

**Agua Viva. Au fil des mots**  
Analyse critique de la traduction en français de *Aqua Viva* de  
Clarice Lispector

Michelle Bourjea

Volume 31, numéro 3, septembre 1986

Prismes de traductions littéraires  
Facets of Literary Translation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/002127ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/002127ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (imprimé)

1492-1421 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourjea, M. (1986). Agua Viva. Au fil des mots : analyse critique de la traduction en français de *Aqua Viva* de Clarice Lispector. *Meta*, 31(3), 258–271.  
<https://doi.org/10.7202/002127ar>

# AGUA VIVA. AU FIL DES MOTS ANALYSE CRITIQUE DE LA TRADUCTION EN FRANÇAIS DE *AGUA VIVA* DE CLARICE LISPECTOR<sup>1</sup>

MICHELLE BOURJEA  
TRADUCTRICE, MONTPELLIER, FRANCE

Je sais qu'elles sont primaires mes phrases, j'écris avec trop d'amour pour elles et cet amour supplée aux fautes, mais trop d'amour nuit aux travaux... (*Agua Viva*, p. 17.)

Ce que l'on éprouve à la première lecture de la traduction d'*AGUA VIVA* par Regina Helena de Oliveira Machado, est de l'ordre du séisme. Passant du brésilien au français, on est secoué par un choc violent qui tout d'un coup vient ébranler toutes les idées amoureusement rassemblées sur l'art de traduire. Emporté dans une traduction qui semble totalement improvisée, on a l'impression d'être monté à cru sur un cheval rétif ou capricieux, et de suivre une piste chaotique, seulement soucieux de s'accrocher au claquement des mots pour ne pas être complètement désarçonné. Un rapide examen des textes montre que le seul principe qui ait régi ce travail est celui de la *transparence*. Du coup, tous les poncifs péjoratifs attachés à cette attitude primitive du traducteur, viennent à l'esprit comme autant d'insultes lancées au visage de qui a osé : « Singe », « Serviteur », « Caniche », « Laquais »...<sup>2</sup>. Cette traduction, en effet, remet en question toute une pratique historique typiquement française, qui consiste à agir en maître sur une œuvre, lui faisant dire ce que l'on veut mais surtout comme l'on veut, en la taillant, la greffant, l'acclimatant. En dénaturant aussi sa spécificité au nom d'une idéologie, de l'autorité d'une culture, d'une mode, ou en répondant aux exigences obscures d'un Moi imposteur. Elle remet également en question tout le statut moderne du traducteur. Celui-ci, qui pouvait parfois tirer de l'oubli un auteur médiocre ou même le régénérer à grands coups de génie, et qui avait acquis sous le patronage de Meschonnic le droit de rentrer au même titre que l'auteur dans la ronde des créateurs, voilà qu'une philistine, relapse, sacrilège, le bafoue aux yeux de l'opinion dans son image de marque si durement conquise.

À l'évidence, on touche avec cette traduction à une limite de la lisibilité et donc de la réception du texte littéraire. Limite à laquelle toute traduction est nécessairement confrontée mais qui peut tirer des qualités internes de l'œuvre ses propres justifications. Les pages qui suivent seront la tentative hasardeuse de plaider pour une traduction apparemment indéfendable...

Il faut tout d'abord se souvenir que la lecture même du texte original laisse une impression analogue d'inconfort complet. On y saute de petits paragraphes en petits paragraphes, souvent sans lien, avec le désagréable sentiment de ne jamais savoir où l'on en est. Le mérite, justement, de la traduction de Regina Machado, ou plutôt son intolérable défaut diraient certains esthètes de la langue française, c'est qu'elle « n'aménage pas » le texte de départ, pour l'aider à « passer » dans la langue d'accueil et qu'elle se refuse à jouer le jeu hypocrite du « comme si ». Comme si c'était écrit directement en fran-

çais. Comme s'il ne s'agissait pas d'une traduction... Son mérite est d'oser avouer ce qu'elle est.

Il est vrai que cette traduction trop systématiquement littérale, bouscule terriblement le lecteur dans ses habitudes de lecture et le laisse sur l'irritant sentiment à la fois d'une frustration et d'une agression. Ce sentiment est si fort chez lui qu'il finit par se dire que sa lecture est impossible mais que cette traduction ne peut être seulement ce que son apparence veut bien en montrer. Qu'on doit donc pouvoir trouver des raisons profondes pour la légitimer, car un tel parti pris sur la facilité du quasi mot à mot ne peut être le fruit du seul hasard, et qu'il doit avoir quelque part sa nécessité.

Cette nécessité peut être rapidement trouvée. La motivation première de la traduction d'*Água Viva* n'est pas la publication. Le texte devait servir de base à la réflexion d'un séminaire en français sur Clarice Lispector. Il était destiné à des étudiants qui connaissaient mal ou pas du tout le brésilien. La traductrice ne devait donc pas faire ce que Clarice elle-même ne fait ni dans *Água Viva*<sup>3</sup> ni dans ses autres œuvres : tenter de séduire des lecteurs « *que muito exijam e avidos de requintes* » — « très exigeants et avides de raffinements »<sup>4</sup>, ou des « *profanos que querem gostar* » — « profanes qui veulent aimer »<sup>5</sup>. Elle se devait au contraire d'aider les étudiants à effectuer une recherche universitaire sur un texte le moins altéré possible dans ses structures comme dans ses images. Ceci étant posé, le plus honnête, le plus sage des partis pris, le plus apte à pallier le handicap de travailler sur un texte traduit était celui de *décalquer* au plus près possible du texte original. C'était la solution la plus pertinente pour permettre à l'enseignant et à ses étudiants d'effectuer un travail critique sur le fait littéraire, c'est-à-dire sur ce qui échappe le plus au sens, sur le *signifiant*.

Il s'agissait donc de livrer un texte qui soit avant tout un guide de première lecture, destiné à accompagner des lecteurs spécialisés dans leur traversée vers Clarice. Pour cela, il n'était pas nécessaire d'aller au-delà du premier temps de la traduction. Du temps premier. Du temps primitif. Pour avancer tout doucement vers Clarice, pour l'approcher sans y toucher, il fallait faire une traduction-tout-juste, une traduction-à-peine, un *simulacre de traduction*. Traduire comme une suggestion, comme une main tendue, comme une pure promesse. Un traduire qui serait de l'ordre de l'effleurement, discret comme une première rencontre avec un étranger dans ce qu'il a de plus « lisible », histoire de capter de biais son air d'étrangeté. L'activité traduisante viserait donc ici à la fois à donner et à préserver, à laisser le texte se décharger, un bref instant, de son poids d'authenticité, tout en lui permettant d'aussitôt se rétracter.

