

## LES SUBLIMES TRADUCTIONS D'ANA CRISTINA CESAR

*Michel Riaudel\**

**RESUMO:** *O estudo de um ensaio de Ana Cristina Cesar (« Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir »), em que uma música cantada por Caetano Veloso constitui o ponto de partida para uma reflexão sobre a tradução, permite extrapolar teoria e prática de suas concepções do « ato de traduzir », e joga novas luzes sobre seu processo de criação poética, através o caso específico da primeira seqüência do longo poema em prosa Luvas de pelica, escrito na Inglaterra no ano 1980.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *tradução; sedução; John Donne; sublime.*

**I**l est parfois nécessaire, pour aborder une œuvre poétique, de l'approcher dans le détour. Or chez Ana Cristina Cesar, il est un texte qui nous introduit mieux que beaucoup d'autres à sa poétique : « Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir » (CESAR, 1993 : 149-159). Rédigé au retour d'un séjour parisien bref et néanmoins fort agité, cet essai nous situe en Angleterre, entre la mi-janvier et la première quinzaine du mois de février 1980, période d'intenses lectures et de fécondes activités d'écriture. Le 14 février, elle l'envoie à Heloísa Buarque de Hollanda avec quelques commentaires et de brèves questions de détail le

---

\* Université Paris-X – Nanterre.

concernant<sup>1</sup>. Un mois plus tard, le 24 mars, une autre lettre nous apprend que le journal *Alguma poesia* doit le publier<sup>2</sup> (CESAR, 1999 : 40). En fait, il ne paraîtra qu'après sa mort, dans le numéro d'avril-juin 1985 du trimestriel<sup>3</sup>.

## 1. Rencontres d'époques

### Passer les frontières

Déclenché par l'audition d'un album enregistré l'année précédente par le chanteur Caetano Veloso, *Cinema transcendental*, il a si peu allure universitaire qu'elle ne le propose pas à ses professeurs anglais mais l'envoie au Brésil, à au moins deux amis lecteurs privilégiés. Il est vrai que tant la forme que le contenu sortent des canons académiques. Mais comment s'en étonner puisque bousculer les frontières et les conventions établies est justement l'un des objets du texte?

En revenant en Angleterre à la fin de l'année 1979, Ana Cristina Cesar se plaçait à contre-courant d'un autre mouvement migratoire qui voyait ses compatriotes exilés rentrer au Brésil : « Europa, 1980. "Quando todos estão voltando"<sup>4</sup> ». Le régime militaire qui les en avait chassés desserrait l'étau. Une loi d'amnistie annulait

---

<sup>1</sup> On y lit qu'elle l'a aussi adressé à Marcos Augusto Gonçalves, avec qui elle eut une relation assez longue avant son départ en Angleterre et semble encore envisager parfois un « mariage ». Ses destinataires sont les co-auteurs d'une analyse de la prose brésilienne dans les années 1970, « Política e literatura : a ficção da realidade brasileira » (in : *Anos 70*, vol. 4 - « literatura », Rio de Janeiro : Europa, 1979-1980), qui lui est dédiée : « Para Ana Cristina C., com o maior carinho ». Sa lettre à Maria Cecília Fonseca du 7 mars 1980 prouve qu'à cette date, elle l'avait déjà reçu (CESAR, 1999 : 173).

<sup>2</sup> Cf. lettre à Heloísa Buarque de Hollanda du 24 mars 1980 (CESAR, 1999 : 47).

<sup>3</sup> N° 1, 2<sup>ème</sup> année, Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> Pour ne pas alourdir notre texte, nous convenons que les citations sans référence bibliographique seront extraites de « Pensamentos sublimes... ».

d'éventuelles poursuites judiciaires contre la plupart de ces militants très engagés à gauche, parfois même dans la lutte armée. Or certains d'entre eux avaient pendant leur exil effectué des révisions politiques non moins radicales, dont font par exemple état les mémoires de Fernando Gabeira (GABEIRA : 1979), cités par l'essai. Au dogmatisme, au sérieux, à la discipline exigeante, voire militaire, succèdent chez ceux-là l'exaltation des plaisirs du corps, une aspiration hédoniste qui rejoint les préoccupations d'une partie de la jeunesse restée au Brésil au cours de la décennie précédente. Caetano Veloso et son nouveau disque incarnent parfaitement cette ouverture dans la mesure où, déjà accusé par la gauche orthodoxe et nationaliste d'être trop ouvert aux influences anglo-saxonnes, aux guitares électriques (contre les racines de la chanson populaire brésilienne), et politiquement trop ambigu<sup>5</sup>, il témoigne de goûts très éclectiques qui vont des interprètes populaires « aliénés » comme Roberto Carlos à une poésie plus érudite et « élitiste », représentée sur son nouvel album par la chanson « Elegia » (Élégie), une traduction d'un poème de John Donne, « Going to bed », due à Augusto de Campos<sup>6</sup>. De plus, dans le même esprit de soif de jouissance de la vie qui s'exprime alors, des titres comme « Menino do Rio » font l'apologie des joies du surf, de la plage, de la nudité : « quando te vejo eu desejo o teu desejo » (VELOSO, 1979)... C'est dans ce contexte délicat de remises en question et de résistances à

---

<sup>5</sup> Son exil londonien, de 1969 à 1972, avait été précipité non par une contestation proprement politique mais par une arrestation pour détention de « substances illicites », après un concert « tropicaliste ». Le tropicalisme, dans le domaine de la chanson, est d'ailleurs ainsi défini par le musicologue José Miguel Wisnik : « um movimento de maximalização da simultaneidade rompendo as fronteiras dos gêneros, do som e do ruído, numa dobra da história em que pontas da modernização e do travamento político se combinam com a desagregação radicalizante do populismo no Brasil » (WISNICK).

<sup>6</sup> La traduction (« Elegia : indo para o leito ») fait partie d'un petit ensemble anthologique bilingue consacré aux poètes métaphysiques, inclus dans l'ouvrage d'Augusto de Campos, *Verso reverso controverso* (CAMPOS, 1978 : 144-147). Ces poèmes sont précédés d'une introduction rédigée par le traducteur (CAMPOS, 1978 : 123-130).

ces révisions qu'Ana Cristina Cesar se déclare dans son essai à la fois du côté de cette libération et personnellement freinée par un corps (et un imaginaire, ajoute-t-elle) dont elle envisage qu'il soit « um impedimento para o amor ». Autrement dit, elle réalise un premier tressage entre un débat de nature politique et culturelle et des interrogations existentielles qui lui sont propres. Mais le lacet qui fait tenir ensemble ces différents fils est fourni par la lecture de John Donne et de ces exégètes.

