinema transcendental*.

.../... nós que nos aliávamos na infelicidade ou na gravidade das missões ou na partilha dos desgostos? Era daí que nasciam nossas canções e poemas, nossas formas. E o imaginário, love? Hello, darling, como deslindar a velha contradição entre homem mau & sexy e homem bom & plain? A maldade, a infelicidade mexem com o nosso imaginário, darling. E tem aquele livro, *O Amor e o Ocidente*, mostrando como a literatura nasce toda da morte e sua paixão. Ah as doçuras do amor perverso, a história do cinema, as Cartas de uma Mulher Desconhecida! Num sentido muito especial, cada canção é também um manifesto, mesmo que sua plataforma não seja tão sinceramente manifesta .../...

.../... nous qui faisons alliance avec le malheur ou la gravité des missions ou le partage des afflictions? C'était de là que naissaient nos chansons et nos poèmes, nos formes. Et l'imaginaire, love? Hello, darling, comment avancer dans la vieille contradiction entre homme méchant & sexy et homme bon & plain<sup>49</sup>? La méchanceté, le malheur remuent notre imaginaire, darling. Et puis il y a ce livre, *L'Amour et l'Occident*<sup>50</sup>, qui montre comment la littérature naît toute entière de la mort et de sa passion. Ah les douceurs de l'amour pervers, l'histoire du cinéma, les Lettres d'une Femme Inconnue<sup>51</sup>! En un sens très spécial, chaque chanson est aussi un manifeste, même si son programme n'est pas aussi sincèrement manifeste .../...

---

<sup>49</sup> En anglais : sans relief.

<sup>50</sup> Célèbre essai de Denis de Rougemont (Paris : U.G.E., coll. « 10/18 », 2001, réédition).

<sup>51</sup> Possible allusion à la nouvelle de Stefan Zweig parue en 1922, *Lettre d'une inconnue* (in Stefan Zweig, *Romans et nouvelles*, Paris : L.G.F.-Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1991, pp. 347-386). Une femme agonisante qui vient de perdre son enfant écrit au père du garçon, pour lui révéler sa paternité et la puissance de l'amour qu'elle lui a toujours porté. Le livre fut adapté au cinéma en 1948 par Max Ophüls sous le titre *Letter from an Unknown Woman* et en 2001 par Jacques Deray : *Lettre d'une inconnue*.

.../... como em 2 e 2 são 4. Força Estranha ou Muito Romântico — todos exemplos consagrados pelo Rei.

Ou :

Uma canção manifesta onde estou.

.../... que 2 et 2 font 4. Force Étrange ou Très Romantique — autant d'exemples consacrés par le Roi<sup>52</sup>.

Ou :

Une chanson manifeste où je suis.

---

<sup>52</sup> « Como 2 e 2 », titre d'une chanson de Caetano Veloso interprétée par Gal Costa (*A todo vapor*, 1971), et dont le refrain est « comme 2 et 2 font 5 ». Le très populaire chanteur Roberto Carlos, surnommé O Rei (Le Roi, ce qui n'est évidemment pas sans rappeler le surnom d'Elvis Presley) l'a également enregistrée en 1971, tout comme les titres signés par Caetano Veloso « Força estranha » [Force étrange] (en 1978) et « Muito Romântico » [Très romantique] (en 1977). Incarnant le mouvement de la « Jovem Guarda » [Jeune Garde], équivalent des « yé-yé » en France, Roberto Carlos a été considéré par l'élite intellectuelle de gauche comme un véhicule de l'aliénation brésilienne à la culture étasunienne, dans la mesure où il contribuait à acclimater en terres tropicales les modes, valeurs et œuvres du rock'n roll. Transgressant ces frontières idéologiques et culturelles, Caetano Veloso et le mouvement tropicaliste tel qu'il s'est exprimé dans la chanson ont ouvert des voies de passage avec la Jeune Garde, en électrifiant leurs guitares en 1968, en interprétant des chansons de son répertoire ou en l'enrichissant de leurs propres compositions, ce qui leur valut durant un certain temps la même stigmatisation.



## Annexe II

### « Carta de Paris »

[« Le Cygne » / « O Cisne »]

In :

Ana Cristina Cesar, *Inéditos e dispersos*,

São Paulo : Brasiliense, 2<sup>e</sup> édition, 1991

pp. 82-83

## LE CYGNE

À Victor Hugo

I

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,  
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit  
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,  
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,  
Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdissés par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis une ménagerie ;  
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux  
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie  
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,  
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,  
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.  
Près du ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,  
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :  
« Eau, quand donc pleuvras-tu ? Quand tonneras-tu,  
foudre ? »

Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

## CARTA DE PARIS<sup>1</sup>

I

Eu penso em você, minha filha. Aqui lágrimas fracas,  
dores mínimas, chuvas<sup>2</sup> outonais apenas esboçando a  
majestade de um choro<sup>3</sup> 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<sup>4</sup> com Jean Paul nos Elysées, Gene  
dançando à meia-luz com Leslie fazendo<sup>5</sup> de francesa, e  
Charles que flana e desespera e volta para casa com frio  
da manhã e pensa na Força<sup>6</sup> de trabalho que desperta<sup>7</sup>,

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

<sup>1</sup> Nous indiquons dans ces notes les variantes apparaissant dans la lettre envoyée début 1980 à Ana Candida Perez, in *Correspondência incompleta*, op. cit., pp. 270-271. Nous avons déjà signalé que cette version initiale ne comporte aucun titre. En revanche, la version envoyée en 1982 à Caio Fernando Abreu a pour titre « O cisne » et est dédiée à Arthur Terry.

<sup>2</sup> [mínimas. Chuvas]

<sup>3</sup> [chorão]

<sup>4</sup> [café. Jean à la garçonnette cruzando]

<sup>5</sup> [fingindo]

<sup>6</sup> [força]

<sup>7</sup> [nos operários]

## LETTRE DE PARIS

I

Je pense à toi, ma fille. Faibles larmes ici, douleurs  
minimes, 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

Anaís en cape noire prenant un verre au café avec  
Henry, Jean à la garçonnette 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 aimée, où  
soufflent des tempêtes, et lorgnent

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,  
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,  
Comme s'il adressait des reproches à Dieu !

II

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime :  
Je pense à mon grand cygne, avec ces gestes fous,  
Comme les exilés, ridicule et sublime,  
Et rongé d'un désir sans trêve ! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,  
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,  
Après d'un tombeau vide en extase courbée ;  
Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus !

Je pense à la négresse, maigrie et phtisique,  
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard  
Les cocotiers absents de la superbe Afrique  
Derrière la muraille immense du brouillard ;

À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve  
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs  
Et tettent la Douleur comme une bonne louve !  
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile  
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !  
Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor !

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Tableaux  
Parisiens, LXXXIX

o céu gelado, e passam sem reproches<sup>8</sup>, 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<sup>9</sup>, 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<sup>10</sup> desejam Paris  
sublime para sempre, sem trégua, e penso em você,

minha filha viúva para sempre, prostituta, travesti,  
bagagem do disk jockey<sup>11</sup> que te acorda 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<sup>12</sup> 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,  
cativos, vencidos, afogados... e em outros mais ainda !

Ana Cristina Cesar, *Inéditos e dispersos*, São Paulo,  
Brasiliense, 1985, pp. 82-83.

<sup>8</sup> [reproches]

<sup>9</sup> [Centre Pompidou]

<sup>10</sup> [como os exilados profissionais que não retornam, e]

<sup>11</sup> [disc-jockey]

<sup>12</sup> [do sonho]

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 enfim me défait, au drapeau blanc déployé,  
navigateurs oubliés sur un radeau, captifs, vaincus,  
noyés... à d'autres plus encore !

Trad. Pauline Alphen et Michel Riaude

## LE CYGNE

À Victor Hugo

I

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,  
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit  
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,  
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,  
Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis une ménagerie ;  
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux  
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie  
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,  
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,  
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.  
Près du ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,  
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :  
« Eau, quand donc pleuvras-tu ? Quand tonneras-tu,  
foudre ? »  
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,  
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,  
Comme s'il adressait des reproches à Dieu !

