

MÉTAMORPHOSES D'UN CONTE DE "BLISS" À *LUVAS DE PELICA*

Michel Ricaudel*

RÉSUMÉ: En 1980, en Angleterre où elle se consacre à la traduction du conte *Bliss*, de Katherine Mansfield, dans le cadre d'un Master of Arts, Ana Cristina Cesar écrit et édite parallèlement *Luvus de Pelica*. Une étude de la genèse de ce texte révèle plusieurs phases de rédaction, diverses ébauches qui prennent les formes d'écriture poétique, d'essai personnel, de document autobiographique. L'auteur y cherche un rythme, une phrase qui résiste au récit, des syncopes ouvrant une voie nouvelle entre la prose et le vers, sous des influences multiples dont la moindre n'est pas celle de Katherine Mansfield elle-même. Ce sont ces rapports de *Luvus de Pelica* à ses "modèles", que nous nous proposons d'analyser, ce qui conduira à une réflexion sur le genre dans un contexte d'intertextualité non homogène, et sur les conditions du sujet lyrique ou narratif en son rapport à l'autre.

MOTS-CLÉS: Ana Cristina Cesar; *Luvus de Pelica*; Katherine Mansfield; *Bliss*; traduction; genre littéraire; intertextualité.

Plus on entre dans *Luvus de Pelica* d'Ana Cristina Cesar, plus on court le risque de s'y perdre. Mais rien ne vaut sans doute le frisson du labyrinthe, qu'on ait envie de cet égarement. Et mieux encore que l'image du labyrinthe, conviendrait celle d'un palais des glaces où chaque figure n'est perçue qu'à travers son reflet, où chaque silhouette se superpose à une autre, où chaque source possible s'évapore au moment où l'on croyait l'avoir saisie.

Le texte prend forme en 1980, en Angleterre, au moment où son auteur travaille à la traduction commentée d'un conte de Katherine Mansfield, "Bliss"¹⁾, dans le cadre d'un Master of Arts en traduction littéraire à

(*) Universidade Paris-X Nanterre.

(1) "Félicité", selon la version française qu'en donne J. - G. Delamain, in *L'œuvre romanesque de Katherine Mansfield*, Paris, Stock, 1966, p. 84-99.

l'université de Colchester, au nord-est de Londres. Or conte et thèse universitaire semblent fonctionner pour lui comme autant de supports palimpsestiques, contaminant le texte "poétique" qui dans le même temps les recouvre, et finit par nous interroger sur une impossible définition de son "genre".

Jusque-là, Ana Cristina Cesar s'est fait connaître et reconnaître à Rio de Janeiro au sein des poètes "marginiaux" et du milieu universitaire. Elle a publié de nombreux articles de journaux, une recherche sur le cinéma documentaire et la littérature², un recueil de poèmes courts, *Cenas de Abril*, et un petit volume intitulé *Correspondência completa* (confidences épistolaires d'une certaine Júlia à un destinataire soigneusement tenu dans l'ombre, mais dont quelques indices autorisent à penser qu'il s'agit d'une amie), deux volumes édités avec grand soin par l'auteur, en dépit de leur facture alternative³. L'écrivain fait donc preuve d'une grande versatilité, au sens français comme au sens portugais du mot, quant à la question du statut, poème, récit, lettre, journal intime ou essai, texte critique, métalittéraire, de ses écrits. Ceci pour nous inscrire diachroniquement sur le trajet d'une maturation.

Même hésitation apparente, peut-être plus visible et persistante que jamais, entre le vers et la prose, le lyrique et le narratif, dans *Luvas de Pelica* qui semble d'ailleurs, à son tour et à lui seul, n'être pas autre chose qu'un trajet, le parcours, les flux et reflux d'un sujet ballotté entre désirs et angoisses, attentes, élans, déplacements, arrêts, traversé de "pat(h)os", c'est-à-dire d'émotions, de "transports"⁴, de souffrances, de canards! Ensemble

² *Literatura não é documento*, Rio de Janeiro, Fimarte, 1980.

³ Ils seront repris dans l'édition anthume de *A teus pés*, São Paulo, Brasiliense, coleção "Cantadas literárias", 1982.

⁴ Une note trouvée dans l'un de ses cahiers indique qu'Ana Cristina envisageait de donner au dernier recueil de poèmes publié de son vivant, *A teus pés* (op. cit.), le titre "Meios de transportes", jouant à la fois sur les sens concrets (à mettre en relation avec l'abondance et la diversité des véhicules présents dans ses textes), effusif (se rapportant à la poésie lyrique et intimiste chère à sa génération) et métalinguistique, renvoyant à la métaphore et aux figures de déplacement sémantique en général. Voir aussi la remarquable étude de Maria Lúcia de Barros Camargo, *Atrás dos olhos pardos : uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, thèse de doctorat nonotée, Université de São Paulo, 1990, en particulier ici p. 295-296.

déroutant de trente-trois “blocs” ou “séquences” (qui vont de la ligne à la double page) et d’un épilogue, il brouille les lieux, les temps, les genres, les personnages. Son commencement en donnera peut-être une meilleure idée.

