



HAL
open science

La traduction française des textes littéraires en portugais : les voix féminines de Teolinda Gersão et d'Adriana Lisboa

Marie Dias de Abreu

► **To cite this version:**

Marie Dias de Abreu. La traduction française des textes littéraires en portugais : les voix féminines de Teolinda Gersão et d'Adriana Lisboa. Linguistique. Université Rennes 2, 2021. Français. NNT : 2021REN20036 . tel-03618901

HAL Id: tel-03618901

<https://theses.hal.science/tel-03618901v1>

Submitted on 24 Mar 2022

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

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

THESE DE DOCTORAT DE LANGUES

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *PORTUGAIS*

Par

Marie DIAS de ABREU

LA TRADUCTION FRANCAISE DES TEXTES LITTERAIRES EN PORTUGAIS

LES VOIX FEMININES DE TEOLINDA GERSAO ET D'ADRIANA LISBOA

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 26/11/2021
Unité de recherche : ERIMIT

Rapporteurs avant soutenance :

Aline BAZENGA, Professora associada U. Madeira
Dominique FARIA, Professora associada, U. Açores

Composition du Jury :

Président : Jean-Yves MERIAN Professeur des universités émérite U. Rennes 2
Examineurs : Aline BAZENGA Professora associada U. Madeira
Dominique FARIA Professora associada, U. Açores
José Leonardo TONUS Maître de Conférences, U. Paris IV
Dir. de thèse : Rita OLIVIERI-GODET Professeure des universités U. Rennes 2
Co-dir. de thèse : Ana Paula COUTINHO, Professora associada U. Porto

Invité(s)



SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ BRETAGNE LOIRE

UNIVERSITÉ RENNES 2

Ecole Doctorale – Arts, Lettres, Langues

ERIMIT

LA TRADUCTION FRANCAISE DES TEXTES LITTÉRAIRES EN PORTUGAIS: les voix féminines de Teolinda Gersão et d'Adriana Lisboa

Thèse de Doctorat

Discipline : PORTUGAIS

Présentée par Marie DIAS DE ABREU

Directrice de thèse : Rita OLIVIERI-GODET

Co-Directrice de thèse : Ana Paula COUTINHO

Soutenue le 26 novembre 2021

Jury :

M. Jean-Yves MERIAN, Professeur des universités émérite UR2 (Président)

MM. M. Aline BAZENGA, Professora associada U. Madeira (Rapporteuse)

MM. Dominique FARIA, Professora associada U. Açores (Rapporteuse)

M. José Leonardo TONUS, Maître de conférences U. Paris IV (Examineur)

MM. Rita OLIVIERI-GODET, Professeure des universités UR2 (Directrice de thèse)

MM. Ana Paula COUTINHO, Professora associada U. Porto (Co-Directrice de thèse)

A mes parents (in memoriam)

Des plages d'intraduisibilité sont parsemées dans le texte, qui font de la traduction un drame, et du souhait de bonne traduction, un pari.

Paul RICOEUR, Sur la traduction

La traduction m'est toujours apparue comme une manifestation du rapport à l'autre, de la nécessité de le respecter, de l'entendre et de composer avec lui, de proposer sans jamais se substituer à lui.

Corinna GEPNER, Traduire ou perdre pied

Remerciements

Dans cet exercice délicat des remerciements, nous espérons n'oublier personne, car, à la fin des cinq années du doctorat, le souvenir de ceux et celles qui nous ont accompagnée, guidée, aidée et soutenue est inégal. D'avance, nous nous excusons pour ceux et celles qui ont été omis.

En premier lieu, il y a Rita Olivieri-Godet, notre directrice de thèse qui a accepté de diriger ces recherches et qui, lors de nos rencontres parvenait à chaque fois à nous donner de nouvelles orientations et à mettre en avant le positif du travail accompli. Ces réunions nous motivaient et nous encourageaient à poursuivre notre étude. Ses avis et sa gentillesse nous ont été essentielles. La codirection d'Ana Paula Coutinho Mendes nous a apporté un complément indéniable sur la traduction et la littérature portugaise. Les perspectives qu'elle nous a ouvertes, par ses conseils et son attention bienveillante, mais aussi par ses suggestions précises, lors des relectures toujours rigoureuses des chapitres envoyés, ont été particulièrement éclairantes. L'une et l'autre par leur écoute et leur expertise ont contribué à ce que notre recherche puisse aboutir : qu'elles en soient toutes les deux chaleureusement remerciées !

Avant d'entreprendre ce doctorat, une première recherche avait été menée il y a une douzaine d'années sous la direction de Jean-Yves Mérian, qui avait dirigé celles de notre DEA à l'université de Rennes 2 (anciennement de Haute Bretagne) et à qui nous tenons aussi à adresser nos remerciements, car il avait, le premier, suscité l'envie de cette recherche et de l'orienter dans le domaine de la traduction littéraire, que nous n'avions pas pu mener à bien à l'époque.

Nous remercions aussi les directrices du laboratoire ERIMIT, l'actuelle comme la précédente, qui nous ont réservé un accueil chaleureux et ont été réceptives à nos attentes. C'est le cas de l'ensemble des collègues d'autres laboratoires, comme celui du LIDILE et d'autres départements de l'université, qui nous ont toujours répondu favorablement à nos demandes. Nous pensons notamment à Aura Duffé, qui s'est intéressée à notre recherche et nous a soutenue lors de colloques et de publications.

Nous remercions formellement l'université de Rennes 2, qui nous a permis d'entreprendre notre recherche, en nous accordant un aménagement de service. Comme nous ne pouvons pas nommer ici tous les personnels, qui ont contribué à ce que nous puissions mener notre recherche à son terme, dans de bonnes conditions, nous citons les différents services de l'UFR, de la DRV, de la DRH, qui, chacun à leur niveau, par leurs conseils, leurs indications, leurs rappels l'ont permis.