Cependant, cette motivation toute circonstancielle ne pouvait à elle seule justifier le choix qui portait la traductrice vers la littéralité. Le risque qu'elle prenait en s'exposant ainsi à la critique, ne pouvait être que l'expression plus profonde d'un choix éthique et esthétique délibéré. Dans la recherche de ces nouvelles raisons, la question devait tout naturellement être posée de savoir *comment traduire Clarice*.

Le problème est d'autant plus délicat à résoudre, que pour l'auteur déjà, toute tentative de communication apparaît comme une tragédie :

*O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo « águas abundantes », estou falando da força do corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. (A.V. — 68)*

— Ce dont je parle n'est jamais ce dont je parle mais autre chose. Quand je dis : « eaux abondantes », je suis en train de parler de la force du corps dans les eaux du monde. Capte cette autre chose dont en vérité je parle, car moi-même je ne le peux.

Serait-ce la tâche du lecteur/traducteur de capter ce que Clarice elle-même est impuissante à dire *et à traduire* ? Mais si pour elle les mots éloignent, si les mots mentent

toujours, si dire est toujours trahir, que dire alors du traduire ? Comment traduire Clarice ? Comment effectuer cette opération qui ne peut être que *la trahison d'une trahison* ?

On dit que pour bien traduire une œuvre il faut avoir vécu dans le pays qui l'a produite. Je ne pense pas que pour saisir l'esprit de la langue de Clarice il faille vivre au Brésil, mais bien plutôt vivre dans ce pays particulier qu'est son œuvre, au sein de ses habitudes de langage. Tout traducteur potentiel de cet auteur doit savoir qu'il ne réussira dans sa tâche que s'il se met dans les conditions de lecture suggérées dans *A Hora de Estrela* (p. 48) : « *se houver algum leitor para esta história, quero que se embeba da jovem assim como um pano todo encharcado* » — « s'il y avait un lecteur pour cette histoire, qu'il s'imbibe de la jeune fille comme une étoffe toute trempée... ». C'est seulement après une longue *convivência* de cet ordre avec l'œuvre de Clarice, et particulièrement avec *Agua Viva*, que tout imprégné d'elle, il déterminera par quel procédé elle a résolu le problème de la trahison de la sensation par les mots, et que, remontant à la source de sa création, il intériorisera les conditions mêmes de son écriture pour en tirer des leçons.

La première leçon de Clarice est une leçon d'humilité. Pour la traduire, il faut savoir se dépouiller de son Moi et ne pas vouloir rivaliser avec le texte d'origine, comme il est de mise dans la plupart des cas. Le danger justement, avec un texte comme *Agua Viva*, si dense, si tendu, si « barbare » au sens étymologique du terme, si apparemment chaotique et insaisissable, le danger serait de vouloir y laisser sa marque en le liant, le civilisant, le polissant, le « francisant » aux limites du possible. Ce serait de poser une main de maître sur sa langue rude et informelle, et de vouloir faire ce que Clarice ne fait jamais : embellir et adoucir cette « *dura escritura* » — « dure écriture » (A.V. — 18) par des procédés littéraires plaqués.

*A palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela.* (H.E. — 21)  
Le mot ne peut être enjolivé et artistiquement vain, il doit être seulement lui.

Tout ajout, tout ornement ne pourrait que lui donner un éclat et une élégance factices qui en altéreraient la sobriété.

Pour traduire *Agua Viva*, il fallait avoir le courage comme Regina Machado de ne pas parer d'hypertextualité ce texte nu et sans apprêt. Il fallait seulement faire craquer la gangle épaisse de cette langue doublement étrangère, pour laisser transparaître mot à mot son corps d'opacité, comme une angoisse. Traduire ainsi est impudique, mais il fallait oser mettre le lecteur face à l'insupportable vérité de l'Autre. Il fallait oser choquer et déranger les habitudes.

La deuxième leçon de Clarice nous permet de comprendre qu'il faut renoncer à toute tentative intellectualisante.

*Quem for capaz de parar de raciocinar — o que é terrivelmente difícil — que me acompanhe.* (A.V. — 76)<sup>6</sup>

Que celui qui est capable d'arrêter de raisonner — ce qui est terriblement difficile — m'accompagne.

Vouloir comprendre ce que l'auteur écrit, vouloir à tout prix donner un sens clair à ses phrases, et par conséquent vouloir transférer *du sens* quand on traduit, c'est méconnaître que comme tout vrai poète, Clarice ne travaille pas avec des idées mais avec des mots. D'ailleurs la signification de ce qu'elle dit bien souvent lui échappe, comme elle le répète sans cesse dans *Agua Viva* :

*...tudo que sei não posso dizer, sô sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido... Lê então o meu invento de pura vibração sem significado...* (A.V. — 14)

...tout ce que je sais, je ne peux le dire, je ne sais qu'en peignant ou prononçant des syllabes aveugles de sens. Lis alors mon invention de pure vibration sans signifié...

*Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido.*  
(A.V. — 46)

Je ne veux pas avoir la terrible limitation de qui vit seulement de ce qui est susceptible de faire sens.

Si sens il y a, il se dégage tout seul au cours d'une sorte d'opération alchimique, née de la rencontre toute matérielle des mots. Il provient non de quelque substance directement transférable, transitive, déjà présente dans le texte, mais d'une sorte d'émergence magique au-delà des mots.

*...palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapasse palavras e frases...* (H.E. — 19)

...mots qui se groupent en phrases et de celles-ci s'envole un sens secret qui dépasse les mots et les phrases...

Une traduction qui chercherait à élucider le texte, à l'explicitier par la paraphrase et l'adjonction de liens logiques artificiellement posés, révélerait une attitude de maîtrise tout à fait contraire à l'attitude de Clarice face à sa propre inspiration. « *Não gosto do que acabo de escrever mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu* » (A.V. — 66) — « Je n'aime pas ce que je viens d'écrire, mais je suis obligée d'accepter le fragment parce qu'il m'est advenu. »

Cette attitude de maîtrise nous pourrions, par opposition et contraste, en trouver un exemple caractéristique dans les deux premiers paragraphes de la traduction de *Água Viva*, sous le titre déjà révélateur de *Méduse*, par Clelia Pisa et Maryvonne Lapouge<sup>7</sup>. La mise en regard du texte original et de son image déformée dans le miroir de la traduction, aidera tout particulièrement à visualiser la distorsion.