*Eu só enjôo quando olho o mar, me disse a comissária do sea-jet.
Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma feru 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 pegu mais o meu corpo; não pegu mais o seu corpo.
Não pega.
Domingo à beira-mar com Mick. O desejo é uma pontada de tarde. Brincar cinco minutos a mãe que cuida para não acordar meu filho adormecido.
And then it was over. Ficou num minibus pelo campo inglês. Muitas horas riuando, olhando, quieta? (95)*

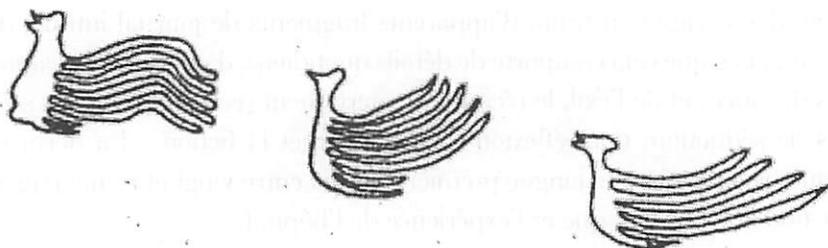
Le texte continue par un apprentissage du dessin, de la photographie, des voyages en train, d’apparents fragments de journal intime, de lettres, et ce que cela comporte de détails quotidiens, d’ellipses, l’évocation des distances et de l’exil, le récit d’un enterrement (celui de KM), des scènes de séduction, une réflexion sur l’écriture et la fiction... La dernière séquence achève cette longue première partie, entre vingt et trente pages, sur une douleur brusque et l’expérience de l’hôpital.

Restent les trois pages de l’épilogue conduit de main de maître par un prestidigitateur qui enfle une paire de gants et commente des cartes postales qu’il fait passer dans le public avant de s’absenter à cause d’une poussière dans l’œil.

Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira. (119)

⁽⁶⁾ Nous suivrons le texte de la seconde édition de *Lurus de Pelica*, inclus dans *A Tênis pés* (op. cit.), sensiblement plus ramassé que la première version (Angleterre, 1980), et établi du vivant de l’auteur. On en trouvera aussi une version bilingue (portugais-français) dans la revue *Pleine Marge* : Paris, Posters, mai 1996, n° 23. Le chiffre entre parenthèses renvoie aux numéros des pages de l’édition de 1982.

Quoi qu'il en soit de son déroutant chaos diégétique, nous sommes "pris" par le texte et accompagnons de notre propre trouble toutes ses secousses, qu'elles soient ironiques, cérébrales, dramatiques. Mais on présente déjà que la question des liens entre ces différentes parties se pose, comme celui du rapport entre les plans successifs d'un film. Question de montage, donc, savamment calculé et non, comme les apparences pourraient le laisser croire, résultat d'une écriture spontanée. La plume ne file pas comme les canards sur la page du carnet dans lequel Ana Cristina se mit à dessiner, "gribouiller", du 30 juin au 12 juillet 1980, entre Portsmouth et Colchester⁶. Preuve en sont les états antérieurs du texte, dont nous avons jusqu'ici pu identifier au moins trois étapes⁷, de nature très diverse. Preuve en sont également les multiples traces intertextuelles qui affleurent plus ou moins discrètement, sinon secrètement.



eu não gostei (I don't like these)
estou ansiosa (I am manic)
perdida no quintal (overlost)
e eles iam passando (they flew away)

⁶) *Portsmouth-Colchester*, São Paulo, Ptyx-Livraria Duas Cidades, sans date.

⁷) Aux deux textes auxquels nous renverrons plus loin, "Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir" et "Um signal d'arrêt", il faut ajouter un long brouillon consigné dans un de ses cahiers anglais, le "Oxford Project Book", que nous n'exploiterons pas ici.

Il est par exemple inimaginable de croire que l'extrait qui fait écho, avec beaucoup de fidélité et quelques "trahisons", à la dernière partie du poème "So long", des *Songs of parting* de Walt Whitman, surgit sans préméditation. D'autant moins, d'ailleurs, que ce "finale" des *Feuilles d'herbe* où le poète états-unien prend congé de son lecteur sur un mode très physique et pathétique, fascinait Ana Cristina⁸. En le "traduisant", elle l'infléchit, le détourne et finalement se le réapproprie. De "Camerado" à "Amor", la déclaration toute entière s'érotise, ainsi que le rapport de l'auteur au

⁽⁸⁾ Cf. note 18 ci-après. Comparons:

*"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 tympani of my ears
I feel immersed from heat to foot,
Delicious, enough.*

*Enough O deed impromptu and secret,
Enough O gliding present – enough O summ'd-up past*

*Dear friend whoever you are take this kiss,
I give it especially to you, do not forget me,
I feel like one who has done work for the day to retire awhile,
I receive now again of my many translations, from my avatars ascending, while others doubtless await me,
An unknow sphere more real than I dream'd, more direct, darts awakening rays abouts me, So long!*

*Remember my words, I may again return,
I love you, I depart from materials,
I am as one disembodied, triumphant, dead."*

Et la fin de la séquence 29 de *Luzas de Pelica*:

"[...] *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 impossívelmente 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. Tê amo, e parto, eu incorpóreo, triunfante, morto."

lecteur. L'irruption des cassettes vidéo, les allusions au succès fétiche de la bossa nova en déplacent les références spatio-temporelles, désormais brésiliennes et contemporaines. La mention des lettres et traductions du jour, bien qu'inspirée du texte anglais, renvoie doublement à Ana Cristina, celle qui travaille sur Katherine Mansfield et celle, mise en abyme, qui est en train de rendre hommage à Walt Whitman.

Cet "exercice" ne peut tout à fait se comprendre sans la lecture d'un texte passionnant, longtemps resté inédit et publié après sa mort, datant de février 1980 et donc rédigé en Angleterre, intitulé "Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir"⁹⁹. Ana Cristina Cesar y oppose, sous le terme dynamique et dramatique "plot", "*deux mouvements possibles dans l'acte de traduire: un mouvement de type missionnaire-didactique-fidèle*" et un autre, libre de contrainte et de préoccupations idéologiques *largo sensu*: "*cette chose fascinante que sont les "imitations" – un accès de passion [comme on parle d'accès de fièvre] qui divise le traducteur entre sa voix et la voix de l'autre, confond les deux*", et débouche sur un "*produit nouveau où la passion est visible*".