En ce qui concerne le Département de Portugais, nous remercions tout d'abord José da Costa, qui nous a incitée à reprendre la recherche, lorsque l'activité d'enseignement nous accaparait entièrement à l'université. Il nous a soutenue et fait en sorte que notre service et les obligations administratives afférentes, soient allégées tout au long des cinq ans de la thèse. Les collègues du Département, notamment Ana Maria et Ana, nous ont également apporté leur soutien.

Nous avons également été soutenue par les collègues de l'université de Porto que nous avons rencontrés lors de missions et d'échanges, et parmi eux, Françoise Bacquelaine, en particulier.

Parmi les collègues rencontrées lors de colloques et séminaires, nous remercions tout particulièrement Agnès Levécot, qui nous a gentiment cédé l'interview de T. Gersão, qu'elle a réalisé pour ses propres recherches.

Un grand merci à Nathalie également, pour la traduction en anglais, ainsi que sa sollicitude.

Toute notre reconnaissance enfin à Catherine, pour ses relectures et ses commentaires si pertinents, qui nous ont permis d'avancer, pour son point de vue éclairé, de traductrice, et surtout son soutien indéfectible tout au long des années de thèse et son amitié, depuis tant d'années déjà, qui nous est précieuse.

Tous nos remerciements aussi à Nadine, Régine, Martine, ... Claudine, Fabienne, Isabelle, vous toutes qui nous avez apporté votre soutien et votre amitié patiente, tout au long de ces années de travail exigeant et bien souvent solitaire.

Nous voulons enfin remercier notre famille : nos sœurs, Christine et toute sa famille notamment, pour leur soutien et leur accueil pendant les étés studieux au Portugal ; Xavier aussi, pour avoir accompagné ma recherche et son aide précieuse, lors de la rédaction, que ce soit pour les tableaux et graphiques des Annexes, comme pour la mise en page (Table des Matières et bibliographie, notamment) qui nous ont compliqué la tâche et qu'il a toujours essayé de résoudre. Nous joignons dans ce remerciement Aurélien et Gérard pour l'attente et la patience.

Liste des abréviations

AL : Adriana Lisboa

H. : *Hanói*

J. M. : João Miguel

LA : Langue d'Arrivée

LD : Langue de Départ

M. I. : Maria Inês

OA : *Os Anjos*

OCS : *O Cavalo de sol*

SCFA : *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais*

SEB : *Sinfonia em branco*

SN : syntagme nominal

SV : syntagme verbal

TA : Texte d'Arrivée

TD : Texte de Départ

TG : Teolinda Gersão

To : Texte original

Tt : Texte traduit

Sommaire

| | |
|---|-----|
| Remerciements | 7 |
| Liste des abréviations..... | 9 |
| Sommaire | 11 |
| INTRODUCTION | 13 |
| PARTIE I LES ENJEUX DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE : ÉTAT DE LA QUESTION | 23 |
| INTRODUCTION DE LA PARTIE I..... | 25 |
| Chapitre 1 : Éléments de l’histoire de la traduction | 27 |
| Chapitre 2 : La pensée de la traduction | 39 |
| Chapitre 3 : La traduction de la littérature | 74 |
| CONCLUSION DE LA PARTIE I | 90 |
| PARTIE II LES CONDITIONS DE PRODUCTION ET DE TRADUCTION DES ŒUVRES | 91 |
| INTRODUCTION DE LA PARTIE II..... | 93 |
| Chapitre 1 : le contexte de production des textes originaux..... | 94 |
| Chapitre 2 : Le regard de l’autre dans le texte d’origine : la voix auctoriale de Teolinda Gersão.. | 118 |
| Chapitre 3 : Le regard de l’autre dans le texte d’origine : la voix auctoriale d’Adriana Lisboa | 217 |
| CONCLUSION DE LA PARTIE II | 349 |
| PARTIE III ANALYSE COMPARÉE DES PROCESSUS DE TRADUCTION : LE RAPPORT AU TEXTE | 355 |
| INTRODUCTION DE LA PARTIE III | 357 |
| Chapitre 1 : Analyse linguistique contrastive des textes originaux et des traductions des ouvrages du corpus..... | 358 |
| Chapitre 2 : La dimension culturelle de la traduction..... | 454 |
| CONCLUSION DE LA PARTIE III | 509 |
| CONCLUSION | 511 |
| BIBLIOGRAPHIE | 519 |
| TABLE DES MATIÈRES | 533 |
| ANNEXES | 539 |
| ANNEXE 1 | 541 |
| ANNEXE 2 | 621 |

INTRODUCTION

L'importance de la traduction n'est plus à démontrer aujourd'hui. Les transformations de nos sociétés liées aux progrès de la communication, à la mondialisation de l'économie et à la démocratisation des voyages ont mis en contact les populations et les langues, soulignant ainsi ce besoin de traduire, de transposer dans d'autres langues, afin de pouvoir s'entendre et communiquer. La traduction se développe et se diversifie pour répondre à de nouvelles demandes, dans un monde en perpétuelle évolution et où les aspects technologiques prennent de plus en plus de place.