### **Physique et métaphysiques**

Parmi les diverses consultations qui entourent son soudain intérêt pour « Going to bed », nous pouvons citer l'ouvrage introduit et établi par Helen Gardner, *The Metaphysical Poets*, retrouvé dans sa bibliothèque sans aucun commentaire écrit ; *A Reader's guide to the Metaphysical Poets*, dont la seule annotation concerne justement John Donne ; et surtout l'édition bilingue française des *Poèmes choisis* de John Donne, introduits et traduits par Pierre Legouis. Bien que cette anthologie n'ait pas inclus le poème traduit par Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar la lit en pensant manifestement à l'« élégie ». Plusieurs annotations de sa main détachent, dans l'introduction de P. Legouis, ce que l'on peut rapporter à une tension entre la chair et l'esprit. Ainsi signale-t-elle d'un trait en marge, pointé par une flèche : « Dryden reprochera à Donne “de trop aimer la métaphysique” et d'embrouiller l'esprit des belles dames dans de subtiles spéculations philosophiques alors qu'il devrait captiver leur cœur » (DONNE, 1973 : 29). Plus loin, elle souligne : « Mais qui peut s'accomoder de cette dureté entendra parfois les résonances de la passion » (DONNE, 1973 : 46). Et elle inscrit, en marge du poème « The Undertakin » : « rejeita o sexo, rejeita o “outdoor” (colours and skin) » (DONNE, 1973 : 58).

La multiplication et la nature des lectures autour du poème devenu chanson prouvent que la quête d'Ana Cristina Cesar est assurément aussi d'ordre littéraire. Ses préoccupations personnelles, l'actualité du

moment, deviennent matière et forme nourrissant la littérature. Un autre commentaire lui apporte de ce point de vue un éclairage et un soutien décisifs : le célèbre article de T. S. Eliot intitulé « The Metaphysical Poets<sup>7</sup> » (ELIOT, 1932). « Estudei os poetas metafísicos, com impaciência indigna de *scholar*, folheando a jato os livros da biblioteca atômica. Parei no T.S. Eliot, crítico sagaz. », écrit-elle à Ana Candida Perez (CESAR, 1999 : 266), probablement vers la fin janvier ou le début du mois de février 1980. L'introduction de P. Legouis aux *Poèmes choisis* de John Donne l'avait déjà mise sur cette piste. C'est là qu'elle avait souligné, tel que nous le reproduisons ici : « Allant plus loin, M. Eliot découvrit en 1921 que la qualité maîtresse de Donne (et de Chapman) était une "perception directe et sensuelle [sensuous] de la pensée"<sup>8</sup> » (DONNE, 1973 : 45). La citation de T. S. Eliot, reportée de la main d'Ana Cristina Cesar en marge du poème « A Valediction : of weeping », en haut de la page 89, atteste une lecture plus directe du poète-critique, dont nous n'avons hélas pas d'autre trace que celle-ci : « "Here we find at least two connections which are not implicit in the first figure, but are forced upon it by the poet from the geographer's globe to the tear, and the tear to the deluge" T. S. Eliot ».

Il est cependant aisé d'imaginer ce qui « arrête » Ana Cristina Cesar dans ce texte, à l'origine un compte rendu d'anthologie de poètes du XVII<sup>e</sup> siècle anglais<sup>9</sup>. T. S. Eliot s'y emploie par exemple à établir des correspondances entre Montaigne et les auteurs élizabéthains, dramaturges ou poètes, en ce que ni l'un ni les autres ne dissocient la réflexion des sens et de la matière :

---

<sup>7</sup> Nous nous référerons, quant à nous, à la traduction française d'Henri Fluchère, « Les poètes métaphysiques » (ELIOT, 1999 : 281-294). Ajoutons qu'Ana Cristina Cesar ne pouvait évidemment pas avoir connaissance des leçons dispensées par T. S. Eliot à Cambridge (Trinity College) et à Baltimore, respectivement en 1926 et en janvier 1933, puisque leur édition ne fut établie qu'en 1993 (ELIOT, T. S., (1993) *The Varieties of Metaphysical Poetry*, Ronald Schuchard (ed.), Londres : Faber and Faber).

<sup>8</sup> Elle souligne aussi, sur la même page, la formule : « "son corps pensait" ».

<sup>9</sup> GRIERSON, Herbert J. C. (choix et préface), (1921), *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century : Donne to Butler*, Oxford : Clarendon Press.

Même si nous faisons également une exception pour Jonson et Chapman, on peut remarquer que ces deux écrivains furent des érudits et qu'ils furent des hommes qui firent passer leur érudition dans leur sensibilité : leur façon de sentir fut modifiée de façon directe et vivifiante par leurs lectures et leur pensée. Chez Chapman, en particulier, il y a prise de possession directe et sensuelle de la pensée, ou une re-création de la pensée devenue sentiment (ELIOT, 1999 : 288)<sup>10</sup>

Ce trait caractéristique de la génération « métaphysique » permet, poursuit le critique, de la distinguer de successeurs, comme Tennyson et Browning, plus « méditatifs » qu'« intellectuels » et qui :

n'ont pas de leur pensée cette perception sensible et immédiate comme celle de l'odeur d'une rose. Pour Donne, une pensée était une expérience, elle modifiait sa sensibilité. Quand l'esprit d'un poète est parfaitement organisé pour sa tâche, il est sans cesse occupé à amalgamer des données disparates de son expérience. Celles de l'homme ordinaire sont chaotiques, irrégulières, fragmentaires. Qu'il tombe amoureux ou qu'il lise Spinoza, ces deux expériences n'ont rien à voir l'une avec l'autre, pas plus qu'avec le bruit de la machine à écrire ou les odeurs de cuisine ; mais dans l'esprit du poète, ces données se réunissent toujours pour former une cohérence nouvelle. (ELIOT, 1999 : 290)

Ces propos, que l'on peut rapprocher de « la notion bradleyenne de l'indissociabilité de la pensée et de l'émotion », « sorte de totalité biface » (LOJKINE-MORELEC, 1985 : 173) adoptée à son tour par T. S. Eliot, conservent toute leur pertinence si nous les appliquons à l'essai d'Ana Cristina Cesar, douée elle aussi « d'un

---

<sup>10</sup> Le critique illustre d'ailleurs son propos d'un extrait d'un poème de John Donne, « The Revenge of Bussy d'Ambois » : « A man to join himself with th'Universe/ In his main sway, and make (in all things fit)/ One with that All, and go on, round as it » (ELIOT, 1999 : 288-289).

mécanisme de sensibilité capable de dévorer toute forme d'expérience. » (LOJKINE-MORELEC, 1985 : 291). De façon discrète et néanmoins remarquable, la lecture et l'interprétation des poèmes de John Donne, et plus encore l'éclairage qu'en livre T. S. Eliot, font donc le lit de cette espèce de texte manifeste qu'est « Pensamentos sublimes... », en un seul temps bilan et perspective, où s'entremêlent analyses et expériences, commentaires et introspection, considérations publiques et privées, sans que l'on puisse dire ce qui l'emporte sur l'autre, puisqu'en dépit de leur hétérogénéité, ces divers éléments y sont confondus, fondus et *unifiés*<sup>11</sup>. Mais après avoir déterré les voix qui s'y font entendre, après avoir de la sorte identifié quelques-uns des protagonistes en action dans l'essai, masques ou personnages, il nous reste à en formuler l'intrigue principale. Or celle-ci est énoncée sans détour dès le titre : il s'agit de discuter « l'acte de traduire ».