On pourrait discuter le concept d'"imitation" qui renvoie au pastiche et ne correspond pas ici à la situation, tant à cause du passage d'une langue à l'autre que parce qu'il ne s'agit pas seulement (ou pas vraiment) d'imiter le style mais, tout en se substituant à la figure énonciatrice, d'adapter, de transposer du signifié. Le faire passer d'une voix à l'autre, d'une époque à l'autre. De ce point de vue, les glissements anachroniques ne sont pas qu'anecdotiques puisqu'ils *actualisent* le texte, comme un tableau de la Renaissance actualisait sans ambages une scène de la Bible. Le respect classicisant des costumes, les décors historiques, l'effet d'époque, la crainte sacralisante des incongruités, s'en trouvent balayés.

⁹⁹ *Escritos no Rio*, São Paulo-Rio de Janeiro, Brasiliense-UFRI, 1993, p. 149-159. La lecture de cet essai, une des étapes préalables de *Lucas de Pelica* à nos yeux, porte un éclairage décisif sur la première séquence, et par voie de conséquence sur l'ensemble du texte, nourri d'une réflexion autour de la relation John Donne-Augusto de Campos-Caetano Veloso... et, par-delà, sur la transtextualité.

Ce procédé laisse deviner des glissements similaires opérés depuis les récits de Katherine Mansfield, à des niveaux en fait autrement plus complexes, puisque Ana Cristina va parallèlement se livrer, avec “Bliss”, dans un cadre universitaire à une traduction “missionnaire-didactique-fidèle” (dûment accompagnée de quatre-vingts notes destinées à éclairer et problématiser ses choix) et, dans une perspective personnelle et créatrice à des “importations” de situations du conte, qu’il est peut-être utile de résumer.

Une femme, Bertha Young, la trentaine (Ana Cristina en a alors vingt-huit), rentre chez elle assaillie soudain d’un sentiment d’extase, de *bliss*. Elle met la dernière main aux préparatifs de la réception qu’elle va donner dans la soirée, mais ne peut s’empêcher de faire un détour par la chambre de sa petite fille que la nourrice est en train de faire manger. Elle la lui retire, non sans provoquer une réaction de jalousie chez la nurse, pour s’en occuper quelques instants et connaître physiquement le bonheur d’être mère: “*Agora você é só minha*”¹⁰⁹. Quelques instants plus tard, arrivent les invités. Harry, son mari, précède de peu l’ultime retardataire, Miss Fulton, une connaissance de Bertha qu’il ne semble guère apprécier. Mais alors que tout le conte laisse entendre, du point de vue de Bertha, une complicité tacite et exceptionnelle (suggestivement physique et sexuelle) entre ces deux femmes, alimentant la sensation de “bliss” de la maîtresse de maison, on découvre, au moment où les convives s’en vont, que Miss Fulton serait l’amante d’Harry.

Dès le premier bloc de *Lulas de Pelica*, on relève au moins trois points de contact évidents avec cette histoire. On aura reconnu la situation de maternage, transposée à un couple d’adultes dans lequel la femme prend soin de son ami comme d’un enfant. Y sont repris assez précisément la nécessité de ne pas trop exciter le bébé (en lui donnant à manger) pour

¹⁰⁹ *Escritos da Inglaterra*, São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 28. Il est évidemment indispensable ici, au moins dans un premier temps, de confronter à *Lulas de Pelica* le texte portugais qu’elle donne du conte, et non la version originale (incluse dans *Escritos da Inglaterra*) ou une traduction française.

préparer son endormissement et le jeu de rôle auquel se livre la femme, à la fois maternel et infantile. La relation mère-enfant continuera d'être filée tout au long du texte. Une variante, supprimée dans la seconde édition de 1982, ajoutait même à la scène de l'hôpital, à propos de l'homme venu accompagner la narratrice souffrante et qui s'est évanoui à la vue des malades: "*Ele é tão grande e mesmo com dor eu ia pôr no colo*".

Précédemment, la "*pontada*" rappelait l'aiguillon extatique ressenti par Bertha Young dès le début de *Bliss*: "*como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo*"¹¹. Image que, plus loin, le conte réitère¹².

Quant à la première phrase, elle fait écho à un propos tenu chez les Young: "*O problema com os nossos escritores é que eles ainda são românticos demais. Não se pode embarcar num navio sem enjoar e precisar de uma boa bacia*"¹³. Le thème de la nausée, fréquent dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar, n'est bien sûr pas seulement physiologique mais d'ordre existentiel, signalant un mal-être parfois éveillée par la menace du désir masculin¹⁴. Cependant la réplique, placée dans la bouche d'un convive directeur de théâtre, confère un contenu esthétique à l'énigmatique ouverture de *Luvas de Pelica* qui de fait se débat, entre sympathie et ironie, avec le goût persistant et dépassé pour un romantisme fait d'épanchements lyriques et de mal de vivre.

Ces trois "rencontres" entre les deux œuvres pourraient aisément être prolongées par des remarques convergentes sur le train, des bizarres vestimentaires, l'irruption d'un couple de chats, sans même parler des six occurrences du mot anglais "bliss" ou de ses dérivés, terme dont le sens

⁽¹¹⁾ *Ibid.*, p. 23.