Convaincue que le rapprochement entre les hommes et les femmes, qui a été rendu possible depuis les voyages de découverte de la Renaissance et qui s'est amplifié au XIX^e et au XX^e siècle, du fait des progrès réalisés dans de nombreux domaines, correspond à une réelle curiosité vis-à-vis de l'autre, il constituera l'un des axes de notre travail de recherche. Nous articulerons l'analyse des ouvrages de notre corpus sur de grands thèmes traitant du rapport de l'homme à l'altérité. Pour l'étude de la traduction, nous pratiquerons une analyse contrastive des textes originaux et des textes traduits en français et faisons nôtre la définition d'U. Eco : « La langue de l'Europe, c'est la traduction ». Nous verrons avec des auteurs comme P. Casanova et G. Sapiro qu'elle a acquis une autre dimension à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle, dans le monde de l'édition, comme en littérature. En effet, ce qui avait été pendant des siècles une pratique invisible ou sujette à controverse, évolue dans sa conception et dans la recherche traductologique qui lui est consacrée également ; et c'est ce qui a motivé aussi notre choix d'effectuer cette recherche.

Néanmoins, et pour revenir sur les raisons qui ont été à l'origine de notre étude, nous relevons notre implication professionnelle et une recherche menée antérieurement au niveau du DEA. En effet, dans notre pratique professionnelle d'enseignante de la langue portugaise, la traduction a toujours été présente, comme une réponse aux besoins de comprendre et de communiquer des apprenants, élèves et étudiants, tout au cours de notre carrière d'enseignante, dans l'enseignement secondaire, puis universitaire, en leur proposant de transposer et de « translater », d'une langue et d'une culture à l'autre. Au-delà de l'aspect pédagogique, qui n'est pas anodin et a conditionné notre approche didactique de la langue dans nos enseignements, nous avons aussi entamé une recherche portant sur les aspects sociolinguistiques de la traduction dans le cadre du DEA sous la direction de M. J. Y. Mérian, ce qui nous a incitée à la poursuivre, mais dans le domaine littéraire, treize ans après.

L'ensemble de ces circonstances nous ont amenée à envisager de débiter une recherche sur la traduction des textes de langue portugaise en France, après notre nomination à l'université de Rennes 2. Nous avons choisi de travailler sur les ouvrages de deux autrices, l'une portugaise, Teolinda Gersão, et l'autre brésilienne, Adriana Lisboa. Les raisons, là encore, qui ont motivé notre choix tiennent à l'idée qu'elles représentaient les deux variantes de la langue portugaise, qui étaient aussi constitutives de notre pratique pédagogique, comme l'était l'idée de la traduction, celle d'une langue et de différents usages, que nous avons toujours défendue. Il y a aussi indéniablement une part de hasard dans ce choix : l'une d'elle nous était connue depuis qu'elle avait commencé à publier dans les années 1980, qui étaient aussi les années de notre

formation initiale, l'autre nous l'avons découverte tout au long des cinq ans du doctorat. Nous les apprécions toutes les deux et les considérons comme de grandes autrices de langue portugaise, mais nous voulions comprendre pourquoi leur œuvre n'avait pas eu le même écho en France. Y avait-il des raisons particulières qui pouvaient l'expliquer ? Cela tenait-il aux ouvrages et à leurs thématiques ? A l'écriture et au style des écrivaines ? Pouvait-on déterminer ce qui dans leurs ouvrages ou dans leur parcours pouvait le justifier ? Ou bien y avait-il d'autres raisons ?

En ce qui concerne, le choix de deux femmes écrivaines, il participe de notre volonté de continuer à défendre la place des femmes dans la société, qu'elles n'ont pas encore obtenue dans bien des domaines, y compris dans le milieu littéraire, où elles sont sous-représentées : l'étude de l'œuvre des deux autrices doit contribuer à les faire mieux connaître auprès du public de lecteurs français. Quant à celui des ouvrages, qui ont constitué notre corpus, il a été simplifié du fait qu'elles ont peu d'ouvrages traduits en français : *O Cavalo de sol/Le Cheval de soleil* et *Os Anjos/Les Anges* sont les deux seuls ouvrages traduits en France pour T. Gersão¹, qui a dix-neuf ouvrages publiés au Portugal ; pour A. Lisboa², qui a publié dix-sept ouvrages, *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif* et *Hanói/Hanoï*, qui sont tous les deux dans le corpus, ainsi qu'un troisième, *Bleu corbeau*. Nous l'avons écarté du corpus au profit d'*Hanoï*, parce que sa traductrice a aussi traduit *Le cheval de soleil*, ce qui nous a permis de comparer les deux traductions. Dans un souci d'équilibre, nous avons conservé deux ouvrages pour chacune des deux autrices.

Le point de départ de notre problématique est l'absence ou le peu de traduction en France de ces deux autrices de langue portugaise, l'une portugaise, l'autre brésilienne, de voir quelles sont les raisons qui pouvaient l'expliquer, en les comparant et en interrogeant le texte de leurs ouvrages, ainsi que le contexte de production des ouvrages, comme celui de réception des textes traduits. Nous avons pour cela appliqué la méthodologie que nous avons adoptée dans notre travail de DEA qui portait sur les textes journalistiques de publications diffusées parallèlement

¹ GERSÃO, Teolinda, *O Cavalo de sol*, Lisboa, Planeta de Agostini, Col. Os grandes escritores portugueses actuais, 2000 (D. Quixote, 1989)

GERSÃO, Teolinda, *Le Cheval de soleil*, traduction de Geneviève Leibrich, Paris, Flammarion, 1992

GERSÃO, Teolinda, *Os Anjos*, Lisboa, Dom Quixote, 2000 (2^a, ed.)