*E com uma alegria tão profunda.  
E uma tal aleluia  
eu, aleluia que se funde com o  
mais fundo uivo humano de dor de  
separação mas é grito de felicidade  
diabólica. Porque ninguém me prende  
mais. Continuo com capacidade  
de raciocínio-já estudei  
matemática que é a loucura  
do raciocínio — mas agora  
quero o plasma — quero me alimentar  
diretamente da placenta.  
Tenho um pouco de medo : medo  
ainda de me entregar pois o  
próximo instante é o desconhecido.  
O próximo instante é feito por  
mim ? ou se faz sozinho ? Fazemo-lo  
juntos com a respiração. E com  
uma desenvoltura de toureiro na  
arena.  
Eu te digo : estou tentando  
captar a quarta dimensão do  
instante-já que de tão fugidio  
não é mais porque agora tornouse  
um novo instante-já que  
também não é mais. Cada coisa  
tem um instante em que ela é.  
Quero apossar-me do é da coisa.  
Esses instantes que decorrem no*

C'est une telle joie, un tel alléluia —  
Alléluia, crié-je — alléluia qui rejoint  
le plus noir hurlement de douleur d'un  
humain à l'heure de la séparation,  
mais qui exprime une félicité  
diabolique. Car plus personne ne me retient.  
Mes facultés de raisonnement sont les  
mêmes — n'ai-je pas été jusqu'à me plonger  
dans les mathématiques qui sont le comble  
du raisonnement ? — mais je veux le plasma  
dorénavant, je me veux nourrir  
directement de placenta. J'ai peur encore  
un reste de peur au moment de m'abandonner  
car l'instant tout proche, le déjà-là,  
est inconnu.  
Cet instant tout proche, et-ce moi qui le  
crée ou bien s'engendre-t-il de soi ? Nous  
le façonnons ensemble lui et moi au rythme  
de la respiration et avec l'aisance du torero dans  
l'arène.  
Entends-moi : je m'efforce de capter  
la quatrième dimension de l'instant qui  
déjà n'est plus tant il est fugace et s'est  
changé, déjà, en un nouvel instant qui  
lui aussi a fui. Il y a pour chaque chose  
l'instant où elle est.

Je veux m'emparer de l'être-là des choses.  
M'emparer de ces instants qui fulgurent

*ar que respiro : em fogos de  
artificio eles espocam mudos no  
espaço. quero possuir os átomos  
do tempo.*  
(A.V. — 8/10)

dans l'air que je respire, comme des feux  
d'artifice fument dans l'espace en muettes  
figures. Je veux m'approprier les atomes  
du temps.  
(Méduse — 204)

Certes, le lecteur ordinaire n'est ni bousculé ni choqué par ce transfert élégant et explicite d'une langue à l'autre. Il trouve son compte dans cette traduction claire et lisible. Par contre, un lecteur exigeant de Clarice ne peut qu'être révolté par les libertés prises par rapport au texte brésilien. Toutes les techniques de détournement s'allient ici pour que la traduction s'écarte abusivement de l'original, le dénature et se l'approprie.

1. **Réaménagements généraux de la syntaxe.** Les deux premières phrases par exemple, très brèves, présentent en brésilien une rupture dans la construction traditionnelle : « *E com uma alegria tão profunda. E uma tal aleluia. Aleluia grito eu...* » — « C'est une joie si profonde. C'est un tel alléluia. Alléluia crié-je... » Le lecteur attend évidemment une subordonnée qui donnerait un objet à cette joie, à cet alléluia. Mais ce qui importe à Clarice, ce n'est pas le « pourquoi », le « avant » de cette joie. C'est le présent de la joie. Aussi ne complète-t-elle pas sa phrase. Les traductrices, elles, jugeant gênante cette subversion de la *doxa* langagière, atténuent la violence de l'interruption en reliant ces deux phrases tronquées par une virgule, et poursuivent sur la suivante. L'effet de fragmentation si caractéristique du style d'*Água Viva* s'en trouve totalement effacé.

2. **Adjonctions de termes ou d'expressions** qui explicitent le sens par redondance : « l'instant tout proche » est repris par « le déjà-là », ou par l'établissement de relations figées entre les différents éléments de la phrase : « qui exprime », « au moment », « lui et moi », « au rythme », « comme », etc.

Dans l'expression : « *(a) dor de separação* », Clarice prend soin de laisser dans l'indétermination la relation entre la douleur et la séparation, liant les deux mots par une préposition nue. Les traductrices se permettent d'en évaluer arbitrairement la qualité, en traduisant : « à l'heure de la séparation ».

3. **Transformations de structures affirmatives** en structures interro-négatives. Par exemple : « j'ai étudié... » devient « n'ai-je pas étudié ?... »

4. **Changements modaux et sémantiques** particulièrement coupables. Exemple : « je te dis... » devient « entends-moi... »

5. **Modifications dans le système de ponctuation.** Remplacer un tiret ou deux points, qui sont des signes de ponctuation très marqués, par des virgules qui estompent, adoucissent les relations des différents termes de la phrase, c'est méconnaître l'emploi très personnel que Clarice fait de ces signes, pour moduler la respiration de son texte.

6. **Substitutions dans les catégories grammaticales.** Cette liberté prise par les traductrices est tout à fait négative car elle annule le travail de déplacement effectué par l'auteur dans ces catégories, pour exprimer des notions très spécifiques. « *O instante-já* » devient « l'instant qui déjà ». Le trait d'union qui, comme son nom l'indique, sert à réunir deux mots tout en conservant visible leur distinction et leur autonomie relative, est remplacé par un pronom relatif qui restitue à « déjà » sa nature adverbiale, alors que l'expression originale préfigurait la substantivation opérée un peu plus loin dans « *sou eu sempre no já* » — « c'est moi toujours dans le déjà » (A.V. — 10). Œuvrant ainsi, les traductrices éteignent l'étincelle qui jaillit de la rencontre de deux mots et nient tout le travail créateur de Clarice.

Elles opèrent un travail à rebours de l'esprit créateur lorsqu'elles traduisent : « *o é da coisa* », par « l'être-là des choses ». Non seulement elles passent d'un singulier à un pluriel, mais encore elles remplacent un verbe conjugué substantivé par un infinitif substantivé, escamotant une pratique tout à fait originale sous une autre des plus courantes.

Ce faisant, elles contribuent à figer un état dans l'intemporalité, alors que tout l'art de Clarice consiste à capter cet état dans ce qu'il a de plus imminent, de plus fugitif et de plus volatil. D'autre part, par cette traduction, elles rattachent la pensée de Clarice à tout un courant philosophique totalement étranger à son œuvre. Enfin, l'adjonction de l'adverbe de lieu « là » (« l'être-là »), réduit encore le champ poétique de l'expression claricéenne.