## The Swan

I

Andromache, I think of you. Here men  
move on, diminished, from those grander years,  
when Racine's tirades scourged our greasy Seine,  
this lying trickle swollen with your tears !

Some echo fertilized my magpie mind,  
as I was crossing the new Carrousel.  
Old Paris is done for. (Our cities find  
new faces sooner than the heart.) Its shell

was all I noticed, when I strolled beneath  
its barracks, heaps of roughed-out capitals,  
stray apple carts, troughs, greening horses' teeth,  
commercial gypsies clinking in their stalls.

A strolling circus had laid out its tent,  
where I was dragging home through the dawn's red ;  
labor was rising, and a sprinkler spread  
a hurricane to lay the sediment.

I saw a swan that had escaped its cage,  
and struck its dry wings on the cobbled street,  
and drenched the curbing with its fluffy plumage.  
Beside a gritty gutter, it dabbed its feet,

and gobbled at the dust to stop its thirst.  
Ist heart was full of its blue lakes, and screamed :  
« Water, when will you fall ? When will you burst,  
oh thunderclouds ? » How often I have dreamed

I see this bird like Ovid exiled here  
in Paris, its Black Sea — it spears and prods  
its snake-head at our blue, ironic air,  
as if it wanted to reproach the gods.

## Le Cygne

I

Andromaque, je pense à vous. Ici des hommes  
poursuivent la marche, diminués, depuis ces grandioses  
années,  
du temps où les tirades de Racine frappait notre huileuse  
Seine,  
ce rampant filet d'eau tout gonflé de vos larmes !

Quelque écho féconda mon esprit jacasseur,  
comme je traversais le nouveau Carrousel.  
S'en est fini du vieux Paris. (Nos villes voient  
se renouveler leur visage plus vite que le cœur.) Sa carcasse

est tout ce que je remarquais, quand je déambulai parmi  
ses baraques, les amas de capitales ébauchées,  
les charrettes de pomme égarées, les abreuvoirs, les dents  
verdies des chevaux,  
le cliquetis des vénales bohémiennes derrière leurs étals.

Un cirque itinérant avait planté son chapiteau,  
là où je me traînais chez moi dans les rougeurs de l'aube ;  
le travail se levait, et un balayeur semait  
son ouragan pour déblayer les détritrus.

Je vis un cygne échappé de sa cage  
frapper ses ailes sèches sur le pavé des rues,  
et baigner le trottoir de son plumage duveteux.  
Auprès d'un caniveau sablonneux, il tapait de ses pieds

et lampait la poussière pour éteindre sa soif.  
Son cœur débordait de ses lacs bleus, et criait :  
« Eau, quand pleuvras-tu ? Quand creverez-vous,  
nuages des orages ? » Combien souvent dans mes rêves

je vois l'oiseau tel Ovide exilé ici  
dans Paris, sa Mer Noire — il jette et cogne  
sa tête serpentine contre notre ciel ironique et bleu  
comme s'il voulait admonester les dieux.

## II

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime :  
Je pense à mon grand cygne, avec ces gestes fous,  
Comme les exilés, ridicule et sublime,  
Et rongé d'un désir sans trêve ! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,  
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,  
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée ;  
Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus !

Je pense à la négresse, maigrie et phtisique,  
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard  
Les cocotiers absents de la superbe Afrique  
Derrière la muraille immense du brouillard ;

À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve  
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs  
Et têtent la Douleur comme une bonne louve !  
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile  
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !  
Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor !

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Tableaux  
Parisiens, LXXXIX

## II

Paris changes ; nothing in my melancholy  
stirs... new mansards, *arrondissements* razed *en bloc*,  
glass, scaffolding, slum wards — all allegory !  
My memories are heavier than rock !

Here by the Louvre my symbol oppresses me ;  
I think of the great swan hurled from the blue,  
heroic, silly — like a refugee  
dogged by its gripping angst — also of you,

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 Helenus !

I think of you, tubercular and sick,  
blindly stamping through puddles, Jeanne Duval,  
peering into the Paris fog's thick wall  
for the lost coco-palms of Mozambique.

I think of people who have lost the luck  
they never find again, and waste their powers,  
like wolf-nurses giving grief a tit to suck,  
or public orphans drying up like flowers ;

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 more !

Robert Lowell, *Imitations*, New York : The Noonday  
Press - Farrar, Straus & Giroux, 1990, pp. 57-59.

## II

Paris change ; rien dans ma mélancolie  
Ne bouge... de nouvelles mansardes, arrondissements rasés  
en bloc  
verrières, échafaudages, bas quartiers — tout est allégorie !  
Mes souvenirs sont plus lourds que des rocs !

Ici près du Louvre mon symbole m'opprime ;  
je pense à ce grand cygne dressé contre l'azur,  
héroïque, insensé — comme un réfugié  
persécuté par sa poignante angoisse — à vous aussi,

Andromaque, tombée au pied de votre jeune époux,  
et maintenant concubine et bagage de Pyrrhus —  
vous rôdez en gémissant près de la tombe vide,  
veuve d'Hector et dernière femme d'Hélénus !

Je pense à vous, tuberculeuse et souffreteuse,  
qui piétinez aveugle les flaques d'eau, Jeanne Duval,  
scrutant dans l'épaisse muraille du brouillard de Paris  
les cocotiers perdus du Mozambique.

Je pense aux gens dont est passée la chance  
qu'ils ne retrouveront plus, et qui ont dissipé leurs pouvoirs,  
comme des louves nourricières donnent douloureusement  
une mamelle à téter,  
ou aux orphelins de l'assistance desséchant comme des  
fleurs .

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 déchues... et bien d'autres  
encore !

## **Annexe III**

### **La série des « Chats »**

In :

Ana Cristina Cesar, *Inéditos e dispersos*,

São Paulo : Brasiliense, 2<sup>e</sup> édition, 1991

pp. 63-75

Localizaste o tempo e o espaço no discurso  
 que não se gatografa impunemente.  
 É ilusório pensar que restam dúvidas  
 e repetir o pedido imediato.  
 O nome morto vira lápide,  
 falsa impressão de eternidade.  
 Nem mesmo o cio exterior escapa  
 à presa<sup>1</sup> discursiva que não sabe.  
 Nem mesmo o gosto frio de cerveja no teu corpo  
 se localiza solto na grafia.  
 Por mais que se gastem sete vidas  
 a pressa do discurso recomeça a recontá<sup>2</sup>-las  
 fixamente, sem denúncia  
 gatográfica que a salte e cale.

2.10.72

[p. 63<sup>3</sup>]

Tu as localisé le temps et l'espace dans le discours  
 qui ne se matougraphie pas impunément.  
 Il est illusoire de penser que des doutes subsistent  
 et de réitérer la demande immédiate.  
 Le nom mort devient stèle,  
 fausse impression d'éternité.  
 Pas même le rut extérieur n'échappe  
 à la dent discursive qui ne sait rien.  
 Pas même le goût froid de bière dans ton corps  
 ne se localise en liberté dans la graphie.  
 Sept vies dussent-elles s'y épuiser  
 la hâte du discours se remet à les raconter  
 fixement, sans trahison  
 matougraphique pour la franchir d'un bond et la taire.

2.10.72

---

<sup>1</sup> L'une des difficultés que doit surmonter la traduction de ces textes tient à la polysémie et à l'ambiguïté de certains termes. « Presa » peut ainsi 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, autrement dit l'instrument de la capture. Devant ces difficultés et d'autres de tous ordres, nous avons adopté le parti d'une traduction la plus littérale possible, quitte à entretenir l'hermétisme ou brusquer la syntaxe quand c'est le cas en portugais. Nous avons aussi jugé utile de compléter ces textes d'annotations plus prolixes que de coutume.

<sup>2</sup> Le verbe « contar » signifie « compter », sens appelé par les « sept vies » du chat, mais aussi « conter », « raconter ».

<sup>3</sup> Nous indiquons ici, entre crochets, la page où se trouve le poème, dans notre édition de référence.