GERSÃO, Teolinda, *Les Anges*, Traduction d'Elisabeth Monteiro Rodrigues, Paris, Ed. Autrement, Col. Littératures, 2003

² LISBOA, Adriana, *Sinfonia em branco*, Rio de Janeiro, Alfaguara/Objetiva, 2013 (Rocco, 2001)

LISBOA, Adriana, *Des Roses rouge vif*, traduction de Béatrice de Chavagnac, Paris, Ed. Métailié, 2009

LISBOA, Adriana, *Hanói*, Rio de Janeiro, Alfaguara/Objetiva, 2013

LISBOA, Adriana, *Hanoï*, Traduction de Geneviève Leibrich, Paris, Ed. Métailié, 2015

N.B. Nous avons opté pour mettre en gras le titre des ouvrages en traduction, afin de les différencier des titres en langue originale. Nous utilisons les initiales pour les ouvrages originaux : OCS (*O Cavalo de sol*), OA (*Os Anjos*), SEB (*Sinfonia em branco*) et H. (*Hanói*)

en France, au Portugal et au Brésil en traduction. Elle nous avait amenée à utiliser les procédés linguistiques de la *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais*³ de Vinay et Darbelnet (1958), afin de définir et de caractériser l'écart en traduction entre le portugais et le français, dans une démarche de linguistique contrastive. Auparavant nous avons voulu vérifier où en était aujourd'hui la recherche traductologique et comme les ouvrages qui constituent notre corpus d'étude sont des œuvres littéraires, nous avons aussi procédé à une lecture analytique des quatre ouvrages, basée sur des thématiques communes autour de l'axe de l'altérité. Nous allons maintenant donner un aperçu des parties et chapitres qui composent notre thèse, structurée en trois grandes parties.

La première est l'étude épistémologique des grands courants traductologiques et des penseurs de la traduction, afin de faire un état des lieux de la traduction actuelle : *Les enjeux de la traduction littéraire, Etat de la question*. Dans le Chapitre 1, nous faisons un bref rappel de l'histoire de la traduction au XX^e siècle, en nous appuyant sur l'*Histoire des traductions* d'Y. Chevrel et voyons quelle est sa place aujourd'hui. Ensuite, dans le Chapitre 2, nous voyons quels sont les courants de la traduction : « littéraliste », « cibliste » et « fonctionnaliste » et leurs théoriciens, depuis Schleiermacher, Benjamin et Berman jusqu'à Mounin, Ladamir et K. Reiss, en passant par Steiner et Meschonnic. On y voit aussi une autre approche qui est celle de la culture en traduction, avec la théorie du polysystème d'Even-Zohar, mise en œuvre par Bassnett, puis celle de Ballard et, en dernier lieu, les liens de la traduction avec la critique et la sémiologie, de Brisset à Eco.

Le chapitre 3 traite spécifiquement de la traduction de la littérature : on voit le polysystème appliqué à la traduction littéraire à travers l'étude de Lambert, puis la théorie de traduction littéraire d'Inês Oséki-Dépré et le point de vue des traducteurs sur leur pratique de la traduction littéraire, à travers deux témoignages, celui de C. Cayron et celui de L. Bataillon, auxquels viendront s'ajouter des noms de traductrices « oubliées ». Dans cette première partie nous voulons ébaucher un panorama de la recherche en traductologie et asseoir notre propre étude sur cette base théorique, qui nous permettra, dans la troisième partie notamment, de nous appuyer sur les idées de certains de ces penseurs de la traduction pour étayer nos propres observations.

Dans la deuxième partie de notre travail intitulée, *Les conditions de production et de traduction des œuvres*, nous nous attachons à présenter les autrices et le contexte de production des ouvrages qui composent le corpus, avant d'en faire la lecture analytique. C'est une partie longue de notre thèse, notamment en ce qui concerne l'analyse des textes, que nous avons divisée en deux chapitres. Dans le chapitre 1, qui présente le contexte de production des textes originaux, nous donnons un aperçu du parcours de vie et d'écriture de chacune des deux autrices : d'abord Teolinda Gersão dans le contexte littéraire portugais, puis Adriana Lisboa dans celui de la littérature brésilienne. Nous partons de différentes données biographiques et nous appuyons sur les critiques et commentaires, de M. G. Besse, I. Allegro de Magalhães ou M. F. Marinho, pour

³ VINAY, DARBELNET, *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*, 1958

T. Gersão, puis d'A. Cândido, de R. Olivieri-Godet et A. Hossne ou encore de B. Resende pour A. Lisboa. Poursuivant dans l'idée de rendre les femmes plus visibles dans le contexte littéraire des deux pays d'origine des textes, nous faisons suivre le parcours littéraire des deux autrices d'un aperçu des autres écrivaines dans le panorama littéraire, tant portugais que brésilien.

Le chapitre 2, *Le regard de l'autre dans le texte d'origine : la voix auctoriale de Teolinda Gersão*, présente la lecture analytique que nous avons effectuée des deux ouvrages de l'autrice. Pour introduire notre propos, nous commençons par définir le concept d'altérité en nous appuyant sur les textes de Lévinas, Ricœur et Derrida, car nous avons choisi de mener notre travail d'analyse dans trois directions autour de l'axe de l'altérité : les difficiles relations entre les hommes et les femmes, le rapport de l'homme à la société patriarcale et enfin avec la nature, dans une relation au sensible. Avant cela, nous résumons les deux ouvrages, *O Cavalo de sol* et *Os Anjos* que nous traitons ensuite en parallèle, dans les différentes thématiques abordées.

Les grandes thématiques sont divisées en sous-thèmes. Pour celle des difficiles relations entre les hommes et les femmes, on a le sous-thème de l'homme dominant ou la figure du prédateur, illustré par le personnage de Jerónimo ou celui de la femme soumise et de ses obligations, comme la maternité, par exemple, qui est représentée par les personnages de mères. Pour traiter de la prédation et de l'interdit dans la sexualité, nous nous appuyons sur l'idée de Bataille, ainsi que sur celle d'Irigaray ou d'Allegro de Magalhães concernant le corps des femmes. Pourtant, il y a aussi des hommes sensibles et des femmes qui réussissent à se libérer du carcan dans lequel on veut les enfermer, c'est le cas du personnage de Vitória dans OCS⁴. Nous faisons aussi appel aux thèses de M. Perrot sur la place de la femme, ainsi qu'aux théories psychanalytiques, pour étudier les problèmes neurasthéniques de la mère, dans *Os Anjos*.