## 2. Théories

### Imitation

Le texte pose en effet, une fois passés de brefs préliminaires, une alternative entre deux types de traduction : l'un « tipo missionário-didático-fiel, empenhado no seu desejo de educar leitor, transmitir cultura, tornar acessível o que não era », l'autre « não

---

<sup>11</sup> « Les poètes métaphysiques furent les derniers, d'après T. S. Eliot, à jouir d'une "sensibilité unifiée" (*unified sensibility*). », écrit Jean-Pierre Attal, dans son essai « Qu'est-ce que la poésie "métaphysique" ? » (ATTAL, 2001 : 18). Cette revendication d'« unité » correspond par ailleurs au refus de T. S. Eliot d'établir une hiérarchie entre pensée et sentiment : « there is no priority in our experience of one element or another. [...] We do not find feeling without thought, or presentation without reflexion ; we find both feeling and thought, presentation, reintegration and abstraction, all at a lower stage. » ; « There is no greater mistake than to think that feeling and thought are exclusive » (ELIOT, 1964 : 18 ; cité par LOJKINE-MORELEC, 1985 : 173-174).

empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que inclua digamos a importância de divulgar fulano no país. » Ce dernier correspondrait aux « imitations » dont le poète étasunien Robert Lowell fournit un exemple<sup>12</sup>. La traduction didactique accomplit une mission, obéit à une charte, exécute un programme au risque de sacrifier le sujet traducteur. Elle rappelle la gauche classique. Du côté du « desbunde<sup>13</sup> » poétique, l'imitation est au contraire une « coisa fascinante ». Chargée d'affects, elle « 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 ». Le lecteur n'y est plus une cible, une cire molle à qui l'on enseigne,

---

<sup>12</sup> Rencontre curieuse entre la quête d'authenticité et l'adoption de masques, Robert Lowell (1917-1977) est en fait plus connu pour avoir été le chef de file de la « poésie confessionnelle », avec ses *Life Studies* (Londres-New York : Farrar, Straus & Giroux, 1959). Mais ce n'est que deux ans plus tard qu'il fait paraître *Imitations* (Londres-New York : Farrar, Straus & Giroux, 1961), soixante-dix poèmes « dérivés » de matrices allant d'Homère à Boris Pasternak.

Voici comment il introduit lui-même son ouvrage : « This book is partly self-sufficient and separate from its sources, and should be first read as a sequence, one voice running through many personalities, contrasts and repetitions. I have hoped somehow for a whole, to make a single volume, a small anthology of European poetry. [...] I have been reckless with literal meaning, and labored hard to get the tone. Most often this has been a tone, for the tone is something that will always more or less escape transference to another language and cultural moment. I have tried to write alive English and to do what my authors might have done if they were writing their poems now and in America. ».

Critiquant les traductions versifiées, il ajoute : « A better strategy would seem to be the now fashionable translations into free or irregular verse. [...] I believe that poetic translation — I would call it an imitation — must be expert and inspired, and needs at least as much technique, luck and rightness of hand as an original poem. / My licences have been many. [...] I have been almost as free as the authors themselves in finding ways to make them ring right for me. » (LOWELL, 1961 : xi-xiii).

<sup>13</sup> Appartenant à l'origine au vocabulaire de la toxicomanie, où il désigne une perte de contrôle des censures sous l'effet de la drogue (quelque chose comme la « défonce »), le terme « desbunde » (dont dérivent le verbe « desbundar » et les participes « desbundad-o, a ») caractérise un mouvement qui correspond pour la jeunesse brésilienne au « drop out » étasunien, d'émancipation des tabous et des conventions sociales contestées par la contre-culture. Il est associé à une remise en question des valeurs de la gauche traditionnelle et un certain refus de la culture savante.

comme le peuple l'était dans les programmes de conscientisation des Centres populaires de culture du début des années 1960<sup>14</sup>. Il est au contraire convié à entrer dans cet espace de subjectivité entrouvert par la multiplicité des locuteurs, en fusion et en fission. Ce « ventriloquisme » n'est plus tout à fait celui d'Ezra Pound, exercice, activité où l'autre était destiné à être recouvert par celui s'exprimant à travers lui, ou par un autre masque. Dans la conception développée par Ana Cristina Cesar, le départ des voix ne semble plus guère possible, même s'il y a bien un « imité » et un « imitateur », celui-ci étant en dernier recours celui qui parle<sup>15</sup>. En abolissant la fidélité « matrimoniale », elle anéantit aussi les notions d'original et de copie. Mais le plus intéressant du texte se situe dans l'application pratique de ce principe dont l'essai se fait lui-même l'illustration. Ana Cristina Cesar ne conçoit la théorie que dans sa *traduction* concrète, dans le mouvement de l'écriture qui, chez elle, se prouve « en marchant ».

Ce mouvement, il nous faut à notre tour le considérer à deux niveaux de lecture : d'une part, celui de l'analyse concrète des conditions de signification du texte de Donne interprété par un chanteur brésilien ; d'autre part celui manifesté par les modes d'écriture en œuvre dans l'essai lui-même. Nous sommes en effet devant une leçon d'analyse traductologique, telle qu'Ana Cristina Cesar la conçoit. Non pas sur la base de la seule confrontation des

---

<sup>14</sup> Les « CPC », drainant beaucoup d'intellectuels de gauche (dont Ferreira Gullar) vers un travail de sensibilisation et de mobilisation politique des « masses » à travers des expressions culturelles adaptées, aux langages mis à la portée de l'image qu'on se faisait du peuple, étaient traversés de nombreuses interrogations sur les contradictions qui les fondaient au moment où le Coup d'État militaire de 1964 a interrompu leur expérience. Néanmoins, ils sont apparus dans les années 1980 comme le contre-exemple d'une intervention culturelle de gauche, l'archétype du national-populisme alors récusé.

<sup>15</sup> Bien que la référence en soit très différente, il est tentant de rapprocher cette idée de celle qu'elle souligne justement dans *A Reader's guide to the Metaphysical Poets* : « to unite the souls of the lovers in a soul capable to speaking for both in monologue » (WILLIAMSON, 1977 : 72). Il est en effet loin d'être improbable qu'Ana Cristina Cesar ait elle aussi superposé ce même « détournement » au sens littéral de cet extrait.

deux textes, anglais et portugais, mais en prenant en compte les différents paramètres que sont les conditions de production, de circulation et de réception des formes en question. L'auteur a, en cela, assimilé Walter Benjamin, lu au Brésil<sup>16</sup>, lorsque, par exemple, le philosophe interroge « la *technique* littéraire des œuvres<sup>17</sup> », concept biface tourné « dialectiquement » vers les moyens sociaux et économiques de production, d'édition autant que vers les questions de technique d'écriture et de réaménagement des « formes ». C'est bien ce qui conduit Ana Cristina Cesar à soulever le problème posé par le passage du poème à la chanson.