O nome de gato assegura minha vigília  
e morde meu pulso distraído  
finjo escrever gato, digo : pupilas, focinhos<sup>1</sup>  
e patas emergentes. Mas onde repousa

o nome, ataque e fingimento,  
estou ameaçada e repetida  
e antecipada pela espreita 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<sup>2</sup> do meu rosto, garra<sup>3</sup> no meu seio.

2.10.72

Le nom de chat garantit ma veillée<sup>4</sup>  
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.

2.10.72

[p. 64]

---

<sup>1</sup> Le pluriel est énigmatique. Faut-il l'envisager comme déploiement du chat dans la durée, autant de museau/seconde ?

<sup>2</sup> Peut désigner la marque, ce qui identifie, ou la marque laissée par un coup de griffe, par exemple la griffure.

<sup>3</sup> « Garra » a aussi le sens moral, plus pacifique, de « force, vigueur, enthousiasme ». Ce vers se déplie sur deux lignes (de la main d'Ana Cristina Cesar) dans le poème « Arte-manhas de um gasto gato » : « aprendi na marca no meu rosto/ aprendi nas garras que tomei ».

---

<sup>4</sup> État de veille, attente éveillée... Le terme réapparaît au poème 9, suggérant alors un contexte de veillée funèbre.



Estão caindo sobre mim cacos sem peso  
 porque retorno em quedas sobre os braços  
     volto ao espaço circunscrito, mas me teme  
 meu corpo lento e bioquímico no escuro, e  
 lentamente sei que me dissolvo aos  
 quinze miligramas, seca<sup>1</sup>  
 em queda de paralisia quantificável.

Silêncio  
 retornando sobre quedas  
 paralisia em caixa, crédito e cheque onde  
 risco assinatura de meu nome ; hipnótico aconchego dos  
 números menores, em firmas menores que ainda registram  
 arabescamente seus lucros ; eu queria :  
 Silêncio de resposta e sangue ainda  
 os vidros<sup>2</sup> soltos sobre a cara  
 mesmo sem saber que retornamos  
 saibamos que o espelho que desaba  
 fere e contunde nossa cara

5.10.72

Tombent sur moi des débris sans poids  
 parce que je retombe de mes chutes<sup>3</sup> sur les bras  
     je reviens à l'espace circonscrit, mais me craint  
 mon corps lent et biochimique dans le noir, et  
 lentement je sais que je me dissous à  
 quinze milligrammes, sèche  
 en chute de paralysie quantifiable.

Silence  
 revenant sur des chutes  
 paralysie en caisse, crédit et chèque où  
 je raye la signature de mon nom ; hypnotique refuge des  
 chiffres mineurs, en paraphes<sup>4</sup> mineurs qui consignent encore  
 arabesquement leurs profits ; j'aurais voulu :  
 Silence de réponse et sang encore  
 les éclats de verre lâchés sur le visage  
 même sans savoir que nous sommes revenus  
 sachons que le miroir qui s'écroule  
 blesse et frappe notre visage

5.10.72

[p. 65]

---

<sup>1</sup> Tout en jouant sur l'opposition liquide (« me dissolvo ») / sec, l'adjectif peut aussi renvoyer au vocabulaire de la drogue, dans un usage tombé dans le langage courant : l'état de « sécheresse » après l'absorption de stupéfiants entraîne une sensation de manque et d'avidité pour des glucides ou autre chose. « Estar seco » signifie alors : avoir une très forte envie (de...), désirer ardemment.

<sup>2</sup> « Vidros » a aussi le sens de « vitres » ou de « flacons ». L'image du verre brisé et entaillant le corps du sujet parlant oriente le mot « cacos », au premier vers, vers son sens de « tessons ».

---

<sup>3</sup> Littéralement : « je reviens en chutes »...

<sup>4</sup> « Firmas » a aussi le sens de « firmes, raisons sociales ».

Ainda o gato vigia e expõe as unhas  
e segura o instrumento que o revira  
e finge deitar-se sobre a letra  
e nela cobrir sua barriga.

O desenho que te peço tu cobriste  
de não saber, e rasgaste a paixão  
súbita pelo animal e a incerteza  
de escrevê-lo.

O gato que não soubeste tem cheiro concreto  
e se enrodilha concreto e morde  
e saltas contornando os meus pêlos<sup>1</sup>  
e colo inseguro com cheiros  
e manchas e pele presa no espaço  
recortado em gatos pretendidos<sup>2</sup>.

2.10.72

---

<sup>1</sup> Littéralement : « mes poils ».

<sup>2</sup> Ce texte fait écho au poème 2, qu'il pourrait prolonger tout en instillant de nouvelles complexités. Le mot « paixão » (passion) et des termes plus physiques comme « pêlos » (poils), « colo » (voir note 5), « pele » (peau), chargent le poème de connotations amoureuses, voire franchement sexuelles, que relaie l'emploi familier de « gato » : beau garçon, séducteur. Le « gato » qui penchait auparavant vers la première personne semble pouvoir aussi se placer du côté de l'interlocuteur. Par le bond qu'il introduit, par exemple, le verbe « saltas », au vers 11, assimile la deuxième personne à un « chat » dont elle était jusque-là antagoniste.

De nouveau le chat veille et exhibe ses griffes  
et tient l'instrument qui le retourne  
et feint de se coucher sur la lettre  
et en elle couvrir son ventre.

Le dessin que je te demande tu l'as couvert  
par ignorance<sup>3</sup>, et tu as déchiré<sup>4</sup> la passion  
soudaine pour l'animal et l'incertitude  
de l'écrire.

Le chat dont tu n'as rien su a une odeur concrète  
et s'enroule concrètement et mord  
et tu bondis en contournant mon pelage  
et mes bras<sup>5</sup> hésitant d'odeurs<sup>6</sup>  
et de taches et une peau prisonnière dans l'espace  
découpé en chats prétendus.

2.10.72

[p. 66]

---

<sup>3</sup> Ou plus littéralement : « de non savoir ».

<sup>4</sup> Le verbe « rasgar », associé par exemple au mot « coração », peut signifier aussi « fendre le cœur, l'âme », sens qui demeure en troisième plan ici (en quelque sorte « aviver la passion »), derrière le sens concret appelé par l'image du dessin (et de la feuille de papier) et un sens plus figuré d'« éliminer », d'« effacer », de « détruire ». Selon la lecture effectuée, on aboutit donc à des interprétations contradictoires. Cf. aussi son emploi dans le poème « Arte-manhas... ».

<sup>5</sup> Le terme « colo », qui partage avec notre « cou » le même étymon, appelle aussi l'expression « no colo », « au cou », « dans les bras », « sur les genoux », autant de formes de tenir un enfant de façon maternelle, affectueuse et protectrice.

<sup>6</sup> Le sens de ce complément circonstanciel, introduit par « com » (« avec »), est d'autant plus énigmatique que ce à quoi il se rapporte demeure peu clair. La confusion s'ajoute à celle entretenue par la succession de conjonctions « e » (et), faussement sur le même plan, sans que soit précisée la logique de ces coordinations.

Um monstro flui nesse poema  
feito de úmido sal-gema.

A abóbada estreita mana  
a loucura cotidiana.

Pra me salvar da loucura  
como sal-gema. Eis a cura.

O ar imenso amadurece,  
a água nasce, a pedra cresce.

Mas desde quando esse rio  
corre no leito vazio ?

Vêde que arrasta cabeças,  
frontes sumidas, espessas.

E são minhas as medusas,  
cabeças de estranhas musas.

Mas nem tristeza e alegria  
cindem a noite, do dia.

Se vós não tendes sal-gema,  
não entreis nesse poema.

Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*,  
IV, I

Un monstre coule dans ce poème  
Fait d'humide sel-gemme.

La voûte étroite déverse  
La folie quotidienne.

Pour me sauver de la folie  
Je mange du sel-gemme. Telle est la cure.

L'air immense mûrit,  
L'eau naît, la pierre grandit.

Mais depuis quand ce fleuve  
court-il dans un lit vide ?

Regardez-le traîner des têtes,  
des fronts effacés, épais.