La thématique du rapport de l'homme à la société patriarcale est primordiale dans OCS et de façon générale dans l'œuvre de TG, que ce soit du point de vue politique ou social, ce sont toutes ses impositions, notamment vis-à-vis des femmes, qu'elle dénonce. Nous y voyons le rôle de relais que jouent la famille et les institutions, l'école et l'église principalement et faisons appel aux théories de Bourdieu sur leur rôle dans la transmission de la domination masculine et des valeurs de la société patriarcale. Nous étudions le rôle de la maison comme lieu privilégié où s'exerce le pouvoir de la société patriarcale. Ces espaces de vie familiale se présentent plutôt comme des lieux d'enfermement pour les femmes, et non pas comme des lieux de vie en harmonie avec le cosmos selon l'idée de Bachelard.

La troisième thématique retenue est celle du rapport de l'homme à la nature. Nous y étudions les principaux éléments naturels, notamment les arbres, qui apparaissent dans les deux ouvrages, mais aussi l'eau, celle de la rivière et du barrage, ou le feu dans l'âtre et convoquons les symbolismes de Bachelard pour les analyser. Dans cette thématique qui traite de la relation au sensible, l'enfance est représentée par les deux personnages d'héroïnes, enfants malheureuses ou méprisées, dont les sens s'éveillent pendant cette période de leur vie à tous ces éléments de la nature, mais aussi à leur poésie. Pour la dimension onirique et notamment le

⁴ Nous renvoyons à la liste des abréviations concernant les titres des ouvrages et qui se trouve avant l'Introduction.

rôle des anges dans la nouvelle de TG, nous nous appuyons sur les analyses de L. Kahn et celles de M. C. Latry. Dans un dernier sous-thème, nous traitons du rapport à l'animal et principalement au cheval, puisqu'il est l'un des thèmes majeurs du roman OCS. Mais nous évoquons aussi le chien, qui est une victime de la domination masculine, car il est rattaché au personnage de Jerónimo et à sa passion pour la chasse. Le cheval est son pendant dans le roman, comme animal rattaché à Vitória, l'héroïne, et il participe à sa libération. Nous citons A. Rita et l'autrice elle-même sur l'importance du cheval et la structuration du roman en quatre parties suivant les quatre pas de l'animal. Dans la conclusion de ce chapitre 2, à partir des citations des deux ouvrages qui émaillent l'étude des différentes thématiques, nous dégageons les principaux aspects stylistiques et esthétiques de l'écriture de T. Gersão, en vue de l'étude linguistique qui sera faite dans la partie III.

Le chapitre 3 est consacré à la lecture analytique des deux ouvrages de l'autrice brésilienne, Adriana Lisboa, *Sinfonia em branco*, abrégé SEB, et *Hanoi*, H. et, comme pour les ouvrages de l'autrice portugaise, nous en faisons un bref résumé au début de ce chapitre. Nous traitons ensuite des mêmes thématiques que nous avons retenues pour les ouvrages de TG, et avons ajouté celle du soin de l'autre, l'empathie et l'altruisme que l'on trouve davantage dans le dernier roman, H. Le chapitre est divisé en sous-chapitres qui correspondent aux thèmes et sous-thèmes, comme dans le chapitre 2.

Pour la première thématique, des difficiles relations des hommes et des femmes, nous citons les thèses de Macé et de Delphy sur le patriarcat et son évolution. Dans le sous-thème de la prédation sexuelle masculine, nous présentons les différentes figures de prédateurs sexuels qui apparaissent dans le roman OCS, en particulier, et celui du père incestueux, Afonso Olímpio. Les femmes soumises constituent un sous-thème de la société patriarcale : c'est sur elles que s'exerce la prédation masculine, mais elles ne peuvent se soustraire à leur dépendance et se trouvent dans une impasse sociale ou sont conduites vers la folie. C'est le cas des personnages comme Clarice, qui subit l'inceste et ne peut se reconstruire qu'après des années de vie gâchée par l'alcool et la drogue, mais aussi celui des personnages de mères, économiquement et socialement dépendantes du mari. Nous faisons référence à nouveau aux thèses de Bourdieu et de Delphy, ainsi que les études de Braga Neves ou de R. Félix du roman SEB.

Dans H, nous traitons aussi des personnages de femmes victimes du point de vue économique et social parmi les classes populaires, ainsi que les personnages de mères résilientes, comme Huong ou Linh, qui sont des exilées de la guerre du Vietnam et représentent l'émigration asiatique aux USA. Cette thématique de la migration qui apparaissait peu dans SEB et encore moins dans les romans de TG, est centrale dans *Hanoi*. Nous avons ensuite étudié dans un autre sous-thème, les personnages d'hommes et de femmes qui tentent de résister à la société patriarcale, qu'ils soient des hommes sensibles et empathiques comme Tomás, le peintre amoureux éconduit par M.I. dans SEB ou David, le descendant d'émigrés atteint d'une tumeur au cerveau dans H. Ils accèdent à une forme de résilience et de reconstruction par le biais de la peinture, pour l'un et la musique, pour l'autre, mais demeurent des hommes fragilisés par leur statut social. Nous nous appuyons sur le concept de résilience de Tisseron et l'idée de l'anthropologie sociale de Laplantine. On trouve les valeurs d'altruisme et d'empathie chez des

personnages comme Trung, le moine bouddhiste en exil, alors que le personnage de Luiz, le père de David représente celle de l'échec de l'intégration de l'émigration « latine ».