### **Métaphore et migrations**

Dans le dilemme qu'elle a exposé initialement et auquel serait confronté tout traducteur, elle situe Augusto de Campos clairement

---

<sup>16</sup> Voir sa lettre à Maria Cecilia Fonseca du 21 juin 1976 : « Estou descobrindo e amando o Benjamin. Devorei este fim de semana no sítio o *Essais sur Bertold Brecht*, que tem um ensaio fundamental, que me virou a cabeça — *L'auteur comme producteur* » (CESAR, 1999 : 114). La lettre se plaint d'ailleurs de ce que la formation dispensée à la P.U.C. ait presque totalement occulté le critique allemand et l'école de Francfort de manière générale. Quelques semaines auparavant, elle avait déjà fait état d'un début de lecture collective, avec Heloísa Buarque de Hollanda, de *L'origine du drame baroque allemand*. Mais la lecture se heurte à un obstacle linguistique, car la seule édition dont elles disposent est en italien (cf. lettre à Maria Cecilia Fonseca du 21 juin 1976, CESAR, 1999 : 104).

Nous avons trouvé plusieurs autres traces de lectures directes ou indirectes de Walter Benjamin par Ana Cristina Cesar. L'ouvrage de vulgarisation de Flávio R. Kothe, *Para ler Benjamin* (Pour lire Benjamin) comporte maintes annotations apparaissant dès les pages de garde (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976). Elle a lu par ailleurs l'article de Rafael Gutiérrez Girardot, « Fim da arte e perda da aura (Hegel e W. Benjamin) » (Fin de l'art et perte de l'aura (Hegel et W. Benjamin)), traduit par Arlete de Brito pour le n° 40 de la revue *Tempo brasileiro* (Rio de Janeiro, janvier-mars 1975), ainsi qu'un texte de Walter Benjamin inclus dans l'anthologie théorique conçue par Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes* : « Paris, capital do século XIX » (LIMA, 1975 : 306-316), traduit justement par Maria Cecilia Londres, professeur, amie et correspondante d'Ana Cristina Cesar, à partir de la version française « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », due à Maurice de Gandillac (BENJAMIN, 1971). Le texte correspond à l'« Exposé de 1935 » (BENJAMIN, 1989 : 35-46).

<sup>17</sup> Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » (BENJAMIN, 1969 : 110).

du côté de la traduction programmatique, militante, contrainte. John Donne fait partie d'un « *paideuma* » pré-établi, obéissant aux principes poudiens dont le traducteur est un « discipulo » habile. Son alliance avec certaines fractions du tropicalisme et de la poésie marginale réactualise un projet poétique daté, celui des années 1950-1960, elle lui donne une certaine souplesse et, en l'occurrence, dénature en partie l'intention originelle à cause du passage de l'écrit au disque. En devenant « *uma canção/interpretação no Brasil em 1980.* », la traduction quitte l'univers savant pour le monde populaire des salles de concerts, des platines et des magnétophones. Toutefois, la transition de l'érudit au populaire reste encore dans l'esprit de la « *sensibilidade modernista* », habituée à battre les cartes, les genres, les registres, « *com humor e auto-ironia* ». Le changement de contexte, de l'ère élizabéthaine à la modernité, modifie lui aussi l'esprit « métaphysique », réhabilité par une conscience nouvelle « *de dispersão, desgarramento e desorganização* ». C'est inévitable, mais Ana Cristina Cesar tient à rappeler la nécessité d'une historicisation des lectures.

Sur le plan géographique, le poème, denrée périssable s'il en fût, résiste tant bien que mal à la traversée de l'Atlantique, même si l'Amérique vue de l'Amérique ne peut plus se contenter d'être l'image de la femme, continent à découvrir et à conquérir. La métaphore, de son sens étymologique de figure de déplacement, devient vraiment figure de substitution. Elle passe au premier plan et efface (presque) totalement son comparé. Mais là encore, le « presque » sauve l'ensemble. Plus compromettante en revanche est l'opération de montage pratiquée par Caetano Veloso, qui réduit de deux-tiers l'élégie de John Donne et, surtout, mutile deux vers, réalisant ainsi un double dérapage<sup>18</sup>. D'une part la version brésilienne, par sa conclusion, centre le texte moins sur l'assaut amoureux, la conquête

---

<sup>18</sup> Alors que la version brésilienne de *Verso, reverso, controverso* traduit intégralement le poème de John Donne, Caetano Veloso a taillé à sa guise dans le texte pour le mettre en musique, ne conservant au total que quinze vers, sur les quarante-huit que compte le poème.

physique du corps féminin, que sur les enjeux de connaissance et de vérité ; d'autre part, en réservant la « chute » pour la seconde reprise du couplet, elle instaure un « segredo » — c'est le mot d'Ana Cristina Cesar —, certes tout en rapport avec les enjeux de savoir, mais imprimant aussi un glissement vers une écoute plus intime.

Cela coïncide avec l'effet du support musical qui veut qu'on reçoive ce texte dans les lieux les plus divers, une bibliothèque, chez soi, avec éventuellement une attention à la fois distraite et exclusive : « Quando Caetano canta Donne, só para mim [...] ». De surcroît, Caetano Veloso n'est pas un « erudito », selon la distinction qu'elle établit, mais un « letrado » qui intègre le vécu à son art de la composition. Aussi, quittant le champ de l'application érudite ou de la « traduction pure », cette association Donne-Veloso recèle moins un programme que « uma coerência, uma consistência, uma — identidade ». Ajoutons à cela que Caetano Veloso est aussi, à sa façon, un traducteur. Ana Cristina Cesar ne manque pas de le rappeler dès les premières lignes, en citant trois vers de la chanson « Trilhos urbanos », du même album : « vão passando os anos / e eu não te perdi / meu trabalho é te traduzir ». Les paroles de l'auteur-compositeur-interprète consistent ici en une évocation nostalgique des paysages de son enfance et de sa jeunesse — la région de Santo Amaro, au fond de la Baie de tous les Saints —, tels qu'ils étaient traversés par les tramways de la compagnie Trilhos urbanos. Le processus de traduction est donc à entendre au sens figuré, de transposition du réel en souvenir, et du souvenir en vers et mélodie. Augusto de Campos, Caetano Veloso occupent des fonctions parallèles, transcrivent un même sentiment du monde, élogieux ou élégiaque, et sont l'un comme l'autre des faiseurs de secrets : « Não estou pensando mais no belo Donne, mas nos segredos que uma tradução pode guardar. »

### **Le traducteur est un séducteur**

Car, et c'est là, croyons-nous, la formule décisive, celle qui condense l'essentiel de la leçon donnée par ces « Pensamentos publi-

mes », « O tradutor também é um sedutor. » La grande affaire de la traduction, dit-elle, n'est pas la fidélité dans le mariage mais le coup de foudre, l'amour d'un texte jusqu'à sa *possession*, hors des règles, des lois et des institutions. La grande affaire de la traduction est passionnelle, dans une relation comparable à celle de l'amant et de sa maîtresse. C'est le sens du « aussi », qui met ainsi en abyme le personnage du poème<sup>19</sup> et ses « interprètes ». Passionnelle dans la mesure où le traducteur sera habité par une émotion incontrôlable au moment de la lecture de l'original, où il ira jusqu'à s'abîmer dans l'autre, vouloir se fondre, prétendre disparaître ; passionnelle aussi, dans l'effet obtenu, parce qu'il doit bâtir une intrigue, tramer péripéties et rebondissements, pour retenir dans ses rets le lecteur, susciter en lui une excitation équivalente, de l'ordre de l'émotion, de l'adhésion fervente, ardente. C'est pourquoi il doit également savoir garder la tête froide, savoir calculer, comme tout bon séducteur.