⁽¹²⁾ "*Mas no seu peito ainda havia aquela ardência – aquela irradiação de centelhas que queimavam*", *ibid.*, p. 24.

⁽¹³⁾ *Ibid.*, p. 44.

⁽¹⁴⁾ Cf. "*Nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares*", in *Cenas de Abril*, *op. cit.*, p. 63 : "*Ai que enjoão me dá o açúcar do desejo*".

est par ailleurs longuement (et curieusement) glosé dans la première note de sa traduction universitaire¹⁵. Mais par-delà cette contamination compréhensible dans la mesure où ce conte constitue en quelque sorte momentanément le pain quotidien d'Ana Cristina, il y a référence, plus ou moins cryptée, à l'œuvre toute entière et à la personne même de Katherine Mansfield. Croisant Bradford, située à l'ouest de Leeds, et Stratford-on-Avon, berceau de Shakespeare, la ville de Bradford-on-Avon qui apparaît dans la séquence 12 lance un clin d'œil malicieux à la ville française d'Avon, près de Fontainebleau, où meurt la Néo-zélandaise.

Or le bloc suivant, présenté dans la seconde édition comme une "première traduction", relate justement les funérailles de KM, usant des initiales et des surnoms à la manière de la "wild colonial girl" (102). Fiction de traduction, fiction de récit également, qui introduit soudain gestes romanesques et prétérits, et où, surtout, disparaît la première personne ailleurs omniprésente. Mais plus curieux encore sont deux souvenirs voilés de lettres de Mansfield.

Dans une scène parisienne fort électrique, la narratrice de *Luzes de Pelica* est saisie de douleur et de trouble, traduits par l'image d'un "flash de sangue em golfada pela boca" (100) qui coïncide avec les symptômes tuberculeux de Mansfield¹⁶. D'autre part celle-ci, dans les premières pages de sa correspondance, rapporte une arrivée à Paris, au soir du 22 mars 1915, en plein black-out, événement sous-jacent à la trentième séquence: "A luz apagou de repente às dez da noite. Fiquei parada com resto de dia e luzes de vizinhos à distância. Esperei fazendo um teste de casa quieta e pensei em telefonar com tato e fazer cobertura completa do black-out" (112). Notons aussi dans la version brésilienne de "Bliss" la phrase suivante: "Então a luz acendeu de repente [...]"¹⁷, dont le début du bloc paraît prendre le contrepied.

¹⁵ Cf. *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 50-51.

¹⁶ Cf. en particulier la lettre du mercredi soir 20 février 1918, in Katherine Mansfield, *Lettres*, Paris, Stock, 1993, p. 80.

¹⁷ *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 43.

Plus fréquents et plus diffus aussi sont les situations épistolaires, le ton diariste, l'inquiétude sur le bon acheminement des lettres, autant d'intérêts et de soucis qu'ont en commun les œuvres respectives de Katherine Mansfield et d'Ana Cristina Cesar. Peut-on pour autant parler de fusion entre les deux auteurs ? Quel sens donner à ces convergences qui dépassent les cas les plus ordinaires d'intertextualité ?

Qu'Ana Cristina ait trouvé en Mansfield une forme d'*alter ego* est probable. Les deux écrivains ressentent en Europe un certain décalage dû à leurs origines anciennement coloniales, au dépaysement et à l'éloignement de leur terre natale. Toutes deux connaissent le lot des voyageurs : une relative instabilité, de fréquents déplacements, des rencontres fortuites, l'importance du courrier qui entretient les liens familiaux et amicaux par-delà les distances. Nul doute aussi qu'une certaine liberté de vie, qui suppose des choix non conformistes, voire franchement transgressifs, mais ne va pas toujours sans inquiétude, les réunisse.

Néanmoins cette indépendance ne peut justement tolérer de soumission à quelque modèle que ce fût. S'il y a dans l'esprit d'Ana Cristina la volonté de saluer ses auteurs de prédilection, de Manuel Bandeira à Walt Whitman¹⁸, en passant par Baudelaire ou Emily Dickinson, existe aussi une tendance à s'en démarquer, à brouiller les pistes et les intentions. Depuis la série des "gatografias" de 1972, un ensemble de poèmes pour la plupart écrits en regard et à contrepied d'extraits de *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, mais aussi d'Éliot et de Baudelaire, la technique ne cesse

¹⁸ Elle s'en explique en 1983 dans un dialogue avec les étudiants de Beatriz Rezende, dans le cadre de son cours "Literatura de mulheres no Brasil" : "Quando você fala em "a teus pés", você está fazendo "fragmentos de um discurso amoroso". Como é possível estar "a teus pés" ? Esquisito estar "a teus pés". Quando você escreve, você tem esse desejo alucinado e, se você está escrevendo na perspectiva da paixão ou sobre a paixão, a respeito da paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o texto mobilize. Vou dar um exemplo no Walt Whitman, que talvez fique mais claro. Você já ouvira falar no Walt Whitman ? Olha, isso é meio uma chave. Vou dar uma chave. O índice onomástico é cheio de chaves. Eu posso abrir, esse segredo eu posso abrir. Cento e onze, ô, página 111 do livro. Vou abrir um segredo. Tem um WW aí, na página 111. Esse WW da página 111 é Walt Whitman. É uma referência, assim como no texto vai ter uma série de referências a autores e a textos que eu gosto", *Escritos no Rio*, op. cit., p. 200.

de s'affiner et de s'affirmer. Ana Cristina met ses pas dans les écrits laissés par ses prédécesseurs pour en dévier le sens à sa guise.