Nous y traitons aussi des personnages de femmes résilientes, tels que Maria Inês, la protagoniste de SEB, qui présente une belle réussite sociale, mais, qui est, sur le plan affectif, encore une victime de son milieu. Elle est aussi la dépositaire des mémoires tragiques de l'enfance qui continuent de la hanter. L'autre figure féminine importante est le personnage d'Alex dans H. Elle représente toutes les valeurs de la résilience, en raison de son statut de fille-mère qui veut poursuivre ses études, mais aussi celles de l'empathie et de l'altruisme. Nous revenons sur la définition de ces notions dans leurs différentes acceptions et voyons quelles sont les circonstances dans lesquelles elles s'exercent et qui en sont les bénéficiaires : la famille d'Alex, et Trung en particulier, mais surtout David, qu'Alex va héberger et accompagner jusqu'à sa mort.

Nous poursuivons notre lecture analytique avec la thématique suivante, *Les espaces de domination et de résilience dans la société patriarcale*, qui porte les lieux de vie des personnages, où s'exercent les impositions de la société patriarcale. Nous commençons par les propriétés rurales de l'intérieur de l'Etat de Rio de Janeiro, les fazendas, où les protagonistes de SEB ont passé leur enfance. Elles sont trois et ont des rôles différents, mais une charge symbolique identique : celle du pouvoir patriarcal héréditaire. Les appartements urbains à Rio ont aussi une fonction sociale et une signification différente suivant les personnages qui y habitent. Nous faisons appel aux études d'Olivieri-Godet et Hossne sur la poétique de la ville et le nouveau roman historique brésilien. Les espaces de vie des personnages d'H, se situent en milieu urbain exclusivement, à Chicago, aux Etats-Unis. Ces lieux sont aussi chargés d'histoire et permettent de revisiter la mémoire coloniale dans SEB, et surtout celle de la migration et de l'exil dans H., puisqu'elle traverse le roman. Il se présente comme une cartographie de l'immigration aux Etats-Unis, vue à travers les mémoires familiales des personnages principaux. Nous nous appuyons sur les auteurs, Laplantine et Nouss pour traiter de la notion de métissage et la psychanalyste M. J. Segers sur le sens de l'errance et de l'exil.

La troisième grande thématique étudiée est *Le rapport à la nature, au sensible et les langages artistiques*. La relation aux éléments de la nature, les arbres et les animaux est très présente dans les romans. Un sous-thème est consacré à la relation au sensible qui concerne en premier lieu les enfants, qui sont aussi des victimes de la société patriarcale : c'est le cas de Lina dans SEB et surtout des deux sœurs, Clarice, en premier lieu, et M. I., dont les vies ont été bouleversées à la suite de l'inceste. L'étude d'H. Parat nous permet de mieux appréhender cette question. Dans H, nous traitons de la maladie de David, une tumeur au cerveau foudroyante, pour laquelle nous reprenons l'idée d'anthropologie du sensible de Laplantine. Le dernier sous-thème traite de l'importance des langages artistiques dans les ouvrages : d'abord celui de la peinture, celle de Whistler, à cause du titre du roman et du personnage de Tomás, qui est peintre, mais aussi celle de la sculpture, la passion de Clarice. Dans Hanoï, la musique jazz, la passion de David, est aussi un hommage que l'auteur rend à ce genre musical et à sa valeur de résilience, aux Etats-Unis. Nous nous appuyons sur l'étude de Lemarquis sur l'empathie esthétique pour appréhender ces notions. Dans un dernier sous-thème, nous traitons du dialogue avec les textes littéraires que l'auteur établit dans SEB, notamment avec *Mort à Venise* de

Thomas Mann, qui présente de nombreux points communs avec le texte d'A. Lisboa. Dans la conclusion de ce chapitre nous analysons les aspects linguistiques des deux textes au fur et à mesure des thématiques et voyons quels sont les caractéristiques esthétiques récurrentes du style lisboien, comme nous l'avons fait pour TG.

La troisième partie de notre thèse s'intitule *Analyse comparée du processus de traduction : le rapport au texte*. Nous présentons une analyse contrastive entre TD et TA, basé sur le relevé exhaustif des occurrences présentant un écart entre la langue d'origine, le portugais et la langue de traduction, le français. L'ensemble des occurrences relevées se trouve dans l'Annexe 1 de la thèse et nous n'avons conservé que quelques exemples pour illustrer chaque procédé stylistique étudié, afin de ne pas alourdir la lecture de notre thèse. Pour effectuer ce travail, nous nous appuyons sur les procédés de la *Stylistique comparée du français et de l'anglais* de Vinay et Darbelnet (1958), qui nous permettent de caractériser les différences constatées. La Partie III est divisée en trois chapitres, dont le premier, très court, est consacré aux réflexions sur les aspects concrets de la tâche du traducteur, par des traducteurs célèbres et l'une des traductrices des ouvrages. Le chapitre 2 est l'analyse linguistique du processus de traduction en partant des occurrences relevées qui présentent un écart de traduction entre LD et LA et en nous appuyant sur les théoriciens de la traductologie que nous avons étudiés dans la partie I : comme Oséki-Dépré ou Berman sur les tendances déformantes. Nous en convoquons d'autres comme Casanova, Sapero sur les questions sociologiques qui touchent à la traduction ou encore Dancette, Collombat, Gouanvic sur les aspects plus spécifiques de la faute de sens, de l'erreur culturelle ou de la traduction de la signifiante, ainsi que Cordonnier ou Gorovitz, sur l'aspect culturel de la traduction et celui du dévoilement du traducteur.