Suivant ces mêmes principes, l'essai naît d'un premier élan, qui consiste à imiter l'œuvre qui émeut, met en mouvement. Il adopte une démarche mimétique qui cherche à s'appropriier *Cinema transcendental*, à littéralement assimiler l'album : dans toute entreprise de séduction, le sujet aspire à devenir objet, l'objet de l'autre, du moins veut-il le faire accroire. De là les innombrables citations, références, allusions aux chansons de ce disque dont l'essai est farci. De là aussi l'écriture « cinématographique », mimant le caractère télégraphique et découpé d'un script (« Take », « setting », « plot »...), filant la métaphore (« *stuntman* », etc.), découpant, montant, hachant les phrases, accélérant, passant au ralenti... En bonne « traduction », l'essai s'adapte, tente de

---

<sup>19</sup> Il est remarquable, en effet, que ce rôle de séducteur, avant d'être tenu par les « traducteurs », soit occupé par le poète lui-même, ou du moins le personnage qu'il met en scène. Et nous ne pouvons manquer le rapprochement avec le commentaire de Pierre Legouis, précisément relevé d'un trait en marge par Ana Cristina Cesar : « un séducteur emploie des doctrines plus ou moins vaguement platoniciennes pour parvenir à des fins très charnelles » (DONNE, 1973 : 29). On est frappé dans les deux cas de la coïncidence de ce « double langage », dans lequel deux voix se superposent, celle du projet affiché et celle des intentions inavouées.

se faire miroir. Néanmoins il n'efface pas le sujet qui l'écrit. Au contraire. Il faut à celui-ci apparaître dans le champ, ne pas cacher sa présence. Le « je » renvoie en alternance à l'étudiante effectuant des recherches dans la bibliothèque universitaire, à la Brésilienne acclimatée en Angleterre mais avec une pointe d'étrangeté, de détachement et finalement de nostalgie du pays, et à la jeune femme gratifiée d'une édition bilingue de John Donne<sup>20</sup> par un de ses admirateurs, au moment de quitter Paris pour regagner Colchester, le 14 janvier 1980, avec en tête et dans tous les pores de la peau, quelques jours plus tard, « a lembrança do carinho culpado do Reinaldo ». Dès lors ce texte de Donne, dont les sens s'enrichissaient déjà de nombreux tiroirs et enchâssements (libertinage, amour conjugal, amour divin, dévotion pour le livre et la littérature, découverte du monde<sup>21</sup>..., sens plus ou moins combinés aux diverses tonalités utilisées, rhétorique, lyrique, métaphysique (BERMAN, 1995 : 25)... ; les relectures des modernistes anglais<sup>22</sup> ; les

---

<sup>20</sup> Il s'agit de l'édition bilingue Aubier-Montaigne (DONNE, 1973). L'ouvrage est ainsi dédié : « blue/ teus olhos ou meu coração ?/ Reinaldo. Paris, 14-1-80, pra Ana Christina [sic] ».

<sup>21</sup> Nous nous contentons de juxtaposer ici quelques lignes interprétatives sans développer ni trancher, puisque tel n'est pas notre objet. De fait, il y a eu une lecture libertine de ce poème, au sens très français du terme, notamment par les traducteurs Jean Fuzier et Yves Denis, soutenus par leur préfacier Jean-Roger Poisson. Cette traduction comme son « horizon » sont vivement contestés par Antoine Berman, qui insiste au contraire sur la dimension chrétienne de John Donne, sur le rapport entre mari et femme (et non amant et maîtresse) mis en scène par le poème, et enfin sur sa valeur « aspectuelle » de récit d'une expérience concrète, voire triviale, visant pourtant l'essence d'une vérité. Nous renvoyons pour plus de détails à l'indispensable analyse d'Antoine Berman (BERMAN, 1995), qui n'omet pas de confronter les opinions qui l'ont précédée, et qu'il faut associer au commentaire d'Yves Bonnefoy sur les spécificités de la poésie anglaise (et de John Donne, entre autres), dans « La poésie française et le principe d'identité » (BONNEFOY, 1992 : 257-259).

<sup>22</sup> Nous n'avons pas assez souligné, pour ne pas dévier de notre propos, combien l'analyse de T. S. Eliot sur les poètes métaphysiques avait été déterminante pour la génération moderniste anglaise. Selon Alan Boase, cet essai « nous avait restitué une partie de notre héritage. » (ATTAL, 2001 : 20). De son côté, Antoine Berman, relayant le commentaire de Pierre Legouis, évoque cette vision moderniste de « l'entre-deux-guerres », qui a fait de John Donne « un précurseur de Blake ou de D. H. Lawrence » (BERMAN, 1995 : 232-233).

altérations subies par la version « concrétiste »...), reçoit en outre une résonance affective qui, à travers sa réception, le personnalise, dans le même temps que les considérations sur les manières de traduire se chargent d'une histoire individuelle, celle du « souvenir de Reinaldo », de l'esquisse d'une aventure les faisant dériver vers le romanesque.

### 3. Pratiques

#### Complot

Car la dimension dramatique de l'essai est en quelque sorte posée dès la phase d'« exposition » par le terme dynamique de « *plot* ». Elle sera mieux comprise si on la met en rapport avec les commentaires qu'Ana Cristina Cesar ajoute dans les marges de *After Babel. Aspects of language and translation*, un des deux livres de George Steiner à figurer dans la bibliographie du cours de Théorie et pratique de la traduction littéraire de l'Université d'Essex<sup>23</sup>. À sa lecture, qu'elle a utilisée dans son travail universitaire « Traduzindo o poema curto » (CESAR, 1988 : 153-164<sup>24</sup>), elle s'irrite de ce que l'essai oppose platement des interprétations hostiles sans aboutir à la construction d'un véritable nœud dramatique :

Se era essa a conclusão, por que tanta fascinação pela controvérsia relativismo/ universalismo ? É o prazer do acadêmico, a lenta degustação do saber, aquilo que Pound, sabido, recusa afinal no ABC./ A fascinação foi bem apresentada, quase um enredo policial. Que decepção descobrir que não há desfecho ! Descritas as provas, os argumentos, os personagens, os prós e contras, quero o encaixe, a resolução, o

<sup>23</sup> Celui-ci et l'autre ouvrage, *Poem into Poem. The Penguin Book of Modern Verse Translation* (Londres : Penguin), ont d'abord probablement été lus en bibliothèque, puisque qu'en face des titres apparaissent leur cote correspondante. Toutefois, nous avons aussi consulté un exemplaire d'*After Babel* dans la bibliothèque conservée par la famille.