Et miennes sont les méduses,  
Têtes d'étranges muses.

Mais même tristesse et joie  
Ne scindent pas la nuit, du jour.

Si vous n'avez pas de sel-gemme,  
N'entrez pas dans ce poème.

5

O gato do poema desaparece do poema  
feito de leitura ensangüentada e surda.  
Coisa química transpondo o louco  
crescimento endurecido.  
Ruptura anseios de ter gato  
e escapá-lo das cabeças das medusas  
e desenhá-lo nas escarpas dos seus pulos  
e neles arrastar o sal espesso  
dos seus pêlos umedecidos pela espera, e a dor  
de não poder cindir a noite,  
nem o dia,  
nem estranhamente sumir às vistas  
do monstro e sem saber  
fluindo entrar nesse poema.

d'après Jorge de Lima  
*Invenção de Orfeu*, IV, I

5

Le chat du poème disparaît du poème  
fait de lecture ensanglantée et sourde.  
Chose chimique transposant la folle  
croissance endurecie.  
Rupture désirs d'avoir un chat  
et l'échapper des têtes des méduses  
et le dessiner dans les escarpements de ses bonds  
et en eux traîner le sel épais  
de son pelage humidifié par l'attente, et la douleur  
de ne pouvoir scinder la nuit,  
ni même le jour,  
ni même étrangement disparaître aux vues  
du monstre et sans le savoir  
en s'écoulant entrer dans ce poème.

[p. 67]

O conto era um dia,  
um dia futuro,  
e dentro do dia  
incluído o conforme,  
e dentro o que foi  
porque fora isso  
se tal não se dera,  
se o mundo parasse  
e o espaço se excluísse ;  
se a pedra não fosse  
o símbolo que era,  
pois tudo era um dia,  
um dia sem dia,  
porém com o poeta  
que um dia seria.

Jorge de Lima,  
*Invenção de Orfeu*,  
III, XIV

Le conte était un jour,  
un jour futur,  
et au sein du jour  
inclus l'attendu,  
et au sein de ce qui fut  
parce qu'il l'avait été  
s'il ne s'était ainsi  
produit,  
si le monde s'arrêtait  
et l'espace s'excluait ;  
si la pierre n'était pas  
le symbole qu'elle était,  
car tout était un jour,  
un jour sans jour,  
mais avec le poète  
qui un jour serait.

6

O gato era um dia imaginado nas palavras  
conforme<sup>1</sup> os gastos diários<sup>2</sup> 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  
e desenhos e escritos que parassem  
o dia do gato que seria  
e o salto futuro do poeta.

d'après Jorge de Lima  
*Invenção de Orfeu*, III, XIV

---

<sup>1</sup> Ana Cristina Cesar transforme l'emploi adjectif de « conforme » (conforme, dans la norme), chez Jorge de Lima, en préposition (selon).

<sup>2</sup> L'adjectif « diário » (quotidien) est-il en concurrence avec la valeur substantive du mot, qui désigne entre autres le journal intime ? Même si c'est peu probable, le sème reste sous-jacent, notamment à cause de la double antéposition.

6

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 Palmares<sup>3</sup>.  
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.

[p. 68]

---

<sup>3</sup> Les « palmares » sont littéralement des « palmeraies ». Mais le substantif, dans sa forme plurielle, évoque surtout au Brésil un très célèbre quilombo, village où les esclaves marrons reconstituaient une société parallèle et clandestine. Palmares (avec majuscule, dont l'absence trouble donc ici la lecture) avait à sa tête un certain Zumbi, devenu le héros de la résistance noire dans le Brésil colonial. C'est aussi pourquoi le lieu a désormais valeur d'utopie, valeur appelée ici par un contexte se projetant peu à peu du passé vers l'avenir.

Il est à noter que Palmares et Zumbi s'intègre à la thématique nègre assez présente dans l'œuvre de Jorge de Lima (cf. Jorge de Lima, *Poesia completa*, vol. 1, Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1980, par exemple pp. 54, 174, 179 et ss).

O céu jamais me dê a tentação funesta  
de adormecer ao léu, na lomba da floresta,  
onde há visgo, onde certa erva sucosa e fria,  
carnívora decerto o sono nos espia.  
Que culpa temos nós dessa planta da infância,  
de sua sedução, de seu viço e constância ?  
Minha cabeça estava em pedra, adormecida,  
quando me sobreveio a cena pressentida.  
Em sonâmbulo arriei as mãos e os pés culpados  
dos passos e do gesto em vão desperdiçados.  
Despi-me de outros bens, de glória mais modesta  
:  
restava-me por fim a minha pobre testa  
confundida com a pedra, em meio da floresta.  
Que doces olhos têm as coisas simples e unas  
onde a loucura dorme inteira e sem lacunas !  
Agora posso ver as mãos entrecruzadas  
e as plantas de meus pés nas entranhas amadas,  
nesse início que é a clara insônia verdadeira.  
Ó seres primordiais que sois testa e viseira,  
restituo-me em vós, sangue e máscara vividos,  
desejo de esquecer tempo e espaço existidos ;  
e em vós e em vossa paz meus solilóquios paro-  
os,  
penetro-me do Verbo em seus silêncios claros,  
invisto-me de vós, vossa fronte me espia  
através dessa pedra em que nasce o meu dia<sup>1</sup>.  
Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, I, XXII

<sup>1</sup> Traduction à la page suivante.

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 caderno ;  
em ti espio teus ensaios  
de silenciar os ossos removentes  
e penetro tua testa onde se encrava  
o sangue de arranhões das tentativas.  
Nem agora posso ver minha leitura  
e dela me afastar num salto único  
sem ter donde fugir, isenta e clara.  
Nem agora os verbos me consolam  
e saltam como gatos desgarrados  
por cima dessas pedras que me inscrevem<sup>2</sup>.

d'après Jorge de Lima  
*Invenção de Orfeu*, I, XXII

[p. 69]

<sup>2</sup> L'image du chat circule successivement du plan du discours (vers 3-4) au champ des efforts de l'interlocuteur (vers 8), puis s'applique à la première personne (vers 10) pour revenir au plan du langage (vers 13). La « pierre » du vers final rappelle, quant à elle, la stèle (« lápide ») du premier poème.

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 ;  
en toi j'épie tes essais de  
de faire faire les os qui se retournent  
et je pénètre ton front où se plante  
le sang de griffures des tentatives.  
Même maintenant je ne peux voir ma  
lecture  
et d'elle m'éloigner d'un seul bond  
sans avoir d'où fuir, sauve et claire.  
Même maintenant les verbes ne me  
consolent pas  
et bondissent comme chats égarés  
par-dessus ces pierres qui m'inscrivent.

Le ciel jamais ne me donne la tentation funeste  
De m'endormir sans feu ni lieu, sur le flanc de la  
forêt,

où existe la glue, où certaine herbe succulente et  
froide,  
carnivore assurément épie notre sommeil.

En quoi la faute nous incombe-t-elle de cette plante  
de

de sa séduction, de son vice et de sa constance ?  
l'enfance,

Ma tête était sur une pierre, endormie,  
quand me survint la scène pressentie.

En somnambule j'ai écarté mains et pieds coupables  
des pas et du geste en vain gaspillés.

Je me suis dépouillé d'autres biens, de gloire plus  
modeste :  
ne me restait enfin que mon pauvre front

confondu avec la pierre, au milieu de la forêt.  
Que les choses simples et unes ont les yeux doux

là où la folie dort intègre et sans lacunes !  
Je peux désormais voir les mains entrecroisées

et mes plantes de pied dans les entrailles aimées,  
en ce commencement qu'est la claire et véritable  
insomnie.

Ô êtres primordiaux qui êtes front et visière,  
en vous je me restitue, sang et masque vécus,

désir d'oublier le temps et l'espace existés ;  
et en vous et en votre paix mes soliloques je les  
arrête,

je me pénètre du Verbe en ses silences clairs,  
je m'investis de vous, votre front m'épie

à travers cette pierre où naît ma journée.

Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, I, XXII

8

Os gatos jamais me dêem a sensação à toa  
de ter adormecido antes do perigo  
onde há carne, e líquido, e suor lento

engolindo a vontade da Palavra.