Lectrice séduite, elle vampirise à son tour les textes qui l'ont retenue¹⁹. Avant d'être réflexion et pratique d'écriture, c'est donc une expérience de lecture qu'elle met en scène, ce que corrobore la répétition des situations "livre en main" dans *Luvas de Pelica*, quatre au moins, à commencer par les "métaphysiques", c'est-à-dire les poètes métaphysiques anglais, John Donne et ses contemporains²⁰. Au point qu'elle en vient à se superposer aux personnages de papier, comme on l'a vu avec Bertha Young. Sans doute faut-il sur ce point lire beaucoup d'ironie dans la séquence 9 où la narratrice déclare refuser de faire de la figuration dans le roman parisien que son hôte est en train d'écrire. La vie réelle et la fiction se chevauchent jusqu'au télescope, dispositif qui ne prétend pas faire illusion mais alerter au contraire sur l'écart entre réel et imaginaire, sur leur coupure primordiale, fût-ce pour le regretter.

N'est-ce pas le problème de Miss Brill, personnage droit sorti d'un autre recueil de Mansfield, *The Garden-Party*, pour apparaître au bloc 10 dans une citation en langue originale: "*Dear me ! Miss Brill didn't know whether to admire that or not!*" (101)? Le personnage éponyme du conte²¹, une vieille enseignante qui consacre ses dimanches après-midi à observer le théâtre des flâneurs dans un jardin public, prend soudain conscience qu'elle est elle-même actrice de cette comédie. On y retrouve le thème du regard, à la fois intérieur et extérieur à l'action, dans et hors champ. Mais surtout le récit s'ouvre et se clôt sur un accessoire essentiel du personnage, une fourrure, qui va nous aider bientôt à mieux comprendre l'image des gants de peau...

⁽¹⁹⁾ Cf. "*O tradutor também é um sedutor*", *ibid.*, p. 153.

⁽²⁰⁾ Voir aussi *A Man and two Women*, un roman de Doris Lessing (séquence 14) ; *Class*, ouvrage de Jilly Cooper comportant un chapitre sur la nourrice anglaise, et qu'Ana Cristina Cesar a consulté pour mieux situer socialement le personnage de "Nanny" dans sa traduction de *Bliss* (séquence

⁽²¹⁾ *Memórias póstumas de Brás Cubas*, le célèbre roman de Machado de Assis (séquence 32). Sans parler de la lecture de lettres (séquence 10), du journal (séquence 32) ou des cartes postales, dans l'épilogue.

Les jeux sur l'identité ont moins pour effet de dissoudre le sujet lyrique en d'autres "moi" que de servir de masques, de fonctionner comme ses différentes *personæ* qui ne peuvent donc en aucun cas être identifiées purement et simplement à l'Ana Cristina Cesar historique, de chair et d'os. Si nous avons d'emblée écarté l'hypothèse d'une nouvelle écriture automatique, nous sommes également loin du *cut-up* de Burroughs, de ce que peuvent comporter de mécanique et d'aléatoire les techniques d'emprunt et de collage qui voudraient annuler en partie la figure de l'auteur. Citation ou allusion, traduction ou séduction, Ana Cristina met un soin particulier à effacer le trop voyant des coutures, tandis que l'autre du texte ne cesse de ramener le lecteur à la chatoyance du moi de l'énonciation, tant son reflet apporte à celui-ci lumière et sens. L'enjeu en serait donc la construction d'un sujet, même si construire présuppose ici une phase de dépeçage et de destruction.

S'agirait-il d'un autre mode d'être en hétéronymie, par multiplication des avatars et voyage d'une langue à l'autre? En dépit d'hommages rendus à Fernando Pessoa ailleurs dans son œuvre²², et de probables convergences d'intérêts et de questionnements, mais qui sont le lot aujourd'hui ordinaire de notre modernité littéraire, la nuance est de taille entre les deux démarches. Dans un cas, on multiplie les biographies imaginaires et parallèles, dans l'autre on dissimule le sujet derrière des identités elles-mêmes secrètes et qui parlent à travers un moi finalement anonyme, puisque plus que jamais ici, au sens littéral de la formule de Maurice Blanchot, "celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié"²³. Telle est la signification du retrait déclaré par la voix incorporelle de WW, que met en scène d'une façon à la fois plus risible et plus tragique la poussière dans l'œil de l'épilogue.

La première leçon critique de *Luvas de Pelica* est donc sans doute qu'un texte ne cesse d'abriter un être réel drapé d'un moi de tissu (selon

⁽²¹⁾ In *L'œuvre romanesque de Katherine Mansfield*, *op. cit.*, p. 358-364.

⁽²²⁾ Cf. en particulier "Final de uma ode", in *Cenas de abril*, *op. cit.*, p. 61.

⁽²³⁾ *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. Essais, 1971, p. 10.

l'étymologie du mot "texte"), mais que cet habitant demeure à jamais inaccessible au lecteur. Il y a un pas infranchissable entre l'auteur et son œuvre, qui est son voile, son gant (de peau), même si elle en épouse les formes. "*Para que ter um corpo se é preciso mantê-lo trancado num estojo, como um violino muito raro*²⁴?", peste Bertha Young frustrée de ne pouvoir partager avec d'autres son bonheur; tandis que quelques lignes plus loin elle s'empresse d'ôter le manteau qui l'opprime²⁵. L'étui du violon, le manteau, tout comme le gant, sont autant d'obstacles à la pleine jouissance du corps dont le vêtement est enveloppe, prison, limite étouffante (ou castratrice). Mais dans le cas de la littérature, le gant est plus que sa condition d'existence, il est sa propre image. Le texte est ce qui reste sur le dossier de la chaise après l'effacement de l'auteur, vase pour dire l'absente de tout bouquet. Tel le renard que réanime chaque dimanche après-midi Miss Brill en le sortant de son carton, dépouille d'un animal mort certes, mais qui garde le souvenir de la vie, le gant de peau condense l'élégance et la cruauté du geste littéraire, dans ce que la fiction peut accueillir et refuser de la biographie.