<sup>24</sup> Sur le réemploi des propos de G. Steiner, voir en particulier pp. 155 et 160-162.

assassino ! Por isso é que a ficção é uma solução melhor : ou pelo menos uma produção de saber mais apaixonada, mais crente numa "verdade" quase romanesca<sup>25</sup>.

Dans « Pensamentos sublimes... », la dramatisation, dérogeant aux conventions de l'essai académique, vient autant du montage que du ton personnel adopté<sup>26</sup>. Au cours des semaines pendant lesquelles l'essai voit le jour, Ana Cristina Cesar lit et produit beaucoup : « acho até que estou escrevendo mais que nunca<sup>27</sup> ». Ces écrits relèvent de genres très variés. Elle rédige plusieurs études sur la traduction littéraire pour son Master of Arts, s'exerce à des versions en portugais d'Emily Dickinson, « imite » un poème de Baudelaire<sup>28</sup>, renoue avec l'écriture autobiographique : « Voltei para o diário íntimo, onde pego pé, localista, memorialista. » (CESAR, 1999 : 266). Aucun de ces travaux n'est vraiment étanche aux autres, comme le laisse entendre ce propos adressé alors à Ana Candida Perez : « Inventei até um ensaio semi-autobiográfico sobre a elegia do John Donne que o Caetano canta. » (CESAR, 1999 : 266). Auprès de cette amie qui fut aussi sa partenaire pour traduire Sylvia Plath, elle insiste davantage sur les projections personnelles en filigrane de son texte que sur ses considérations relatives à la traduction. En revanche, lorsqu'elle s'adresse à Heloísa Buarque de Hollanda, le 14 février 1980, elle neutralise encore relativement le statut subjectif de l'écrit : « Taí meu texto sobre o Caetano, a

---

<sup>25</sup> L'annotation manuscrite se trouve à la fin du chapitre « Language and gnosis » (STEINER, 1975 : 108-109).

<sup>26</sup> Là encore le poème à l'origine de l'essai (« Going to bed ») fournit déjà comme une sorte de modèle propice à une forme spectaculaire, sinon théâtrale. C'est en tout cas la leçon qu'elle retient clairement de la remarque de Pierre Legouis sur la manière de John Donne, par elle relevée d'un trait en marge et commentée d'un « é o caso da Elegia » : « Quant au mot "dramatique" il a son sens précis : la pièce s'apparente à une tragédie ou à une comédie parce que la parole y est action. [...] » (DONNE, 1973 : 30).

<sup>27</sup> Lettre à Ana Candida Perez, sans date, mais que le contexte permet de situer à la fin janvier ou au début février 1980 (CESAR, 1999 : 269).

<sup>28</sup> Cf., pour l'étude de ce texte, notre article « "Carta de Paris" : au pied de la lettre » (QUINT, 2003 : 123-141).

poesia quer é virar prosa ; o ensaio quer virar poesia, e vacila quando fala de cadeira » (CESAR, 1999 : 40). Est-ce à dire qu'il nous faudrait choisir entre l'alternative essai / autobiographie et l'hésitation prose / poésie ? En vérité, il vaudrait mieux reconnaître qu'ici, les oppositions se recoupent partiellement : la poésie est le genre de l'intimité, du monde intérieur, mais aussi de la *littérature*, de la fiction, de l'imagination, de la liberté. La prose, ou plutôt l'essai en prose est un genre « sérieux », qui exige des références précises, exactes, celles par exemple qu'Ana Cristina Cesar demande à Heloísa Buarque de Hollanda de vérifier ou de compléter<sup>29</sup>. Il correspondrait à la traduction didactique, avec ordre du jour, agencement logique et équilibré, et non avancée par séquences, fragments, par association libre, sinon arbitraire. Ce qui vaut sur le terrain politique a sa « traduction » dans le domaine littéraire, et son équivalent dans la sphère individuelle et privée.

### Condensations

Ces passages d'un genre à l'autre sont à tel point installés dans le processus d'écriture d'Ana Cristina Cesar que plusieurs éléments de cet essai vont être recyclés dans les premières lignes de son œuvre poétique *Lucas de pelica* (CESAR, 1982 : 95) :

Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente.

Esquece a paixão, meu bem ; nesses campos ingleses, nesse lago com patos, atrás das altas vidraças de onde leio os metafísicos, meu bem.

Não queira nada que perturbe este lago agora, bem.

Não pega mais o meu corpo ; não pega mais o seu corpo.

Não pega.

---

<sup>29</sup> « daí você revê só a pág. 2, que tem qualquer coisa de estranha [...]. Pode fazer um *check-up* rápido ? Na pág. 6 precisa completar o nome de uma música que eu esqueci [...] », (CESAR, 1999 : 40).

Les points de contact entre les deux textes sautent aux yeux, tandis que les différences en disent déjà long sur la poétique qui sous-tend le passage de l'un à l'autre. Si l'on prend la référence à John Donne — et à travers elle à la lecture de T. S. Eliot, la traduction d'Augusto de Campos, la mélodie de Péricles Cavalcanti et l'interprétation de Caetano Veloso —, on voit qu'elle est repliée dans l'elliptique mention des « métaphysiques », autrement dit des poètes métaphysiques anglais dont Donne est le plus célèbre représentant. Cependant l'absence de précision contextuelle donne au terme « métaphysique » une autre amplitude sémantique, apporte au texte un horizon philosophique qui redéploie les considérations environnantes sur la passion, le corps... Ce qui était souvenir d'une séparation devient scène transcrite au présent, avec récit et dialogue, ou plutôt interpellation d'un interlocuteur muet, introduction d'une deuxième personne flanquant la première, apostrophée, mais au prénom sans visage. Cette familiarité prévoit déjà l'interstice dans lequel va pouvoir s'infiltrer le lecteur. L'ellipse, qui signifie économie des moyens et concentration des effets — se vérifie encore une fois qu'Ana Cristina Cesar applique bien la leçon lue chez Ezra Pound, qui ne lui était de toute façon pas nouvelle puisque *Cenas de abril* ou *Correspondência completa* montraient déjà qu'elle en maîtrisait les principes —, réduit le décor à trois éléments : les champs anglais, le lac aux canards, les hautes baies vitrées. Ce qui risquerait de détourner l'attention du lecteur vers l'anecdotique est éliminé : ni université, ni bibliothèque, ni ascenseur « pater noster ». En revanche, deux espaces sont ainsi suggérés, un dedans et un dehors, dont le rapport et les connotations sont essentiels à la mise en place de la scène et de ses enjeux. D'un côté la nature, relevant à la fois du jardin « anglais » (opposé à la symétrie française) et de la campagne domestiquée ; de l'autre un espace clos, protégé derrière des baies ; entre les deux, cette matière vitrée, transparente et déformante, incrustant des reflets sur le réel, éventuellement ceux de la première personne spectatrice. Notre hypothèse ne fait qu'anticiper le jeu de reflets apparaissant plus loin, dans *Luwás de pelica* : « O manequim