Que culpa tenho deste sonho que se origina  
antes de mim,

na dúvida de saber que sorriso fez

os gatos de músculo me atentando  
me querendo sem roupas e ao frio  
dos telhados<sup>1</sup>

escrevendo as coisas felinas confundidas  
e seus pulos imitando sem desenho  
« onde a loucura dorme inteira e sem lacunas ».

d'après Jorge de Lima  
*Invenção de Orfeu*, I, XXII

[p. 70]

8

Jamais les chats ne me donnent la  
vaine sensation  
de s'être endormis devant le danger  
où se trouve chair, et liquide, et sueur  
lente

avalant la volonté de la Parole.  
En quoi suis-je coupable de ce rêve  
qui prend naissance  
avant moi,  
dans le doute de savoir quel sourire il  
fit

les chats de muscles me harcelant  
me voulant sans vêtements et dans le  
froid  
des toitures

écrivant les choses félines confondues  
et leurs bonds imitant sans dessin  
« là où dort la folie intègre et sans  
lacunes ».

<sup>1</sup> Les « gatos », de plus en plus pluriels, prennent des connotations de plus en plus sexuelles. Ce constat est corroboré par le poème 11.

Tu queres ilha : despe-te das coisas,  
das excrescências, tira de teus olhos  
as vidraças e os véus, sapatos de  
teus pés, e roupás, calos, botões e

também as faces que se colam à  
tua, e os braços alheios que te abraçam  
e os pés que querem ir por ti, e as moças  
que querem te esposar, e os ais (não ouças !)

que querem te carpir, e os cantos que  
querem te consolar, e tantos guias  
que querem te perder, e as ventanias

que não dormem, que batem alta noite,  
tristes, em tua porta, se ressonas  
pois nem o vento, nada te abandona.

Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, I, XXXIII

Tu veux une île : dévêts-toi des choses,  
des excroissances, retire de tes yeux  
les vitres et les voiles, les chaussures de  
tes pieds, et les habits, les callosités, les boutons  
et

aussi les visages qui se collent au  
tien, et les bras étrangers qui t'embrassent  
et les pieds qui veulent venir à toi, et les jeunes  
filles

qui veulent t'épouser, et les gémissements (ne  
les  
écoute pas !)

qui veulent te pleurer, et les chants qui  
veulent te consoler, et tant de guides  
qui veulent te perdre, et les bourrasques

qui ne dorment pas, qui frappent en pleine nuit,  
tristes, à ta porte, si tu résonnes  
car ni même le vent, rien ne t'abandonne.

9

Tu queres sono : despe-te dos ruídos, e  
dos restos do dia, tira da tua boca  
o punhal e o trânsito, sombras de  
teus gritos, e roupás, choros, cordas e

também as faces que assomam sobre a  
tua sonora forma de olhar, e os outros corpos  
que se deitam e se pisam, e as moscas  
que sobrevoam o cadáver do teu pai, e a dor  
(não ouças)

que se prepara para carpir tua vigília, e os  
cantos que  
esqueceram teus braços, e tantos movimentos  
que perdem teus silêncios, e os ventos altos

que não dormem, que te olham da janela,  
e em tua porta penetram como loucos  
pois nada te abandonas e nem tu ao sono<sup>1</sup>.

d'après Jorge de Lima  
*Invenção de Orfeu*, I, XXXIII

2.10.72

[p. 71]

9

Tu veux le sommeil: dévêts-toi des bruits, et  
des restes du jour, retire de ta bouche  
le poignard et les va-et-vient, ombres de  
tes cris, et les habits, les pleurs, les cordes et

aussi les visages qui émergent sur  
ta forme sonore de regarder, et les autres corps  
qui se couchent et se piétinent, et les mouches  
qui survolent le cadavre de ton père, et la  
douleur (ne l'écoute pas !)

qui se prépare à pleurer ta veillée, et les  
chants qui  
ont oublié tes bras, et tant de mouvements  
qui perdent tes silences, et les hauts vents

qui ne dorment pas, qui te regardent de la  
fenêtre,  
et par ta porte pénètrent comme fous  
car à rien tu ne t'abandonnes ni toi-même au  
sommeil.

---

<sup>1</sup> Bien qu'il ne mentionne jamais le chat, ce poème est  
relié à l'ensemble par l'imitation de Jorge de Lima, plus  
proche de l'original que les autres, par la date et par la  
reprise de plusieurs termes déjà présents dans la série.

Tu queres ilha : despe-te das coisas,  
das excrescências, tira de teus olhos  
as vidraças e os véus, sapatos de  
teus pés, e roupás, calos, botões e

também as faces que se colam à  
tua, e os braços alheios que te abraçam  
e os pés que querem ir por ti, e as moças  
que querem te esposar, e os ais (não ouças !)

que querem te carpir, e os cantos que  
querem te consolar, e tantos guias  
que querem te perder, e as ventanias

que não dormem, que batem alta noite,  
tristes, em tua porta, se ressonas  
pois nem o vento, nada te abandona.

Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, I, XXXIII

Tu veux une île : dévêts-toi des choses,  
des excroissances, retire de tes yeux  
les vitres et les voiles, les chaussures de  
tes pieds, et les habits, les callosités, les boutons  
et

aussi les visages qui se collent au  
tien, et les bras étrangers qui t'embrassent  
et les pieds qui veulent venir à toi, et les jeunes  
filles  
qui veulent t'épouser, et les gémissements (ne  
les  
écoute pas !)

qui veulent te pleurer, et les chants qui  
veulent te consoler, et tant de guides  
qui veulent te perdre, et les bourrasques

qui ne dorment pas, qui frappent en pleine nuit,  
tristes, à ta porte, si tu résonnes  
car ni même le vent, rien ne t'abandonne.

10

tu queres gato : tira do teu ventre  
morno medida de tua garra,  
o formato e as unhas te fazendo,  
tuas certezas, teu único sonho, botas e

cobertas que também desfazem teu salto  
e se apronta para sobrevoar o campo alheio  
e se lançar meio tigre sobre as marcas  
que não sabes nem sabes repousar, e os

gemidos

de fome em gato não ouças, mas vive  
os cantos da casa e os pêlos amedrontados  
e a ameaça acordando o nome gasto

e se deita depois num lento revirar ignorado,  
torna a escrita e o desenho que ressonam  
desconhecidos traços te seguindo.

d'après Jorge de Lima  
*Invenção de Orfeu*, I, XXXIII

10

tu veux un chat : retire de tes entrailles  
tièdes la mesure de ta hargne,  
le format et les griffes qui te font,  
tes certitudes, ton seul rêve, les bottes et

les couvertures qui défont aussi ton bond<sup>1</sup>  
et se prépare<sup>2</sup> à survoler le camp étranger  
et se lancer à moitié tigre sur les marques  
que tu ne connais pas ni ne sais apaiser et  
les gémissements

de faim chez le chat ne les écoute pas, mais

vis

les chants de la maison et les poils apeurés  
et la menace réveillant le nom éculé

et se couche ensuite en un lent

retournement ignoré,

fais de l'écriture et du dessin qui résonnent  
des traits inconnus qui te suivent.

[p. 72]

<sup>1</sup> Le « salto » peut se rapporter aussi au terme « bottes » et dans ce cas signifier « talon ».

<sup>2</sup> La présence des pronoms de troisième personne est ici mystérieuse (voir encore « se lançar », « se deita »). Ils pourraient éventuellement être interprétés en français comme des équivalents de deuxième personne, déclinant le « vocé » du portugais.



Éguas vieram, à tarde, perseguidas,  
depositaram bostas sob as vides.  
Logo após borboletas vespertinas,  
gordas e veludas como urtigas

sugar vieram o esterco fumegante.  
Se as vísseis, vós diríeis que o composto  
das asas e dos restos eram flores.  
Porque parecem sexos ; nesse instante,

os mais belos centauros do alto empíreo,  
pelas pétalas desceram atraídos,  
e agora debruçados formam círculos ;  
depois as beijam como beijam lírios.

Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, I, XVIII

Des juments vinrent, cet après-midi, poursuivies,  
elles déposèrent des crottes sous les pieds de vigne.  
Aussitôt après des papillons du soir,  
gros et velus comme des orties

vinrent sucer le fumier fumant.  
Si vous les aviez vus, vous auriez dit que le  
composé  
des ailes et des restes étaient des fleurs.  
Car elles semblent des sexes ; à cet instant,

les plus beaux centaures du haut empyrée,  
descendirent par les pétales attirés,  
et maintenant penchés sur eux forment des  
cercles ;  
puis ils les baisent comme ils baisent des lys.

## 11

Gatos vieram, à noite, perseguindo,  
deitaram seu hálito sobre o sono.  
Logo após o salto imaginário  
de fatos e palavras misturados

vieram saber de cada gato  
o gato que os soubesse, e a todos  
compusesse dos restos de desenho  
e traços e sexos procurados.

Porque nesse instante perdeu-se  
a voz que os miasse e desse forma  
e de gato se fizesse sem engenho  
e deformando-os em bichos nunca vistos,  
não mais linguagens perseguidas,  
mas gato somente se lambendo.

d'après Jorge de Lima  
*Invenção de Orfeu*, I, XVIII

## 11

Des chats vinrent, la nuit, insistant,  
ils penchèrent leur haleine sur le sommeil.  
Aussitôt après le saut imaginaire  
de faits et de mots mêlés

ils s'informèrent pour savoir de chaque chat  
le chat qui les connaîtrait, et les composerait  
tous des restes de dessin  
et de traits et de sexes recherchés.

Parce qu'en cet instant s'est perdue  
la voix qui les aurait miaulés et leur aurait  
donné forme  
et se serait faite chat sans artifice

et les déformant en bêtes jamais vues,  
non plus langages persécutés,  
mais chat seulement se léchant.

[p. 73]

## Arte-manhas de um gasto gato

Não sei desenhar gato.

Não sei escrever o gato.

*Não sei gatografia*

*nem a linguagem felina das suas artimanhas<sup>1</sup>*

*Nem as artimanhas felinas da sua não-linguagem*

*Nem o que o dito gato pensa do hipopótamo (não o de Eliot)*

*Eliot e os gatos de Eliot («Practical Cats»)*

Os que não sei

e nunca escreverei na tua cama.

*O hipopótamo e suas hipopotas ameaçam gato (que não é*

Antes hiponímico.

Coisa com peso e forma de peso

*e o nome do gato ?*

## Ruses<sup>2</sup> d'un chat échiné<sup>3</sup>

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*

*Ni les ruses félines de son non langage*

*Ni ce que le dit chat pense de l'hippopotame (ni celui d'Eliot)*

*Eliot et les chats d'Eliot («Practical Cats»)*

Ceux que je ne connais pas

et que je n'écrirai jamais dans ton lit.

*L'hippopotame et ses hippopotesses menacent le chat (qui n'est pas*

*hipogato)*

*un hippochat)*

Plutôt hyponymique<sup>4</sup>.

Chose avec poids et forme de poids

*et le nom du chat ?*

---

<sup>2</sup> Mot valise qui combine les valeurs de « manha » (habileté, disposition, malice, travers, manie, caprice) et de « arte » (« art », dans les acceptions technique ou esthétique, auxquelles se surajoute celui de l'expression « fazer arte<sup>2</sup> », faire semblant, jouer une scène, une comédie, faire des manières), et se superpose au terme « artimanha » : piège, moyen habile et trompeur...

<sup>3</sup> L'adjectif « gasto » a un spectre sémantique très large, allant d'« usé », « élimé », « effacé », à « consommé », « dépensé », « épuisé », « exténué »...

<sup>4</sup> Ou « hipponymique ».

---

<sup>1</sup> Les passages signalés en italiques par nos soins sont écrits par João Moura.

J. Alfred Prufrock ? J. Pinto Fernandes ?

o nome do gato é nome de estação de trem

o inverno dentro dos bares

a necessidade quente de tê-lo

onde vamos diariamente fingindo nomear

*eu — o gato — e a grafia de minhas garras :*

*toma : lê o que escrevo em teu rosto*

*lê o que rasgo<sup>1</sup> — e tomo — de teu rosto*

*a parte que em ti é minha — é gato*

leio onde te tenho gato

e a gatografia que nunca sei

aprendi na marca no meu rosto

J. Alfred Prufrock<sup>2</sup> ? J. Pinto Fernandes<sup>3</sup> ?

Le nom du chat est le nom d'une gare ferrovière

L'hiver dans les bars

Le chaud besoin de l'avoir

Où nous allons quotidiennement en feignant de nommer

*moi — le chat — et la graphie de mes griffes :*

*tiens : lis ce que j'écris sur ton visage*

*lis ce que je déchire — et que je prends — de ton visage*

*la part qui en toi est mienne — c'est le chat*

je lis où je te possède chat

et la matougraphie que je n'ai jamais su

je l'ai apprise dans cette marque sur mon visage

---

<sup>2</sup> Ultime allusion explicite à T. S. Eliot, à travers son poème « The Love Song of J. Alfred Prufrock » (La Chanson d'amour de J. Alfred Prufrock), après le vers 6 et la référence au poème « The Hippopotamus » (L'Hippopotame), et le vers 7 qui renvoie au recueil *Old Possum's Book of Practical Cats*. Les deux occurrences du nom du poète, qui rendent sa présence ici d'autant plus insistante, doivent aussi être mises en relation avec la récurrence féline.

<sup>3</sup> Personnage au nom assez commun et ridicule, introduit de façon désinvolte par le poète Carlos Drummond de Andrade dans le poème « Quadrilha » (Quadrille), de son premier recueil *Alguma poesia* (Quelque poésie (1925-1930), in : Carlos Drummond de Andrade, *Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro : Ed. Nova Aguilar, 1988, p. 24.). Voici le poème, dans la version qu'en donne Jean-Michel Massa : « Jean aimait Thérèse qui aimait Raymond/ qui aimait Marie qui aimait Joaquim qui aimait Lili/ qui n'aimait personne./ Jean alla aux États-Unis, Thérèse au couvent/ Raymond mourut d'accident, Marie resta vieille fille,/ Joaquim se suicida et Lili se maria avec J. P. Dupont [J. Pinto Fernandes]/ qui n'avait rien à voir avec l'histoire. » (in : Carlos Drummond de Andrade, *Reunião-Réunion*, Paris : Aubier-Montaigne, 1973, p. 25).

---

<sup>1</sup> Cf. la note 4 du poème 4.

aprendi nas garras que tomei<sup>1</sup>  
e me tornei parte e tua — gata — a  
*saltar sobre montanhas como um gato*  
*e deixar arco-irisado esse meu salto*  
saltar nem ao menos sabendo que desenho  
e escrita esperam gato  
saltar felinamente sobre o nome de gato  
*ameaçado*  
*ameaçado o nome de G A T O*  
*ameaçado o nome de G A S T O*  
*ameaçado de morrer na gastura de meu nome*  
*repito e me auto-ameaço :*  
*não sei desenhar gato*  
*não sei escrever gato*  
*não sei gatografia*  
*nem...<sup>a</sup>*

PUC, 2.10.72 — Biblioteca Padre Augusto Magne [pp. 74-75]

je l'ai apprise dans les griffes que j'ai prises  
et dont je suis devenue part et ta — chatte — en  
*bondissant sur les montagnes comme un chat*  
*et en peignant aux couleurs de l'arc-en-ciel mon bond*  
bondir pas même sachant au moins que le dessin  
et l'écriture attendent un chat usé  
bondir avec félinité sur le nom de chat  
*menacé*  
*menacé le nom de C H A T*  
*menacé le nom d' É C H I N É*  
*menacé de mourir dans l'épuisement de mon nom*  
*je répète et m'auto-menace :*  
*je ne sais pas dessiner un chat*  
*je ne sais pas écrire un chat*  
*je ne sais pas la matougraphie*  
*ni même...<sup>b</sup>*

PUC, 2.10.72 — Bibliothèque Père Augusto Magne

---

<sup>1</sup> Les deux vers correspondent au vers final du poème 2 (cf. note 3 du poème 2).