Dans le chapitre 3, nous traitons de la dimension culturelle de la traduction. Après une recherche sur le « tournant culturel » en traductologie, où nous convoquons à nouveau Cordonnier, mais aussi Ballard et Regattin, nous abordons la traduction du culturel par le paratexte, et notamment l'analyse sous l'angle de l'imagologie littéraire des couvertures des ouvrages de notre corpus, en nous appuyant sur les textes de M. J. Simões, Ribeiro de Sousa et Coutinho Mendes, ainsi que les idées du sociologue B. de Sousa Santos. Puis, en reprenant les thématiques étudiées dans la Partie II, nous analysons la transposition de la culture dans la L A. Les occurrences retenues pour l'analyse de la dimension culturelle sont classées par thématique, puis par ouvrage, par niveau de langue et par procédé dans l'Annexe 2 de la thèse et seuls sont conservées quelques exemples, qui sont repris sous forme de notes de bas de page dans le chapitre, afin d'éviter les répétitions et de ne pas ralentir la lecture.

Parmi les thématiques, nous traitons en premier lieu, *La traduction de la domination patriarcale* avec les sous-thèmes des prédateurs, des victimes et des modalités du système. Nous nous appuyons sur les statistiques et pourcentages qu'ils représentent, pour lesquels des graphiques ont été réalisés, ainsi que sur les études de T. Samoyault et Barret-Ducrocq ou de S. Federici et C. Delphy sur le capitalisme et le travail domestique des femmes. La deuxième thématique étudiée est celle de *La traduction de la femme libérée et résiliente*, suivant la même présentation et en reprenant les idées d'Oséki-Dépré sur l'évolution des tendances de la traduction française ou encore de discontinuité dans le domaine littéraire par rapport à l'acculturation, selon l'idée de Laborie et de Moura. La troisième thématique est celle de *La traduction des bienfaits de la*

nature et de l'art qui concerne les quatre ouvrages, mais est vue sous un angle différent dans chacun d'eux. Nous nous intéresserons à ce propos à l'idée d'O. Dorlin sur l'éco-traductologie.

Notre propos, dans cette thèse, est d'étudier l'ensemble des problématiques, littéraire, linguistique et culturelle de la traduction et nous espérons que notre travail permettra de mieux comprendre où se situent les difficultés de la traduction et que nous contribuerons ainsi à démontrer en quoi consiste l'écart en traduction et quelles sont les raisons qui peuvent l'expliquer, dans une perspective comparatiste et à travers les textes en langue portugaise et en traduction de Teolinda Gersão et d'Adriana Lisboa.

PARTIE I
LES ENJEUX DE LA
TRADUCTION
LITTÉRAIRE : ÉTAT DE LA
QUESTION

INTRODUCTION DE LA PARTIE I

L'approche théorique de la traduction que nous présentons dans cette première partie participe de notre interrogation sur les différences de traitement dans le champ littéraire français entre les auteures que nous avons choisies.

Nous nous proposons d'interroger le processus traductif dans une partie III de notre travail et ce faisant d'entrer dans le détail de la langue choisie. Nous avons donc voulu savoir quelles étaient les théories sous-jacentes aux pratiques actuelles des traducteurs littéraires français et comprendre quels étaient les principes auxquels correspondaient les traductions analysées.

Nous présenterons d'abord les écoles de traduction du XX^e siècle en nous appuyant sur les penseurs emblématiques de la théorie traductologique. Dans une perspective diachronique, nous verrons quelles sont les évolutions de la traduction au XX^e et au début du XXI^e en partant de la traduction littéraliste héritée du XIX^e pour arriver à une traduction intégrée dans une dimension culturelle et correspondant à ce qui est attendu dans la société d'accueil.

Nous avons opté de présenter de façon plus détaillée des courants de la traduction qui nous paraissaient correspondre aux choix traductifs qui ont été faits par les traductrices des ouvrages du corpus. Nous citerons les écoles des « littéralistes » et des « ciblistes » et les auteurs qui les représentent.

Comme nous l'avons déjà indiqué, notre corpus est constitué de quatre ouvrages de littérature portugaise et brésilienne, qui ont été édités à la fin du XX^e et début du XXI^e siècle et traitent d'époques se situant tout au long du siècle passé. Nous verrons quelles sont les spécificités de la traduction du texte littéraire et puisque les publications des ouvrages s'échelonnent entre les années 90 et 2015, les tendances actuelles de la traduction littéraire entre littéralisme, tendance déformante et création poétique.

La traduction des ouvrages du corpus étant assurée par des traductrices, nous présenterons aussi la vision de traductrices sur le processus traductif : leurs témoignages sur leurs pratiques et leurs commentaires sur la dimension théorique de leur tâche.

Nous verrons dans cette première partie les multiples conceptions qui sont rattachées à la traduction, mais aussi la difficulté de la tâche du traducteur et la vision différente que l'on en a aujourd'hui.

Chapitre 1 : Éléments de l'histoire de la traduction

Dans ce chapitre, nous donnerons quelques repères sur des périodes charnières pour la traduction et évoquerons les traducteurs qui ont marqué leur époque et nous ont laissé leurs réflexions sur ce sujet, mais nous ne prétendons pas donner un aperçu complet de l'histoire de la traduction. Avant cela nous nous attacherons à définir ce qu'est la traduction, car nous voyons bien qu'elle présente différentes acceptions et nous en donnerons aussi différentes conceptions selon les auteurs cités.

Il est difficile de dater les débuts de la traduction, en tant qu'activité, qui remonte aux époques les plus anciennes de notre ère. Elle est attestée dans l'antiquité et s'est développée depuis la Renaissance selon les définitions du dictionnaire, *Le grand Robert*⁵. C'est aussi de cette époque que datent les premiers textes d'auteurs comme Amyot ou E. Dolet qui ont théorisé la pratique de la traduction. D'autres traducteurs au XX^e siècle, Valéry Larbaud et Edmond Cary ont laissé aussi leurs préceptes sur le bien traduire. Car il faut aussi s'entendre sur le bien traduire et la question est sensible.