de dentro, reflexo do manequim de fora. Se você me olha bem, me vê também no meio do reflexo, de máquina na mão. » (CESAR, 1982 : 98). On pourrait aussi associer au verre ce qu'en dit Walter Benjamin, au début de son « Exposé de 1935 » (lu par Ana Cristina Cesar sous le titre : « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle ») à propos de son usage dans la construction des passages : « le champ d'application du verre dans l'architecture s'élargit. Mais les conditions sociales requises pour qu'il soit employé à une plus large échelle ne se réaliseront qu'un siècle plus tard. Dans *L'Architecture de verre* de Scheerbart (1914) il fait encore partie du domaine de l'utopie. » (BENJAMIN, 1989 : 36). Dans *Lwas de pelica*, cette présence du verre nous situe donc à cet égard après l'utopie, dans le parfait désenchantement.

Le chaud du dedans et le froid extérieur relaient le champ ardent de la passion et le refroidissement que lui impose l'hibernation, de même que le corps froid du verre matérialise l'interdit de la passion édicté dans l'injonction : « não pega »... Ce qui est retenu de l'essai apparaît dès lors comme l'affleurement d'un socle dont la majeure partie est enterrée, demeure enfouie sans cesser de travailler et d'irradier les significations de l'extrait.

Une lecture encore plus attentive notera également qu'à l'effort de condensation, double mouvement de réduction lexicale et de densification sémantique, s'adjoint un nouveau détail : sur le lac de « Pensamentos sublimes... » ne flottait aucun canard. Ana Cristina Cesar n'invente toutefois pas une faune pour les nécessités du poème. Les palmipèdes apparaissent dans sa correspondance : « Estudei os poetas metafísicos [...], folheando a jato os livros da biblioteca atômica. [...] Lá de cima se vê o parque, o lago com patos, a cidade ao longe coberta por uma nuvem de chuva que se desfaz<sup>30</sup>. » Le mot est ici venu sous la plume, alors qu'il a été négligé dans l'essai. C'est qu'Ana Cristina Cesar n'a pas encore compris le parti qu'elle peut en tirer :

---

<sup>30</sup> Lettre à Ana Candida Perez, sans date, mais que le contexte permet de situer à la fin janvier ou au début février 1980 (CESAR, 1999 : 266).

sous le pluriel « patos », le sens *singulier* de « pathos ». Autrement dit sous l'animal vulgaire et un peu risible en cette place, simple agrément décoratif ordinaire d'un plan d'eau aménagé, touche indispensable de la carte postale conventionnellement « européenne », gît le mot clé de cette quasi entrée en matière — nous avons volontairement laissé dans l'ombre la toute première phrase de *Luvás de pelica*, qui distrairait ici notre propos — : la passion et son cortège d'émois, de tremblements et de souffrances. La passion dans ce qu'elle peut évoquer de romantisme un peu suranné, quand l'ironie moderniste en censure ses *pathétiques* manifestations.

« Sublimes », ces « pensées » le sont donc à plus d'un titre. D'une part en ce qu'elles sont habitées par un souffle qui leur est communiqué du dehors, en ce qu'elle sont *inspirées*. De là, elles s'élèvent vers des sphères qui font entendre une autre musique, plus personnelle, plus originale. Pourtant cette méditation, aux confins des modes nobles du classicisme à côté du tragique, ne manque pas de s'administrer une certaine auto-ironie par l'application décalée d'un adjectif à un exercice qui mêle trivialité et hauteur de vue. Sublime, ce texte l'est encore au sens où l'alchimie sublime les solides, où elle les chauffe jusqu'à en séparer leurs éléments. L'opération joue ici à la fois vers l'*analyse* des matériaux étudiés mais aussi, inversement, vers la *magie* du deux-en-un qui opère dans l'imitation. D'autre part, on voit bien que la sublimation dont il est question tient également, dans une acception plus religieuse ou plus psychanalytique, au sacrifice du corps au profit de l'esprit, à la transformation des pulsions en valeurs littéraires. Sublime, peut-être, par discrétion : pudique et sage. Enfin, à partir d'une archéologie plus étymologique du terme, ce texte est assurément sublime à nos yeux, puisqu'il gît au pied du poème, à son seuil, *sub liminem*.

## Licences

On ne saurait négliger le fait qu'en guise d'agent réactif à ce « précipité » d'Ana Cristina Cesar, ait officié le texte qui donnera par

ailleurs lieu à, sinon un livre, du moins un projet de livre (si l'on veut bien tenir compte des aléas du caractère posthume de l'édition) : celui qui, justement, se prononce « pour une critique des traductions ». Que « Going to bed » cristallise ainsi les réactions et inspire les esprits dit sans conteste sa puissance et ses exceptionnelles qualités. Qu'il féconde la réflexion des traducteurs tient sans doute aussi aux « circulations sémantiques » qui le sous-tendent, celles induites par les métaphores et celles propres à une conception baroque des correspondances. Mais qu'il fasse réagir autant les Latino-américains, d'Octavio Paz dont Antoine Berman admire la traduction, à Ana Cristina Cesar, en passant par Augusto de Campos<sup>31</sup>, n'est peut-être pas anodin. La métaphore américaine de John Donne ouvre bien sûr un espace d'entendement, de communion mais aussi de projection qui explique à lui seul bien des choses. Sur ce plan, le découpage effectué dans la chanson interprétée par Caetano Veloso donne un relief particulier aux images qu'il isole dans le poème de John Donne, justement propices aux identifications. Toute la première partie, où il n'est question que de lutte et de paix, d'images stellaires, d'une invitation au strip-tease de la femme visant au dépouillement des anges ou du ciel de Mahomet, a disparu. En revanche, non seulement le poème se concentre autour de la métaphore continentale, terre

---

<sup>31</sup> Si ses enjeux n'étaient pas quelque peu plus « provinciaux », nous pourrions ajouter la polémique suscitée au Brésil par la publication de l'anthologie de poèmes de John Donne : Paulo Vizioli, *O poeta do amor e da morte*, São Paulo : J. C. Ismael, 1985. Nelson Ascher, journaliste, traducteur et poète proche des concrétistes, avait opposé l'érudition conservatrice de Paulo Vizioli au talent poétique et inventif d'Augusto de Campos (in : *Folha de S. Paulo* du 29 avril 1985). Le traducteur lui répondit la semaine suivante, dans le même quotidien en lui reprochant la partialité d'une critique de toute façon inféodée, et défendant ses choix par un plus grand respect du contexte élizabéthain qu'Augusto de Campos, ce qui lui valut le dimanche d'après une deuxième volée de griefs du même Nelson Ascher, selon la tradition bien établie par le « clan » réuni autour des frères Campos. Spécialiste universitaire de la traduction, Rosemary Arrojo s'est emparée ultérieurement de l'affaire pour renvoyer les protagonistes dos à dos, au nom d'un relativisme très derridien : Rosemary Arrojo, « A que são fiéis tradutores e críticos de tradução ? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne » (ARROJO, 1993 : 15-26).

découverte et aussitôt colonisée, mais il fait aussi allusion au sol fécond de ses mines, aux empires qui s'y constituent, à la traite des esclaves qui se développe. Autant de références qui ont une forte et immédiate puissance évocative pour des oreilles brésiliennes.