<sup>a</sup> Le manuscrit comporte une suite :  
(localizei o discurso no  
tempo e no espaço  
para...)  
RESTA A DUVIDA :  
AUGUSTO OU AUGASTO ?  
OU TUBRO ?  
(...localizar o tempo e o  
espaço no discurso)

---

<sup>b</sup> Traduction de la variante :  
(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)

**Annexe IV**

**L'emprunt de *Luvas de pelica* à *The Memories of LM***

In :

Ana Cristina Cesar, *A teus pés*,

São Paulo : Brasiliense, 1982

pp. 103-105

## Afterwards

[229] On the evening of 9<sup>th</sup> January 1923 Katherine was taken from us, and on the 10<sup>th</sup> 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.

## Épilogue

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.

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 right.

She had been given back her original fine guest room when Murry came, and this now came mine. I spent my day there, sorting and packing all her things. Her watch and chain on the mantelpiece I took at once. It was a symbol or pledge, which she had left me to assure me that she was still going forward and on.

When the packing was done I went into the garden to look at the Christmas roses she had spoken of, and then someone took me to see the balcony in the stable, really a little hay loft, but spread [230] which rich carpets and cushions. We also went to the house of the children, for whom she had grieved to find them left out of the great Christmas festivities.

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.

Elle avait été rendue à sa charmante chambre d'hôte d'origine quand Murry est arrivé, et maintenant celle-ci était devenue la mienne. J'y ai passé mes journées, à trier et ranger toutes ses affaires. J'ai pris sa montre et la chaîne sur le manteau de cheminée. C'était un symbole et un gage, qu'elle m'avait laissés pour m'assurer qu'elle continuait à aller de l'avant.

Quand les paquets ont été faits je me suis rendue dans le jardin pour regarder les roses de Noël dont elle avait parlé, et puis quelqu'un m'a emmenée voir la mezzanine de l'écurie, en fait un petit grenier à foin, mais recouvert de riches tapis et coussins. Nous sommes allées également à la maison des enfants, en faveur desquels elle s'était plainte de constater qu'on les avait tenus à l'écart des grandes festivités de Noël.

That evening there was a gathering of young literary men who had come from London for her funeral ; some were friends I think, but others came out of curiosity or perhaps as a sign of respect. Koteliansky had been unable to get permission to travel, to his great distress. They were given a dinner at the Chalet de la Foret, and for some reason I was there too.

I remember walking up and down the garden outside the hotel with Orage, up and down, up and down. I felt that I wanted to stay with him, because of what he had been to Katherine, though I do not think he understood the need.

At the dinner we all sat at a long table. The meal started quietly, but presently, when the young men were warmed and at ease, they began discussing Katherine and making criticisms. Why had she come here ? What had led to Ouspensky ? How ? When ? I stood it as long as I could, then something made me stand up — an extraordinary thing for me to do — and tell them I did not think they should be speaking in this manner when Katherine was not there to defend or explain herself.

That broke up the party.

Le soir il y a eu une réunion de jeunes écrivains qui étaient venus de Londres pour ses funérailles ; certains étaient des amis je crois, mais d'autres étaient venus par curiosité ou peut-être en signe de respect. Koteliansky n'avait pu obtenir la permission de voyager, à cause de son grand état de détresse. Ils ont donné un dîner au Chalet de la Forêt, et pour quelque raison je m'y suis trouvée également.

Je me revois allant et venant dans le jardin à l'extérieur de l'hôtel avec Orage, de long en large, de long en large. Je sentais que je voulais rester avec lui, à cause de ce qu'il avait été pour Katherine, bien que je ne pense pas qu'il en comprenait la nécessité.

Au dîner nous nous sommes tous assis autour d'une longue table. Le repas a commencé rapidement, mais bientôt, quand les jeunes gens se sont échauffés, ayant pris leurs aises, ils se sont mis à discuter de Katherine et à faire des critiques. Pourquoi était-elle venue ici ? Qu'est-ce qui l'avait conduite à Ouspensky ? Comment ? Quand ? J'ai tenu aussi longtemps que j'ai pu, puis quelque chose m'a fait me lever — un fait extraordinaire pour moi — et leur dire que je ne pensais pas qu'ils devaient parler ainsi quand Katherine n'était pas là pour se défendre ou s'expliquer elle-même.

La réunion en s'est arrêtée net.



The next day was the 12<sup>th</sup>. In the afternoon a long procession of cars followed Katherine at crawling pace to the cemetery. I began in the car, then could not bear it and got out and walked, miles and miles very slowly. As a mark of respect it had been decided to take the longest possible way to our destination.

In the cemetery I stood beside Jack at the side of the grave, and after the coffin had been lowered, there was some delay and uncertainty. The chief mourner, it appeared, should be sprinkling something down on to the coffin. It seemed that they were waiting for Jack. He did not move. I touched his arm and he jerked away from me.

A man suggested that the Spanish shawl should be thrown down. No! I knew this must not be. Katherine had told me I was to give this to Anne Estelle Rice. Some further hesitation.

I had brought a bunch of marigolds, a flower she loved, and there were not many other flowers there for her. So I stepped forward, looked down, and dropped them in.

The service was then over.

Le lendemain, c'était le 12. Dans l'après-midi une longue procession de voitures a suivi Katherine en serpentant à petits pas jusqu'au cimetière. J'ai d'abord été dans la voiture, puis n'ai pas pu le supporter et me suis mise à marcher des miles et des miles très lentement. En signe de respect il avait été décidé de suivre le chemin le plus long jusqu'à notre destination.

Au cimetière je me suis mise près de Jack à côté de la tombe, et quand le cercueil a été descendu, il y a eu quelques flottements et attermoiements. Le maître du convoi, semble-t-il, devait jeter quelque chose sur le cercueil. Ils paraissaient attendre Jack. Il ne bougeait pas. Je lui ai pris le bras et il s'est dégagé brusquement de moi.

Un homme a suggéré que le châle espagnol devait être jeter dans la tombe. Non! Je savais qu'il ne devait pas en être ainsi. Katherine m'avait dit de le donner à Anne Estelle Rice. Il y a eu de nouvelles hésitations.

J'avais apporté un bouquet d'œillets d'Inde, une fleur qu'elle aimait, et il n'y avait là pas beaucoup d'autres fleurs pour elle. Alors j'ai fait un pas, j'ai regardé en bas, et les ai jetées dans la fosse.

L'office alors a pris fin.

[231] That evening we all sat round in a kind of amphitheatre [sic], which they had built in rising circles, and an immense number of dishes were carried round to everyone. The centre stage was for the dancers, with music and many lights. When this was over, we gathered in a big room — I think in the Priory itself — and there was much talking and wine was served to everyone. I felt completely numb, as though I had been shattered, like some brittle thing, into tiny fragments as scattered and no more LM left at all.

On the other side of the room I saw Jack talking far too much and laughing hysterically, and one of the men, possibly Orage, came to me and said it would be best if I could get him away and make him go to bed. This I did.

The next day we left, and I helped him to go back to his own country. Katherine would have wanted me to look after him as much as I could.

[Ida Baker], *Katherine Mansfield : The memories of LM*, Londres : Michael Joseph, 1971, chapitre XVIII, pp. 229-231.

Ce soir-là nous nous sommes rassemblés en rond dans une sorte d'amphithéâtre, qu'ils avaient construit en cercles de plus en plus hauts, et une grande quantité de plats sont passés parmi nous. La scène centrale était pour les danseurs, avec de la musique et beaucoup de lumières. Quand cela a pris fin, nous nous sommes réunis dans une grande salle — je crois qu'il s'agissait du Prieuré lui-même — et l'on a parlé davantage et du vin a été servi à chacun. Je me sentais complètement engourdie, bien que je fusse brisée, comme une chose fragile, en minuscules fragments comme éparpillés et qu'il ne restait plus rien de LM.