Cette impossible transparence du langage et plus encore de la littérature est un autre terrain sur lequel Ana Cristina Cesar dévie, séduit ses "modèles" et renverse par exemple l'aspiration à la sincérité de Katherine Mansfield. "*Seigneur, rends-moi pareil au cristal pour que Ta lumière brille à travers moi !*", écrit celle-ci dans son journal, rêve d'authenticité que dément, non sans regrets, sa "traductrice". Si, dans le sillage d'un commentaire de Christopher Isherwood, Ana Cristina dit être "*séduite*", "*en qualité d'auteur, [par] cette fusion de fiction et d'autobiographie*" qui parcourt les textes de Mansfield, elle se défie ailleurs des "*furies biographistes*": "*feindre est propre à la littérature*²⁶".

⁽²⁴⁾ *Escritos da Inglaterra, op. cit.*, p. 24. Cf. aussi "*Para que então ter um bebê se é preciso mantê-lo guardado - não num estojo como um violino muito raro - mas nos braços de outra mulher?*", *ibid.*, p. 27.

⁽²⁵⁾ "*Estava escuro e um tanto frio na sala de jantar. Mesmo assim Bertha tirou fora o casaco : impossível suportá-lo apertado contra o corpo mais um minuto que fosse*", *ibid.*, p. 24.

⁽²⁶⁾ In "O poeta é um fingidor", *Jornal do Brasil, caderno Livros*, 30 avril 1977. In *Escritos no Rio, op. cit.*, p. 106.

Admettre cette opacité ne signifie pas nécessairement suivre Mallarmé et faire du texte un pur écran, mais peut en appeler à la nécessité de stratégies de contournement. C'est d'une certaine façon ce qui se met en place avec ses "sources". Elles sont brouillées, enfouies sans doute, mais secrètes seulement jusqu'à un certain point. Par une série d'indices discrets – le passage à la langue étrangère, le jeu des guillemets, la présence d'initiales... –, le lecteur est en quelque sorte placé en état d'alerte et invité à un regard défiant, voire exégète ou policier. L'écriture indiciaire d'Ana Cristina Cesar induit à un certain niveau de lecture la nécessité d'une herméneutique.

Elle suppose aussi une esthétique de l'entrebâillement, par lequel la séduction n'est pas seulement dévoiement de ses lectures, mais dévoiement de ses lecteurs. Voiler définitivement serait d'une certaine façon interdire, rendre inaccessible et à l'extrême sacraliser, faire passer le texte du côté du divin: lui faire prendre le voile. Mais soulever négligemment un coin du rideau relève d'un calcul autrement humain, proche de la *sprezzatura*, qualité du courtisan qui, selon Castiglione, consiste pour le gentilhomme à dissimuler ses talents derrière une apparente désinvolture afin d'entretenir le mystère et susciter le désir²⁷. Les secrets sont faits pour être transgressés, révélés, non sans avoir auparavant éveillé la curiosité et l'intérêt, provoquant frémissement et excitation chez son détenteur comme chez le prétendant à la confiance²⁸.

Entrebâillement du sujet, entrebâillement du texte, en qui et en quoi les identités se chevauchent, pour lesquels l'autre devient extension de soi, ouverture et risque d'un impossible achèvement. Cette difficulté de l'ancrage et de la clôture²⁹, que signale le début de *Luvas de Pelica* dans les propos de la commissaire du sea-jet, est la face tragique et angoissante d'une

¹²⁷ Cf. l'article "sprezzatura", dans le *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen-âge à nos jours*, d'Alain Montandon, Paris, Seuil, 1995, citant le *Livre du Courtisan* de l'Italien Baldassare Castiglione.

¹²⁸ Voir à ce propos l'excitation d'Ana Cristina Cesar elle-même que l'on devine à la lecture du dialogue avec les étudiants de Beatriz Resende, lorsqu'elle leur révèle l'identité de WW (note 18).

¹²⁹ Cf. aussi le commentaire d'Italo Moriconi sur "Recuperação da adolescência". In *Ana Cristina Cesar - o sangue de uma poeta*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, coleção Perfis do Rio, 1996, p. 103.

écriture qui par ailleurs s'anime de désir et d'humour. Les brouillages du moi auxquels elle se livre oscillent entre le jeu et la contrainte: la liberté et la fantaisie d'une part, la pulsion irrésistible et symptomatique de l'autre.

Cette même résistance au tracé net et définitif de frontières rend inclassable un texte qui rechigne à s'inscrire dans un genre précis. Il hésite devant le blanc du vers et la continuité de la prose. Lecteur de poèmes, lecteur de contes, il n'a de cesse d'amorcer des récits et de les interrompre tout en nous en promettant la fin, pour plus tard: "*Não consigo contar a história completa*³⁰". Plus loin, un personnage exige de son interlocuteur plus de détails, de précisions dans le récit: "*Você precisava de uma injeção de neo-realismo, na veia*³¹". Et on a vu combien le dernier paragraphe du texte met d'ironie à son statut d'"épilogue".