7. **Aplatissement du vocabulaire.** Les traductrices condensent ici deux termes en un seul par répétition : « *profundo...tal* » devient « telle... telle... » ; ou par substitution du second terme par un pronom : « *huivo... grito...* » devient « hurlement... qui... ». Ailleurs au contraire, elles multiplient les formes sémantiques alors que Clarice choisit volontairement le terme le plus générique (le verbe « faire ») pour lui conserver son sens primitif, le plus dénué de toute connotation :

*E feito por mim ?* ..... Est-ce moi qui le crée ?

*Ou se faz sozinho ?* .... Ou bien s'engendre-t-il de soi ?

*Fazmó-lo juntos* ..... Nous le faisons ensemble.

Enfin, elles remplacent sans raison valable des mots par des synonymes plus ou moins approximatifs, n'hésitant pas à provoquer le faux sens :

*desinvoltura* (désinvolture) ... « aisance »

*loucura* (folie) ..... « le comble »

*espcar* (éclater) ..... « fuser »

*agora* (maintenant) ..... « dorénavant »

...

Il serait vain de faire un relevé exhaustif de tous ces déplacements, ajouts, substitutions... pour prouver davantage l'action entropique de cette traduction sur le texte de Clarice. À l'opposé, celle de Regina Machado ne cherche nullement à laisser sa marque sur le texte. Bien au contraire, elle en respecte le rythme, la sobriété et la portée métaphysique. Ainsi qu'un lecteur attentif peut facilement l'observer, elle en rend visible la singulière étrangeté.

C'est avec une joie si profonde. C'est un tel alléluia. Alléluia, crié-je, alléluia qui se fond au plus obscur hurlement humain de la douleur de séparation, mais c'est un cri de félicité diabolique. Parce que personne ne me retient plus. Je suis encore capable de raisonnement — j'ai déjà étudié les mathématiques qui sont la folie du raisonnement — mais maintenant je veux le plasma — je veux me nourrir directement du placenta. J'ai un peu peur : peur encore de m'abandonner car l'instant prochain est l'inconnu. L'instant prochain est-il fait par moi ? Ou se fait-il tout seul ? Nous le faisons ensemble par la respiration. Et avec une désinvolture de torero dans l'arène.

Je te dis : j'essaie de capter la quatrième dimension de l'instant — déjà qui d'être si fugitif, n'est plus, car maintenant est devenu un nouvel instant-déjà qui à son tour n'est plus. Chaque chose a un instant où elle est. Je veux m'emparer du *est* de la chose. Ces instants qui s'écoulent dans l'air que je respire : en feux d'artifice ils éclatent muets dans l'espace. Je veux posséder les atomes du temps.

Mais s'il ne doit ni embellir, ni expliquer, ni transférer du sens, ni annexer, quelle ressource reste-t-il au traducteur de Clarice, si ce n'est celle d'aller contre toutes les pratiques dominantes et de traduire seulement les mots tels qu'en eux-mêmes, dans ce qu'ils ont de plus concret, de plus pondérable, dans leur forme comme dans leur sonorité ? À présent, c'est une sorte de leçon de mimétisme que nous reprenons à Clarice. Pour elle, les mots sont avant tout matière première sonore, leur musique, comme la musique instrumentale, étant plus apte que le sens à capter l'inexprimable :

*Dinossauros, ictiosauros e plessiosauros, com sentido apenas auditivo...* (A.V. — 16)

Dinosaures, ichtyosaures et plésiosaures, avec un sens seulement auditif...

*Escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. (A.V. — 60)*

Je t'écris une onomatopée, convulsion du langage. Je te transmets non une histoire mais seulement des mots qui vivent du son.

Pour traduire Clarice, il faut tenter de préserver ce *frémissement* qui préside à l'édification des mots, ces sonorités essentielles par lesquelles s'ébauchent et se forment ce qui sera plus tard signe figé et qui n'est encore que *matière* à l'état naissant : « convulsion de langage ». Il faut *imiter phonétiquement*, ce qui est parfaitement rendu possible par la communauté historique du brésilien et du français. De même que l'auteur n'intervient jamais pour infléchir son inspiration, pour la traduire, il est nécessaire de se laisser descendre au fil des mots. Traduire Clarice serait alors de l'ordre de ce que l'on pourrait appeler non tant la récitation mais *le récitatif* d'une partition première donnée par le texte original.

Imitant phonétiquement, on en vient fatalement à imiter scripturairement. On retrouve ainsi la propre attitude créatrice en un pur phénomène de mimétisme. « *Vou me seguindo* » (A.V. — 62) : « je vais me suivant ». Le traducteur suit les mots à la trace, il les accompagne dans leurs moindres replis, avec l'application d'un enfant qui décalquerait un dessin et se laisserait soigneusement couler dans une forme, dévoilant à lui-même par ce simple mouvement de la main, la parfaite coïncidence de son corps charnel et de son corps spirituel avec le monde. Il y a quelque chose de voluptueux à accomplir ce geste à la fois facile et exigeant de ne pas dépasser, de ne pas s'écarter, d'obéir docilement au projet d'un autre, comme infiniment on copierait...

La non-traduction du titre de *Agua Viva* pour la publication bilingue française est un exemple limite de ce que peut être une traduction littérale. Ici « l'expression française », se prévalant d'un privilège que lui conférerait la parenté directe, semble habiter de plein droit dans l'expression brésilienne. D'ailleurs, si les deux langues étaient plus proches encore, comme le brésilien et le catalan, la traduction de l'ensemble du texte deviendrait inutile. Elle s'effectuerait sans le concours du traducteur, par un léger glissement de forme. Opérer volontairement ce glissement a quelque chose de tentant et c'est sans doute ce qui a fait que Regina Machado, se justifiant d'une étymologie commune, est remontée souvent jusqu'à la naissance historique des deux langues, se risquant parfois à des traductions tout à fait contestables, touchant aux frontières de la lisibilité.

*Com licença — Sim ? Não demoro. (A.V. — 170)*

Avec votre permission — Oui ? Je n'y demeure pas.

« *Demorar* » — « demeurer », signifie étymologiquement « tarder », sens que l'on retrouve en français dans l'expression populaire de « s'attarder ». La traduction qui nous est proposée prend donc ici soit un petit air désuet que rien ne justifie, soit la valeur sémantique de « habiter » déjà sous-jacente dans l'adverbe de lieu « y », ce qui constitue un faux sens parfait. L'équivalent le plus juste aurait certainement été : « ...Je ne m'attarde pas. »

Autre exemple du même type :

*Na verdade a beleza deste boca a boca esta me ofuscando. (A.V. — 166)*

En vérité, la beauté de ce bouche à bouche m'offusque.