Cette brèche supporte également une grande liberté de transposition : « Ma traduction, commente le poète mexicain, n'est pas littérale. C'est plutôt une adaptation à l'espagnol, et dans de nombreux cas je me suis éloigné de l'original<sup>32</sup> ». Les licences que s'octroie le concrétiste brésilien ne sont pas moindres. L'écriture américaine est sans doute parfois moins soucieuse du respect muséal, patrimonial, de la lettre que les Européens. Elle est aussi plus affranchie des exégèses et peut donc se valoir d'un accès « direct » au texte, non pas nécessairement moins informé mais éventuellement moins débiteur des lectures critiques qui la précèdent. Il reste que les appréciations d'Ana Cristina Cesar, relatives à Augusto de Campos, et celles d'Antoine Berman, pour Octavio Paz, ne leur refusent pas une grande proximité avec l'esprit du poète métaphysique. Brisant le pacte de fidélité, notre Brésilienne avance, elle, vers des terres plus inconnues, plus incertaines.

Son essai se constitue déjà, avant le poème, d'un tissage complexe : trames et chaînes multiples, intervention littéraire, culturelle, politique, introspection sur ses propres limites, littérale mise en œuvre d'un rapport entre la vie et l'écriture dont l'une des interfaces, l'un des catalyseurs aussi, fut clairement désignée comme étant la « traduction ». Une traduction en suscite les réflexions ; « o ato de traduzir », le « trabalho de [...] traduzir » en déploie les divers

---

<sup>32</sup> Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelone : Tusques editores, 1971, p. 29. Cité et traduit par Antoine Berman (1985 : 175). Ana Cristina Cesar possédait ce recueil d'essais d'Octavio Paz, mais dans l'édition de 1981. Il est donc douteux qu'elle ait pu connaître ce commentaire en ce début de l'année 1980. D'autant que si cela avait été le cas, elle y aurait fait probablement allusion. D'ailleurs, il semble qu'une fois le livre acquis, elle n'en ait lu que le premier texte, éponyme, « Traducción : literatura y literalidad », seul à comporter des annotations de sa main.

volets ; les expériences et les aspirations de la traductrice (et de l'étudiante en traduction) en fournissent le conflit dramatique. Mais la traduction, éventuellement rebaptisée imitation, a soudain renversé le souci de vérité qui en principe l'anime — et dont Ana Cristina Cesar sait se montrer la servante quand il le faut — pour lui substituer une toute autre problématique : l'identité. Identité entendue comme ressemblance, comme rapport à un autre (rapport d'insubordination, sans dette ni promesse ni engagement), et aussi comme espace de construction et de définition d'un sujet.

**RÉSUMÉ:** *L'étude d'un essai d'Ana Cristina Cesar (« Pensementos sublimes sobre o ato de traduzir »), dans lequel une chanson interprétée par Caetano Veloso sert de prétexte à une réflexion sur la traduction, permet de dégager théorie et pratique de ses conceptions de l'acte de traduire », et d'éclairer son processus d'écriture, en particulier à propos de la première séquence du long poème en prose Luvas de pelica, écrit en Angleterre en 1980.*

**MOTS-CLÉ:** *traduction, séduction, John Donne, sublime.*

## BIBLIOGRAFIA

- ARROJO, R., (1993), *Tradução, desconstrução e psicanálise*, Rio de Janeiro : Imago.
- ATTAL, J.-P., (2001), *John Donne & Cie*, Perros-Guirec : Anagrammes.
- BENJAMIN, W., (1969), *Essais sur Bertold Brecht*, Paris : Maspero.
- \_\_\_\_\_. (1971), *Poésie et Révolution*, trad. Maurice de Gandillac, Paris : Les Lettres nouvelles.
- \_\_\_\_\_. (1989), *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris : Cerf.
- BERMAN, A., (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées.
- BONNEFOY, Y., (1992), *L'improbable et autres essais*, Paris : Gallimard, coll. Folio Essais.
- CAMPOS, A., (1978), *Verso reverso controverso*, São Paulo : Perspectiva.

- CESAR, A. C., (1982), *A teus pés*, São Paulo : Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. (1988), *Escritos da Inglaterra*, São Paulo : Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. (1993), *Escritos no Rio*, São Paulo : Brasiliense, Rio de Janeiro : UFRJ.
- \_\_\_\_\_. (1999), *Correspondência incompleta*, Rio de Janeiro : Aeroplano, São Paulo : Instituto Moreira Salles.
- DONNE, J., (1973), *Poèmes choisis* introduits et traduits par Pierre Legouis, Paris : Aubier-Montaigne.
- ELIOT, T. S., (1932) « The Metaphysical Poets » (première parution : 1921), in : ELIOT, T. S., *Selected essays*, Londres : Faber & Faber, 1932.
- \_\_\_\_\_. (1964), *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, Londres : Faber and Faber.
- \_\_\_\_\_. (1999), *Essais choisis*, Paris : éditions du Seuil.
- GABEIRA, F., (1979), *O que é isso, companheiro ?*, Rio de Janeiro : Codecri.
- GARDNER, H., (1979), *The Metaphysical Poets*, Londres : Penguin books.
- LIMA, L. C., (1975), *Teoria da literatura em suas fontes*, Rio de Janeiro : Francisco Alves.
- LOJKINE-MORELEC, M., (1985) *T. S. Eliot. Essai sur la genèse d'une écriture*, Paris : Klincksieck-Publications de la Sorbonne.
- LOWELL, R., (1959), *Life Studies*, Londres-New York : Farrar, Straus & Giroux.
- \_\_\_\_\_. (1961), *Imitations*, Londres-New York : Farrar, Straus & Giroux.
- QUINT, A.-M. (dir.), (2003), *Cahiers du CREPAL*, « Au fil de la plume », n° 10, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- STEINER, G., (1975), *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford : Oxford University Press, reprint 1977.
- VELOSO, F., (1979), *Cinema transcendental*,
- WILLIAMSON, G., (1977), *A Reader's guide to the Metaphysical Poets (John Donne, George Herbert, Richard Carshaw, Abraham Coxley, Henry Vaughan, Andrew Marwell)*, Londres : Thames and Hudson (1<sup>ère</sup> éd. : 1967).
- WISNIK, J. M., (sans date), « Letras, músicas e acordes cifrados », in : CHEDIAK, Almir (org.), *Songbook : Caetano Veloso*, vol. 2, Rio de Janeiro : Lumiar.