De l'autre côté de la pièce j'ai vu Jack qui parlait démesurément fort et s'éclaffait hystériquement, et l'un des hommes, sans doute Orage, vint me dire qu'il serait mieux, si possible, que je parte avec lui et le mette au lit. Ce que je fis.

Le jour suivant nous partîmes, et je l'aidai à rentrer dans son pays. Katherine m'aurait sûrement demandé de veiller sur lui de tout mon possible.

*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 cobriu. O resto do dia LM passou fazendo malas e embalando tudo. O relógio de ouro e a corrente ela guardou consigo conforme o combinado. À noite houve uma reunião de amigos que tinham vindo para o enterro. Antes do jantar LM andou de um lado para o outro com Orage no jardim. Durante o jantar todos se sentaram numa mesa comprida. O jantar começou em silêncio mas aos poucos a atmosfera distendeu e começaram a discutir a vida de KM. Por que ela se havia mudado para lá? O que a impelira? Quando? Como? Inesperadamente LM se levantou — fato extraordinário — .../...

*Première traduction*

KM vient de mourir. LM est partie sur le champ et, en arrivant au prieuré, a dîné avec Jack dans la chambre qu'elle avait occupée les derniers mois. Olga Ivanovna est venue bavarder un peu et a essayé 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 s'est mise à gravir l'escalier à grands pas. L'effort fut suffisant pour provoquer l'hémorragie. Le lendemain matin LM et Jack se sont rendus à la chapelle. Il y avait là plusieurs personnes qui allaient et venaient. LM l'a veillée un moment mais elle a fini par aller chercher la mantille espagnole pour l'en couvrir. LM a passé le reste de la journée à faire les valises et à tout emballer. La montre en or et la chaînette, elle les a gardées pour elle comme convenu. Le soir, quelques amis venus pour l'enterrement se sont réunis. Avant le dîner LM a arpenté le jardin en compagnie d'Orage. Pour le dîner tous ont pris place autour d'une longue table. Le dîner a commencé en silence mais peu à peu l'atmosphère s'est détendue et ils se sont mis à discuter la vie de KM. Pourquoi était-elle venue s'installer ici? Qu'est-ce qui l'y avait poussée? Quand? Comment? Sans qu'on s'y attendît LM s'est levée — fait extraordinaire — .../...

.../... e proibiu qualquer discussão sobre KM. Com isso a reunião se dispersou. No dia seguinte uma longa fila de automóveis seguiu KM a passo de tartaruga. LM acabou descendo e seguiu a pé quilômetros e quilômetros. No cemitério LM e Jack ficaram lado a lado. No último momento houve uma certa hesitação. Parece que estavam esperando que Jack fizesse alguma coisa. LM tocou a mão de Jack, e ele recuou num gesto rápido. Alguém sugeriu que a manta espanhola fosse junto. LM não deixou, lembrando outra vez o combinado. Mais hesitação. LM jogou alguns cravos antes de voltar. Naquela noite todos se sentaram no teatro. LM se sentiu dormente e partida em pequenos pedaços. No extremo oposto Jack falava muito e ria histericamente. Orage veio e pediu a LM que o levasse para cama, o que foi feito. No dia seguinte Jack e LM partiram para o seu país. KM teria apreciado que LM cuidasse dele o máximo possível.

.../... et a interdit toute discussion sur KM. Du coup la réunion s'est dispersée. Le lendemain une longue file d'automobiles a suivi KM à pas de tortue. LM a fini par descendre et a continué à pied des kilomètres durant. Au cimetière LM et Jack sont restés côte à côte. Au dernier moment a flotté comme une hésitation. On attendait, semble-t-il, que Jack fit quelque chose. LM a touché la main de Jack, et il a reculé brusquement. Quelqu'un a suggéré que la mantille espagnole l'accompagnât. LM ne l'a pas permis, rappelant une fois de plus ce qui était convenu. Autre flottement. LM a jeté quelques œillets avant de repartir. Cette nuit-là tout le monde s'est assis dans le théâtre. LM s'est sentie fatiguée et brisée en petits morceaux. À l'extrême opposé Jack parlait beaucoup et riait de façon hystérique. Orage est venu demander à LM qu'elle l'emmenât au lit, ce qui fut fait. Le lendemain Jack et LM sont repartis dans leur pays. KM aurait apprécié que LM prît soin de lui le plus possible.

**Annexe V**

**L'emprunt de *Luvas de pelica* à Walt Whitman**

In :

Ana Cristina Cesar, *A teus pés*,

São Paulo : Brasiliense, 1982, p. 111.

**« So long » (extrait final)**

[...]

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 immersed from head 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 unknown sphere more real than I dream'd, more direct, darts  
awakening rays about me, So long!  
Remember my words, I may again return,  
I love you, I depart from materials,  
I am as one disembodied, triumphant, dead.

WALT WHITMAN, *SONGS OF PARTING*, IN : *LEAVES OF GRASS*, New  
York/Londres : W. W. Norton & Company, 1973, pp. 505-506.

**« Luvas de pelica » (extrait)**

[...]

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, morto».

[...]

ANA CRISTINA CESAR, *A TEUS PÉS*, São Paulo : Brasiliense, 1982, p. 111.

## « Adieu ! » (extrait final)

[...]

Ceci n'est pas un livre, camarado,  
Qui le touche touche un homme  
(Fait-il nuit ? sommes-nous seuls tous les deux ?)  
C'est moi que tu tiens, qui te tiens  
Je saute de mes pages dans tes bras — le décès m'appelle plus  
loin.

Oh comme tes doigts m'engourdissent,  
Ton haleine m'enveloppe d'une rosée, ton pouls charme les  
tympanes de mes oreilles,  
Je suis en immersion des pieds à la tête,  
C'est un délice, un vrai.

Assez vous actes impromptus et secrets,  
Assez présent qui glisse — assez vous sommes du passé.

Mon ami prends mon baiser qui que tu sois,  
Ne m'oublie pas, je te l'ai donné spécialement à toi,  
Je me sens comme un qui a fait son travail du jour, il va se  
retirer,  
Je m'ouvre à l'accueil de mes maintes translations, je monte  
dans mes avatars, d'autres doubles de moi-même  
m'attendent,  
Une sphère inconnue plus réelle que rêvée, plus directe,  
rayonne ses rayons autour de moi, Adieu!  
Rappelle-toi mes mots, je pourrais bien revenir, Je t'aime, je  
quitte la matière,  
Je suis désincorporé, je triomphe, je suis mort.

Trad. JACQUES DARRAS, *CHANSONS POUR UNE SEPARATION*, IN : *FEUILLES  
D'HERBE*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2002, pp. 658-659.

## « Gants de peau » (extrait)

[...]

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. Même pas ici ? Je récite WW pour toi :

« Amour, ce 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 vélocité,  
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'attend 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. »

[...]

ANA CRISTINA CESAR, *GANTS DE PEAU & AUTRES POEMES*, trad. PAULINE  
ALPHEN & MICHEL RIAUDEL, Paris : Chandeigne, 2005, p. 69.

**Annexe VI**

**L'emprunt de *Luvas de pelica* au Tintoret**

In :

Ana Cristina Cesar, *A teus pés,*

São Paulo : Brasiliense, 1982, p. 112-113.





Le Tintoret (1518-1594), *L'origine de la Voie lactée*, huile sur toile, National Gallery, 148 x 165 cm.

## Table des annexes

ANNEXES .....	I
<i>I. « PENSAMENTOS SUBLIMES SOBRE O ATO DE TRADUZIR ».....</i>	<i>III</i>
<i>II. « CARTA DE PARIS» ET « LE CYGNE » .....</i>	<i>XXV</i>
<i>III. LA SERIE DES « CHATS » .....</i>	<i>XXX</i>
<i>IV. L'EMPRUNT DE LUVAS DE PELICA A THE MEMORIES OF LM.....</i>	<i>XLV</i>
<i>V. L'EMPRUNT DE LUVAS DE PELICA A WALT WHITMAN.....</i>	<i>LIII</i>
<i>VI. L'EMPRUNT DE LUVAS DE PELICA AU TINTORET.....</i>	<i>LVI</i>