Ici encore « *ofuscar* » en brésilien a gardé son sens étymologique de « obscurcir », « empêcher de voir », « troubler la vue » (*offuscare* latin), sens que le français a conservé un temps dans des expressions aujourd'hui vieilles et inusitées, alors que le sens contempo-

rain possède la valeur morale de « déplaire » et « choquer ». Il y a donc dans cette traduction un déplacement sémantique qui, une nouvelle fois, fait faux sens, le texte claricien n'offrant *jamais* de jugement moral.

Un dernier exemple montrera combien le parti pris du mot à mot et de la traduction étymologique, s'il est assez séduisant et pertinent quand on traduit Clarice, peut, si l'on n'est pas en constant état d'alerte, être très aléatoire et conduire à des interprétations abusives.

*Ele se criou no profundo da Amazônia.* (A.V. — 156)

Il s'est créé dans les profondeurs de l'Amazonie.

Passons sur l'emploi du pluriel à la place du singulier qui constitue pourtant un changement gênant de registre. Pour l'essentiel, la traductrice a retenu le sens étymologique de « *criar* » — « créer » : « donner la vie », « sortir du néant », ce qui suggère à Hélène Cixous d'interpréter la mini-histoire qui nous est contée, comme « un mythe d'origine du monde »<sup>8</sup>. Or, l'emploi pronominal de « *criar* » dans ce contexte ne laisse aucun doute quant au sens de la phrase. « *Ele se criou...* » — « il a grandi/il a passé son enfance/il s'est élevé... »<sup>9</sup>. Dans ce sens, l'interprétation de l'histoire comme une genèse ou une cosmogonie est plus subjective que formellement fondée.

C'est par une réflexion exactement inverse que le traducteur français de *A Via Crucis do Corpo*<sup>10</sup> a été amené à moderniser la forme du titre pour en faire : « Passion des Corps ». Dans ce cas Clarice elle-même, par le choix de son titre, remonte aux sources de la langue. L'expression latine bien connue, lorsqu'elle est simplement retranscrite, garde toute sa valeur religieuse. La traduire mot à mot par « Chemin de Croix » aurait déjà contribué à la banaliser. La traduisant par « Passion », le traducteur passe d'une image populaire très concrète et chargée de connotations mystiques, à une notion qui, partiellement séparée de son contexte religieux, perd une partie de son sens étymologique de « souffrance », pour glisser sur celui plus courant de « sentiment d'affection mal maîtrisé ». On est d'autant plus tenté de faire cette lecture du mot que son déterminant « *do corpo* » — « du corps », se trouve sans raison affecté d'un pluriel. Cette multiplication des corps associée au mot « Passion » suggère une atmosphère de lascivité et oriente le lecteur vers un code de lecture pseudo-érotique. Or, cette œuvre de Clarice, bien que n'étant pas des plus spécifiques, est comme toujours caractérisée par l'aventure du corps mêlée à celle de l'âme, aventure qui aurait parfaitement été suggérée au lecteur français, si le titre avait été traduit par : « *Via Crucis du Corps* ».

À l'heure où « traduire un poème est écrire un poème »<sup>11</sup>, à l'heure où fidélité signifie passivité, manque de créativité, Regina Machado a su recueillir une autre leçon de Clarice, la seule possible face au texte choisi : la leçon de photographie.

*Fotografo cada instante.* (A.V. — 22)

Je photographie chaque instant.

*Estou tentando fotografar o perfume.* (A.V. — 138)

J'essaie de photographier le parfum.

Elle a osé. Elle a osé faire ce que toutes les voix des théoriciens de la traduction interdissent. Elle a eu le courage de simplement *reproduire*. En effet, la similitude entre *Agua Viva* en brésilien et *Agua Viva* en français, est parfois si parfaite au niveau strictement formel, que l'on peut remonter de la langue d'arrivée jusqu'à la langue de départ sans opérer le moindre changement de structure, un peu de la même manière que l'on passe d'une épreuve photographique à l'original qui l'a engendrée. Il faut insister sur le fait que Clarice elle-même appelle et induit ce genre de pratique, lorsqu'elle évoque avec profondeur la relation qui s'établit nécessairement entre le Moi et l'Autre, entre le texte

et son lecteur ou son auteur. Entre chaque pôle de ce type de relation, existe un simple glissement conduisant à d'étranges réductions : « Tu » revient infiniment à « Moi », mais l'inverse est tout aussi vrai. Le texte ne peut être qu'image de soi, lecteur et auteur confondus. Mais la traduction ? N'est-elle pas aussi, en ce sens, fatale réduction ?

Tu es une forme d'être moi, et moi une forme de t'être ; voilà les limites de ma possibilité.  
*Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser : eis os limites de minha possibilidade.*  
 (A.V. — 174)

Ainsi qu'il est aisé de le percevoir, les mots tout naturellement viennent s'encastrier dans leur forme d'origine, un peu comme si l'imprimeur avait appliqué le texte brésilien tout humide encore d'encre sur la page d'à côté et que le texte français s'y soit imprimé, révélé, par une sorte d'effet de réversibilité. Et c'est là justement que réside la force et la liberté des publications bilingues. Elles n'ont pas à jouer aux plus malignes, elles n'ont pas à faire semblant. On n'oublie jamais qu'elles sont des traductions. Leur identité est en quelque sorte *visualisée*, car la trace de l'Autre est inscrite « en face », comme un gage d'authenticité, comme une invitation implicite à faire l'incessante traversée.

Et si quelqu'un d'aventure prétend que cette traduction est en « mauvais français » et que, si Regina Machado ne savait pas traduire, elle aurait dû se contenter de modestement lire, je répondrai qu'avec le déplacement nécessaire, elle a effectué dans le domaine de la traduction, la même opération que Clarice dans le domaine de la création.

*Escrevo-te este fac-símile de livro, o livro de quem não sabe escrever...* (A.V. — 138)  
 Je t'écris ce fac-similé de livre, le livre de qui ne sait pas écrire...

*Esse não é um livro porque não é assim que se escreve.* (A.V. — 16)  
 Ceci n'est pas un livre parce que ce n'est pas ainsi qu'on écrit.

Il serait presque tentant de glisser ici une fausse traduction de ces lignes et d'effectuer en elles un petit ébranlement du sens : « Je te *traduis* ce fac-similé de livre, le livre de qui ne sait pas *traduire*... ». Telle est bien la pensée intime d'un lecteur non averti qui tombe sur la phrase suivante :

*Ah se eu sei que era assim eu não nascia.* (A.V. — 224)  
 Ah si je sais que c'est ainsi je ne naissais pas.