Or il n'est pas interdit de penser que la technique indiciare en œuvre dans *Luvás de Pelica* ait partie liée avec la question du genre, pour deux raisons. D'une part parce qu'en incluisant une lecture de chasseur, policière avons-nous dit, le texte se déchargerait en quelque sorte de la narration finale, complète, sur le lecteur; si l'on veut bien suivre ici une hypothèse formulée par l'historien italien Carlo Ginzburg: "*Le chasseur aurait été le premier à "raconter une histoire" parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie, une série cohérente d'événements*³²".

³⁰ Séquence 2.

³¹ Séquence 11.

³² *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989, p. 148-149. Il n'est pas inutile de rappeler la réflexion qui conduit à notre citation: "*Ce qui caractérise ce savoir [du chasseur], c'est la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable. On peut ajouter que ces faits sont toujours disposés par l'observateur de manière à donner lieu à une séquence narrative, dont la formulation la plus simple pourrait être "quelqu'un est passé par là". Peut-être l'idée même de narration (distincte de l'enchantement, de la conjuration ou de l'invocation) est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement d'indices minimes. Le fait que les figures théoriques sur lesquelles repose encore aujourd'hui le langage du déchiffrement relatif à la chasse – la partie pour le tout, l'effet pour la cause – peuvent être rapprochées de l'axe prosaïque de la métonymie, avec une exclusion rigoureuse de la métaphore, renforce cette hypothèse – à l'évidence indémontrable.*" À la nuance près que dans le cas de la littérature, policière ou non, et de notre texte, c'est en principe la proie elle-même, l'auteur, qui dispose savamment ses indices et, en conséquence, appâte et manipule le chasseur.

La seconde tient à une autre *piste*, jusqu'ici demeurée parfaitement clandestine. Il est un autre auteur, un autre livre avec lequel ce texte dialogue de façon peut-être encore plus intense que les contes de Katherine Mansfield: *Émergences-résurgences*³³ d'Henri Michaux, dont une des trois ou quatre citations retenues, en français, dans *Luvas de Pelica*, est précisément: "*Non, je ne veux pas faire le détective*"... Une exploitation plus approfondie de cette nouvelle "source" excède à l'évidence les limites de notre article, qui se contentera d'une remarque succincte mais néanmoins essentielle à sa perspective.

L'ouvrage de Michaux, rappelons-le, vient commenter sa propre activité artistique pour "Les sentiers de la création", une collection ouverte par Skira où se confrontent volontiers textes et reproductions. Il y explique ce qui l'a amené à peindre : un accident très grave touchant une personne proche, des journées à l'hôpital, un grand épuisement. Un soir, de retour à la maison, l'"*humeur sombre, je commence [...] à fourrer [sur une feuille] quelques obscures couleurs, à y projeter au hasard, en boudant, de l'eau, par giclées, non pour faire quelque chose de spécial, ni surtout pas un tableau*"³⁴. Michaux voudra, à partir de là, s'affranchir de toute forme contrainte, sociale, donc de tout langage préexistant à son expression intérieure, son espace du dedans, d'où la sortie de la langue et le recours à la peinture. Il cherche le "*ratage*", le "*chemin du désordre*", "*la sauvagerie*"... Et l'on sait combien l'œuvre entière de Michaux constitue un de ces parcours du siècle, individuels, inclassables, inventeurs de formes et de sens.

Une des premières ébauches de *Luvas de Pelica*, datée du 21 avril 1980, est justement si fortement impressionnée par cette lecture qu'elle la citera davantage encore. Michaux est à cette époque thème de conversation entre Ana Cristina Cesar et Bia Wouk qui, en 1980, vit à Paris. En regard d'une des toiles (à ce moment-là inachevée et représentant notamment des canards et des jeux de reflets dans une vitrine) de son amie peintre, Ana

³³ Genève, Skira, Les Sentiers de la Création, 1972. Paris, Flammarion, Champs.

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

Cristina écrit ce qu'on peut considérer comme l'épure de la séquence 6, qu'elle lui confie³⁵. C'est à la même période qu'Ana Cristina se met à griffonner sur ses cahiers, se procure un carnet à dessin... "*Fico quieta. / Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila que não me pertence. / Não penso na partida. Meus garranchos são hoje e se acabaram*" dit le début de la deuxième séquence de *Luvás de Pelica*, dont la chute est plus explicite encore: "*falar não me tira da pauta, vou passar a desenhar; para sair da pauta*" (96).

Cependant ce souci commun de liberté qu'elle partage avec l'écrivain-artiste sera cette fois encore objet d'un renversement. Elle ne se détourne finalement pas du langage mais cherche, théoriquement et pratiquement, un rythme, une phrase, des syncopes ouvrant un "sentier nouveau" entre la prose et le vers, qui produisent de la vitesse, des associations où filent des flux d'inconscient, où les fictions de récits, parfois volontairement maladroitement, parfois habilement elliptiques, résistent à la linéarité et au naturalisme des faits³⁶. Ses commentaires analysant "Bliss" montrent

³⁵ Ce texte emprunte son titre, "Un signal d'arrêt" (en français), au livre cité d'Henri Michaux. Inédit dans sa version originale, il a été publié en espagnol dans le catalogue d'une exposition des tableaux de Bia Wouk, au Mexique, quelque temps après la disparition d'Ana Cristina Cesar. Il en existe une copie tapée à la machine dans les archives de l'auteur auxquelles nous ont aimablement donné accès ses parents, Waldo et Maria Luíza Cesar (depuis décédée et dont nous tenons à saluer la mémoire). On y lit notamment, vers la fin du texte: "*Estou stando para a rua, / com olhos de desenhos opacos (Michaux) que vou riscando, pretos, / e ninguém, meio com força, arranhando um pouco o papel, para você.*"