Qu'il lise le texte original ou sa traduction, il ne peut être qu'effaré par ce genre de provocation grammaticale. Offensé dans le respect qu'il croit lui être dû, ce redresseur impénitent de fautes éprouve l'immédiat besoin de normaliser, au moins pour lui-même, cette phrase licencieuse. Par l'application orthodoxe des règles de concordance, il parvient à en maîtriser la forme et le sens. Enfin il la comprend :

*Ah se eu soubesse que era assim não nasceria...*  
 Ah si j'avais su que c'était ainsi je ne serais pas née...

Il y a quelque chose de terriblement rassurant pour un lecteur à rétablir l'ordre subverti, à réduire discordance et disharmonie.

Mais quelle doit être l'attitude d'un traducteur responsable face à l'hérésie d'une telle phrase ? S'il est soucieux de ne pas choquer le public et s'il craint d'avoir à supporter seul l'opprobre, alors, en toute bonne conscience, il aménagera la phrase de Clarice sans soupçonner même qu'il la trahit. Mais s'il sait combien cet auteur joue sur les alliances de termes, sur les modes et sur les temps, sans aucune concession à la grammaire et à la psychologie traditionnelles, alors, sans crainte d'être accusé d'avoir perdu le sens,

il violentera la langue française autant que Clarice violente la langue brésilienne. Il se trouve que la reprise mot à mot de la phrase qui nous intéresse, ce que l'on pourrait nommer sa *photographie*, est la forme la plus adéquate à bousculer la norme française. C'est elle qui traduit au mieux la distorsion intérieure que Clarice tente à la fois d'exprimer et de reproduire. Cette distorsion en effet est condensée un peu plus loin dans le texte sous une image significative :

*Isto é uma tempestade de cérebro. (A.V. — 224)*  
Ceci est une tempête du cerveau. (12)

Tempête de la lettre et de l'esprit. Tempête des règles et des désirs. Superbe télescope de formes incompatibles. Rupture. Abandon total à l'instant, à l'inconnu, à la folie, « *com o menor policiamento possível* » — (A.V. — 224) — « avec la moindre surveillance possible ». Il n'entre pas dans les attributions du traducteur de faire ce que Clarice a défait : il se doit au contraire de respecter le plein travail de *déconstruction du langage*, l'allure irrégulière du texte de création.

Ne pas savoir écrire comme les règles le commandent, écrire comme les autres n'écrivent jamais. Voilà ce qu'a osé faire Clarice et c'est de cette leçon de désobéissance que Regina Machado s'est inspirée, respectant tout autant l'esprit que la lettre de son auteur. « Ceci n'est pas une traduction parce que ce n'est pas ainsi qu'on traduit ». Ceci est l'ombre fidèle de l'œuvre, sa souple forme venant hanter la langue de l'Autre.

C'est dans l'œuvre de Clarice encore que nous puiserons un nouvel argument en faveur de la traduction française de *Agua Viva*. Toute activité traductrice témoigne des capacités de l'être à établir des relations à l'Autre et révèle toujours de quelque façon *une idéologie de la relation*. Si nous voulons savoir comment traduire Clarice sans la trahir, il nous faut nous interroger sur la qualité des relations qu'elle entretenait avec l'Autre. Or, qu'y a-t-il de plus étranger à un écrivain que l'animal ? Connaître les dispositions de Clarice face à l'animal ne peut que nous guider dans le choix de l'attitude à adopter face à l'étrangeté de ses textes...

Contrairement à la plupart des professionnels de l'écriture, elle ne fait jamais d'anthropomorphisme.

*Não humanizo bicho porque é ofensa — há de respeitar-lhe a natureza — eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. E só não lutar e é só entregar-se. (A.V. — 124)*  
Je n'humanise pas les bêtes parce que c'est une offense — il faut respecter en elles la nature — c'est moi qui m'animalise. Ce n'est pas difficile et ça vient simplement. Il suffit de ne pas lutter et de s'abandonner.

Cette relation que Clarice établit entre les bêtes et elle, si elle est d'*assimilation*, ne va jamais dans le sens où la théorie de la traduction l'envisage. Il ne s'agit ni d'annexer, ni d'absorber la nature de l'Autre pour la rendre semblable à soi. Il ne s'agit pas non plus de s'identifier tristement à l'Autre, histoire de faire vers lui un pas de générosité, histoire de se dépayser. Cette relation particulière d'assimilation, que Clarice réalise constamment avec les bêtes, avec les plantes comme avec les objets, ou la musique ou l'instant..., a quelque chose de conscient et de joyeux qui ressemble au respect, non comme soumission servile, mais comme élan d'absolue confiance.

Ce respect et cette confiance déterminent toute l'attitude de Clarice face à ce qui n'est pas soi, et elle en adopte les caractères notamment face au matériel de base de sa propre création : *les mots*.

*Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino. Então, quando te escrevo, respeito as sílabas. (A.V. — 140)*

Quand je peins je respecte le matériel que j'utilise, je respecte son destin primordial. Alors, quand je t'écris, je respecte les syllabes.

Ainsi, le traducteur de Clarice ne peut que se conformer à cette attitude. Son seul but doit être *son texte et sa langue* dans ce qu'ils peuvent avoir de subversif et d'irréductible. Il faut que leur *étrangeté* soit présente dans la langue d'arrivée et que le lecteur en accepte le poids.

Les textes de Clarice ne réclament pas comme ceux de Guimarães Rosa une traduction de « génie » et de récréation<sup>13</sup>. Ils réclament une traduction d'amour. Traduire Clarice comme un tâche d'amour. Traduire Clarice comme qui aimerait, se coulant délicatement sur la peau de l'Autre. Traduire comme un don, comme un abandon. Traduire comme une joie. Comme un au-delà de soi. Traduire qui ne serait ni appropriation ni engouffrement mais « *décentrement* ».

On connaît le sens et la portée du concept de décentrement chez les théoriciens de la traduction comme Massignon et Meschonnic : « un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue »<sup>14</sup>. Ce n'est pourtant pas en ce sens austère, ni dans le cadre d'une réflexion sophistiquée sur le langage et la création, qu'il faut comprendre ce que nous appellerons la leçon de décentrement de Clarice. Le décentrement pour elle est l'aventure tout autant charnelle que mystique d'une personne qui se glisse hors de soi pour communiquer avec l'Autre. Cette expérience n'est pas de l'ordre du sacrifice ou du déchirement, mais de celui du don qui se pratique dans la jouissance. C'est de ce décentrement là dont le traducteur de Clarice doit d'abord être capable pour préserver à la fois la vérité de son auteur et sa propre jouissance à traduire. Mais il y faut encore autre chose, car si pour Clarice « dire » trahit toujours la jouissance, comment traduire ce difficile dire de jouissance ? Comment faire passer de la jouissance dans ce traduire si ce n'est, prenant une fois encore la leçon de Clarice, en réduisant au maximum l'espace entre le vivre et l'écrire, entre la sensation et l'improvisation de sa transcription ?

*Não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir...* (A.V. — 36)  
Je ne sais capter ce qui existe qu'en vivant ici chaque chose qui surgit...

*E cada coisa que me ocorra eu anoto para fixá-la. Pois quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já...* (A.V. — 38)

Chaque chose qui m'arrive, je la note pour la fixer car je veux sentir dans les mains le nerf frémissant et vivace du déjà...

*A próxima frase me é imprevisível.* (A.V. — 62)  
La prochaine phrase m'est imprévisible.

Si l'ambition de Clarice est de travailler avec les mots au moment même où ils jaillissent de la sensation, alors, face à sa création, tous les savants échafaudages théoriques s'effondrent et il ne reste plus au traducteur qu'à traduire comme elle écrit, au présent de l'instant, « *ao correr da mão* » — « au courir de la main » (A.V. — 136)<sup>15</sup>. Il lui faut s'abandonner au texte et sentir/saisir le mot à la source, tout humide encore de sa naissance, et traduire *au surgissement* comme on recueille mot à mot les premiers cris d'un vivant. À peine lu/senti, le mot doit être traduit tel qu'il se présente, le plus dénué de sens, le plus innocent, comme une pure forme. Regina Machado, qui choisit de ne traduire que du signifiant à l'état brut, sans interférence des connotations, réussit ce travail sur la *matéria-prima* d'un langage. Aussi le lecteur se trouve-t-il mêlé aux mots en quête de leur plus juste forme, aux phrases en train de se faire, encore un peu rugueuses et mal travaillées mais vibrantes de tous leurs sens possibles. Il se sent emporté dans une espèce de mouvement tellurique par le seul poids de la matière organique des mots. C'est ce dé-

sordre et cette rudesse qui inquiètent et dérangent, que le lecteur doit respecter, s'incar-nant dans le corps vivant de l'écriture de Clarice, ainsi qu'elle le pratique elle-même et le propose au lecteur :

*Você que me lê é.* (A.V. — 86)  
Toi qui me lis, es.

*O que estou te escrevendo não é para se ler-é para se ser.* (A.V. — 90)  
Ce que je suis en train de t'écrire n'est pas fait pour qu'on lise — c'est fait pour être.

Lire Clarice, traduire Clarice, est toujours une pressante invitation à vivre de son propre souffle comme elle-même écrit.

*Escrevo-te à medida do meu fôlego.* (A.V. — 140)  
Je t'écris à la mesure de mon haleine.

*Ir me seguindo é na verdade o que faço quando te escrevo.* (A.V. — 172)  
Aller me suivant, c'est en vérité ce que je fais quand je t'écris.

Ceux qui ne s'y livreraient pas, ceux qui ne la suivraient pas comme elle « se suit », n'entreraient jamais dans son monde. Il y a dans cet abandon et cet accompagnement quelque chose de pulsionnel et de primaire, comme le battement d'un enfant dans le ventre de sa mère. Traduction/gestation. Traduction « en travail ». Il y a là quelque chose de très fort que l'on ne peut chercher à retenir ni à contrôler. Qui ressemble à *la respiration*. On la règle sur celle de Clarice suivant ses propres indications.

*O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha.* (A.V. — 32)  
Ce que je te dis doit être lu rapidement comme quand on regarde.

*Vou fazer um adagio. Leia devagar e com paz.* (A.V. — 104)  
Je vais faire un adagio. Lis doucement et en paix.

On suit d'abord comme on peut ces petites phrases si inconfortables et puis, peu à peu, on se laisse aller au rythme saccadé des paragraphes qui s'enflent sur une demi-page ou retiennent leur souffle sur un mot. Entre eux parfois comme un arrêt de vie. Tout *Água Viva* est dans cette scansion.

*Estou respirando. Para cima e para baixo. Para cima e para baixo.* (A.V. — 72)  
Je suis en train de respirer. Vers le haut et vers le bas. Vers le haut et vers le bas.

Mais comment traduire ce respirer du texte, c'est-à-dire son plus intime mouvement organique, si ce n'est en restant au plus près possible d'un mot à mot qui serait comme un bouche à bouche ? Comme le baiser de vie de deux langues collées l'une à l'autre, les mots de Clarice insufflant aux mots français leur force vitale : « *Essa troca de aspirações é uma das coisas mais belas que já ouvi dizerem da vida* » (A.V. — 166) — « cet échange d'aspirations est une des plus belles choses que j'aie déjà entendu dire de la vie ».

Traduire *Água Viva* c'est justement vivre de cette respiration au cœur même de ce qui échappe à toute signification.

C'est dans de telles dispositions de chair et d'âme qu'a dû se trouver Regina Machado lorsqu'elle a traduit *Água Viva*, si bien qu'elle a réalisé plutôt bien ce que l'ensemble des traducteurs professionnels a manqué. Méconnaissant sans doute cette œuvre difficile, ou obéissant à des critères commerciaux, ceux-ci, incapables d'être fidèles à ce qui n'est pas soi, proposent des traductions qui *adaptent* les textes de Clarice aux mentalités

françaises les moins curieuses ou les plus conformistes et s'ingénient à les faire passer « en bon français », les normalisant, c'est-à-dire aplatissant et détruisant la langue d'origine.

Il se trouve qu'*Agua Viva* a bénéficié de conditions de traduction tout à fait particulières, en une expérience limite : la demande universitaire, la publication en édition bilingue, le fait que la traductrice soit brésilienne contrairement à ce que veut la tradition. Tout ici a concouru à favoriser une traduction répondant à l'éthique de la littéralité. Cependant, si l'esprit trouve des raisons de se satisfaire dans une telle expérience, dans la pratique on ne saurait oublier que subsiste un hiatus dans le passage d'une langue à l'autre. Ce hiatus est concrétisé par le décalage constant dans la pagination entre le texte brésilien et le texte français, et la faute, pour en revenir sans doute à l'éditeur, n'en est pas moins gênante. Il n'est jamais possible de « traverser » d'une page à l'autre comme on l'aurait souhaité, pour rencontrer juste de l'autre côté le fidèle reflet du texte lu. Le français marche toujours plus vite et il n'est pas rare que le lecteur doive tourner la page pour s'y reconnaître. Tout *Agua Viva* du reste semble placé sous le signe de ce *face à face manqué* et le plaisir du lecteur s'en trouve terriblement perturbé.