Par ailleurs, Bia Wouk elle-même, dans l'entretien qu'elle a bien voulu nous accorder le 16 juillet 1997, apporte de nouveaux éléments pour la lecture de cette sixième séquence, qui reprend largement "Un signal d'arrêt". Elle confirme les échos au tableau mentionné ci-dessus et aux discussions qu'eurent entre elles les deux amies, au cours desquelles il fut notamment question d'une exposition de Bia Wouk au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro. L'artiste avait alors informé Ana Cristina que c'était sur une initiative du directeur du musée de l'époque, Roberto Pontual, que la salle d'exposition avait été pour l'occasion peinte en noir. Or le texte laisse à penser que la phrase "*não fui eu que pinte a galeria de preto, você sabe que eu não sou sinistra*" est prononcée par la première personne du récit.

Une même confusion des énonciateurs est entretenue à la séquence 18, réduite à cette simple phrase: "*Eu quero que você saia daqui*", dont le contexte laisse supposer qu'elle est adressée par la propre voix narrative féminine à un garçon. Pourtant une formule identique se retrouve dans un fragment de la section "1982-1983" de *Inéditos e dispersos*, intitulé "O anjo que registra II", cette fois placée dans la bouche d'un certain Beach Boy (São Paulo, Brasilense, 1985, p. 150).

³⁶ Nous renvoyons sur ce point à notre article "Ana Cristina Cesar : poète marginal ?", à paraître dans un numéro spécial de la revue *Leviatões* consacré à la littérature brésilienne "post-moderne" (org. Dinísio Toledo, Paris, 1997, n° 14).

une attention très pointue aux techniques narratives. Mais pas question, pour elle, de faire sortir la marquise à cinq heures. Son rapport au monde ne se résigne pas au compromis du personnage. Déjà dans *Cenas de abril*, un poème, "Primeira lição", avait soulevé la question du genre pour n'envisager, de façon d'ailleurs faussement didactique, que la poésie lyrique. *Luvas de Pelica*, en dépit de son moi fort problématique, source de confusions recherchées, ne renonce au "je" de l'énonciation et n'adopte une troisième personne frontale que pour enterrer Katherine Mansfield³⁷!

Il y aurait donc, pour parvenir à l'œuvre, nécessité de "désœuvrement", effort pour sortir de la ligne prétracée, du cadre, de la norme, et par conséquent des genres prédéfinis. La différence du texte ne s'affirme qu'à travers son passage par l'indifférence. "Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue", suggère Deleuze. "C'est difficile, parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Être comme un étranger dans sa propre langue. Faire une ligne de fuite"³⁸. Cette étrangeté au langage, tout comme à toutes les formes prédéfinies, textes, genres, modèles, Ana Cristina la conquiert en partie en s'adossant à la parole de l'autre, non en l'imitant, mais, dans un esprit somme toute assez deleuzien, en lui volant la parole, ce qui peut expliquer le besoin d'une certaine clandestinité sans laquelle il y aurait dette (et reconnaissance de dette). Or il est clair qu'elle est quitte de ses emprunts, devenus méconnaissables parce qu'aliénés, dévorés, instrumentalisés³⁹.

³⁷ On trouvera, à propos de cette séquence comme de bien d'autres aspects de *Luvas de Pelica* et des "pictographies", des remarques fort suggestives de Flora Süssekind dans *Até segunda ordem não me risque – Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-rozas de Ana Cristina César*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1995.

³⁸ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champ - Flammarion, 1996, p. 10.

³⁹ Ultime exemple de ces subversions: dans la version de 1980 de *Luvas de Pelica*, il est question à la séquence 7 de "black box". Le lecteur sur ces gardes pense à une allusion anglaise, éventuellement tournée vers Katherine Mansfield, quand il s'agit en fait d'un emprunt à Michaux : "Non, je ne veux pas faire détective. / L'œuvre doit rester le "black box"." (*op. cit.*, p. 41). Dans l'édition de 1982, la formule est traduite en portugais, "caixa preta", et la trace du détournement ainsi effacée.

Toujours obliquement, de profil, elle réaménage des textes, y compris les siens, se livre à des tours de passe-passe avec le lecteur pour un jeu de leurres et de dupes consentantes, tout en surfaces, lignes, brisures, accélérations et ralentissements, trompe-l'œil qui agencent de la profondeur. Renonçant au sujet centré, et par voie de conséquence à un centre de signifiante, elle noue au fil du texte de multiples points de subjectivation sur un mode passionnel, pathétique, dont nous croyons qu'il n'a pas fini de produire du sens.

RESUMO: Em 1980, na Inglaterra onde ela se dedica à tradução do conto Bliss, de Katherine Mansfield, para obtenção de um Master of Arts, Ana Cristina Cesar escreve e edita paralelamente Luras de Pelica. Um estudo da gênese desse texto revela várias etapas, vários esboços poéticos, ensaísticos, autobiográficos. Integrando influências múltiplas (entre as quais a própria Katherine Mansfield), a autora busca apurar um ritmo, um fraseado que resista à narração, com síncopes abrindo atalhos novos entre prosa e verso. É esta relação de Luras de Pelica com seus "modelos" que queremos analisar. Isto nos leva a uma reflexão sobre a questão do gênero literário num contexto de intertextualidade transgenérica, assim como sobre as condições de elaboração do sujeito lírico ou narrativo em relação ao seu outro.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Cristina Cesar; Luras de Pelica; Katherine Mansfield; Bliss; tradução; gênero literário; intertextualidade.