D'autres raisons encore peuvent expliquer que cette traduction ne soit pas bien reçue par un lecteur ordinaire. La traductrice, ne devant par naissance aucune allégeance à la langue et à la tradition françaises, s'est trouvée tout à fait libre de les désacraliser, donnant une priorité inconditionnelle à la langue de son auteur, si bien que sa passion a occulté parfois son sens critique. S'il est en effet essentiel dans un texte comme *Agua Viva* de jouer de la mimésis, il est des limites que la littéralité ne peut transgresser. Se couler dans la langue de Clarice et, pour ce faire, lancer de constants défis à la langue française, était sans doute un impératif. Cela ne devait pas empêcher la traductrice d'avoir le souci permanent de ne pas abuser de la parenté des langues pour forcer les capacités de littéralité du français. Elle n'a pas toujours su trouver sa juste place dans l'espace étroit qui existait entre la conscience qu'elle devait avoir de l'élasticité du français et sa passion pour le texte de Clarice. Elle n'a pas toujours bien su juger non plus de l'endroit où se situait le point le plus proche de rupture au-delà duquel le français risquait d'éclater en non sens ou en flagrante incorrection. Rien ne permet par exemple de justifier la traduction de : « *a simples visão deles* » (*eles = os bichos*), par : « la simple vision d'elles » (elles = les bêtes) (A.V. — 122). Le glissement du pronom masculin sur le pronom féminin était certes tentant. Mais, même s'il existait une construction moyenâgeuse ou populaire de cette tournure, elle n'aurait pu justifier à elle seule la reprise de la construction brésilienne qui, elle, est tout à fait courante.

Sans doute un Français est-il moins porté à accepter les irrévérences faites à sa langue lorsqu'il s'agit d'une traduction que lorsqu'il s'agit d'une création nationale, cette réaction étant une manière de nier l'altérité de la production étrangère. Mais il est un *seuil de tolérance* que tout traducteur, sans être forcément épris de sa langue d'arrivée, ne doit pas dépasser. Ce seuil, Regina Machado n'a pas toujours cru devoir le respecter, comme un traducteur de langue maternelle française se serait senti obligé de le faire. En procédant ainsi, elle a pris le risque énorme *d'hypothéquer la réceptivité actuelle* de l'œuvre de Clarice en France.

Enfin, on peut expliquer l'impression pénible ressentie par un francophone à la lecture de certains passages par la spécificité des deux langues. L'histoire de la langue française, son intolérance à tout ce qui est étranger à l'Île de France, l'assurance de son « bon goût », la nostalgie de son ancienne hégémonie, en font une langue qu'on le veuille ou non « hautaine », très réticente sinon interdite aux formes venues d'ailleurs. Le brésilien au contraire, récemment émancipé du portugais, est une langue en constante formation infiniment moins protégée que le français. Il en résulte que le brésilien est très ou-

vert aux créations linguistiques et qu'il permet beaucoup plus d'écart de langage que le français dont les « possibilités cachées »<sup>16</sup>, susceptibles d'être révélées par une traduction, demeurent relativement plus minces.

Que retenir de la tentative courageuse de Regina Machado ? Sans doute que malgré ses défauts parfois insupportables, les fervents de Clarice, ceux qui ont été ébranlés par la lecture de son œuvre, ne peuvent que savoir gré à la traductrice d'avoir résisté à la tentation de faire du « Clarice en français facile », pour des lecteurs à l'âme sous-développée...

### Notes

1. Clarice Lispector (1981) : *Agua Viva*, Édition des Femmes. Les citations en français comme en portugais sont tirées de cette publication bilingue. Les citations des autres romans de Clarice sont traduites par nos soins.
2. Ces mots péjoratifs sont tirés de : M.E. Coindreau (1974) : « L'entrevue de l'Express », 4 octobre ; J.R. Ladmiral (1979) : *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Payot ; Valéry Larbaud (1946) : *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Gallimard.
3. « *Nao escrevo para te agradar* » (A.V. — 222) — « je n'écris pas pour te plaire ».
4. *A Hora da Estrela*, page de l'édition José Olympio, Rio de Janeiro, 1977. Ce roman vient de paraître sous le titre : *l'Heure de l'étoile* aux Éditions des Femmes, 1985. Il est noté « H.E. » dans notre texte.
5. *Um Sopro de Vida* (1978) : Éd. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, p. 20.
6. Nous sommes ici tout près d'une certaine pensée orientale, telle du moins que R. Barthes l'évoque dans son approche du Satori japonais. Cf. *l'Empire des signes*, Flammarion/Champs, p. 94 sq.
7. Extraits parus dans : *Brasileiras* (1977) : Éd. des femmes, p. 204, par les mêmes traductrices. L'ensemble de cette traduction, originellement destinée à la publication aux mêmes éditions, semble avoir été remplacée au dernier moment par celle de Regina Machado.  
La traduction du titre par *Méduse* est caractéristique de l'abus de l'interprétation subjective opérée par les traductrices. « *Agua-viva* » signifie bien en portugais « méduse », mais seulement dans le cas où un trait d'union relie les deux mots. L'expression « *agua viva* », elle, n'est pas mentionnée par le dictionnaire *Aurélio*, si bien que chacun des mots y garde son sens propre... La traduction littérale « eau vive », trop chargée de connotations en français, aurait également constitué une annexion de texte. On remarquera que l'allusion à la « méduse » est conservée dans l'édition des Femmes, sous la forme d'un dessin de couverture.
8. Hélène Cixous : Séminaire 1983/84, enregistré et retranscrit, p. 268.
9. Ainsi que l'atteste le dictionnaire *Aurélio*, « *criar-se* » signifie : « *formar-se, crescer, desenvolver-se* ». Exemple : « *Machado de Assis criou-se no morro do Livramento* »...
10. *A Via Crucis do Corpo*. Paru sous le titre : *la Belle et la bête* — suivi de *Passion des corps*, Édition des Femmes, 1984. Traduction de Claude Farny.
11. *Pour la poétique II*, H. Meschonnic (1973), Gallimard, p. 355.
12. La formule : « tempête du cerveau », n'est certes pas heureuse ! Un traducteur franco-français se serait certainement hasardé à créer un intertexte aberrant en donnant : « tempête sous un crâne »...
13. C'est le cas de la traduction de *Primeiras Estórias* publiée en français sous le titre de *Premières histoires*. Éd. A.M. Métaillé, 1982. La traductrice Inès Oseki Dupré a parfaitement transposé en français les mots valises, les rimes internes et les néologismes de cette prose-poétique truculente et subversive.
14. *Pour la poétique II*, op. cit., p. 308.
15. La tentation eût été ici de « stendhaliser » l'expression brésilienne et de traduire « *ao correr da mão* » par « à course la plume ». Autre intertexte infondé.
16. C. Robin.