Sur ces différentes conceptions, nous reviendrons dans le chapitre suivant sur le processus de la traduction et les différentes écoles qui s'opposent ou se complètent. Notre propos n'est pas de traiter la traduction dans tous ses aspects, mais nous allons voir que celui qui nous occupe,

⁵ ROBERT, Paul, *Le Grand Robert de la Langue Française*, 2^{ème} édition dirigée par Alain Rey du *Dictionnaire Alphabétique et analogique de la Langue Française* de Paul Robert, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, tome 6, p. 1364-1366

« Traduction : *n. f.* 1530 Lefèvre d'Étaples, « livraison » XIII^e ; du *lat. traductio*, qui n' pas le sens de « traduction », de *tractum*, supin de *traducere* (traduire)

Action, manière de traduire. ➔ **Interprétation**. Traduction littérale (➔ **calque**), exacte, fidèle. Traduction flatteuse, mais inexacte (Cf « Les Belles Infidèles »). Traduction juxtalinéaire, interlinéaire, traduction libre ➔ **adaptation, métaphore, paraphrase**. Traduction d'un mot, d'une parole, (➔ **lexicographie**). Exercice scolaire de traduction ➔ **Explication, thème, version**. Se servir d'une traduction pour faire un devoir. Traduction d'un nom propre ➔ **Métonymie**. Traduction automatique, opérée par des machines électroniques. Traduction assistée par ordinateur (T. A. O.)

Texte ou ouvrage donnant dans une autre langue l'équivalent du texte original qu'on a traduit. ➔ **Version**. *Traductions arabes, françaises, latines...* **REM. Sans adjectif qualificatif et en l'absence de contexte spécifique, traduction, désigne en général une traduction en français**. Les traductions d'Amyot (Plutarque), de Galland (*Les Mille et une Nuits*), de Baudelaire (E. Poe). *Traduction d'une traduction* ➔ **retraduction**. La traduction de la Bible en araméen (targum), en latin (vulgate). Les grandes traductions françaises de Shakespeare (François Victor-Hugo, Gide, Yves Bonnefoy).

la traduction littéraire implique lui aussi de s'intéresser à d'autres champs : linguistique, sémiologie, études culturelles, etc.

Sans toutefois revenir sur l'historique complet de la traduction, qui est long et connu de tous aujourd'hui, nous rappelons les principaux éléments de la conception que la traduction a acquise à l'époque contemporaine.

1. PREMIÈRES CONSIDÉRATIONS SUR LA TRADUCTION

Suivant l'idée de David Bellos,⁶ dans son ouvrage, *Le Poisson et le bananier, L'histoire fabuleuse de la traduction*, qui est véritable histoire chronologique de la traduction, il nous confirme l'importance de la traduction dans le monde actuel :

La traduction est partout – aux Nations unies, à la Communauté Européenne, à l'Organisation mondiale du commerce sans parler de tant d'organismes internationaux régissant des aspects fondamentaux de la vie contemporaine. La traduction est un élément constitutif de l'économie moderne, et il n'y a guère d'industrie majeure qui n'utilise et ne produise des traductions au cours de ses opérations. (Bellos, 2012 :19)

Pour évoquer les aspects plus spécifiques de l'histoire de la traduction au XIX^e et au XX^e siècle, nous citons l'ouvrage collectif et important qu'est l'*Histoire des traductions en langue française*, qu'Yves Chevrel⁷ a dirigé avec Jean-Yves Masson, pour le tome qui traite du XIX^e avec Lieven d'Hulst et Christine Lombez et celui du XX^e (1914-2000) avec Bernard Banoun et Isabelle Poulin⁸. Comme Bellos, Chevrel et Masson confirment l'importance de la traduction dans le monde actuel et ils se réclament de l'héritage de Berman qui défendait « *la constitution d'une histoire de la traduction* » comme « *la première tâche d'une théorie moderne de la traduction* », (Chevrel, 2012 : 17) Ils font aussi référence à d'autres d'auteurs qui ont contribué aux études sur la traduction et que nous allons retrouver dans les prochains chapitres de notre étude : I. Even-Zohar et G. Toury, J. Lambert, A. Brisset, mais aussi H. Meschonnic et J. R. Ladmiral, U. Eco, G. Steiner, D. Bellos ou L. Venuti.

En ce qui concerne le XIX^e, il apparaît comme le siècle du changement en matière de traduction et « *l'affrontement de deux théories* » : celle des « *belles infidèles* » et celle de la « *traduction authentique* », même si les auteurs temporent :

Les notions de fidélité, d'exactitude ou d'imitation ne voulaient pas dire grand-chose en soi et [qu'] il serait absurde de résumer les mutations par une victoire de l'enthousiasme romantique sur l'outrecuidance classique. (Chevrel, 2012 : 140)

⁶BELLOS, David, *Le Poisson et le bananier, L'histoire fabuleuse de la traduction*, traduction de Daniel Loayza avec la collaboration de l'auteur, Paris, Flammarion, 2012, (Penguin Books Ltd, 2011)

⁷CHEVREL, Yves, MASSON, Jean-Yves, *Histoire des traductions en langue française, Le XIXe siècle*, s.l. Verdier, 2012

⁸BANOUN, Bernard, POULIN, Isabelle et CHEVREL Yves, *Histoire des traductions en langue française, XXe siècle, 1914-2000*, Verdier, 2019

Il semble néanmoins que les mentalités évoluent, mais qu'il s'agit d'une « *évolution lente et complexe* » et on va le voir, peut-être due à des pratiques qui vont se professionnaliser et être davantage institutionnalisées, mais aussi aux prérequis demandés aux traducteurs : « *la condition première d'une bonne traduction devient « une maîtrise parfaite de l'idiome étranger* », ce qui n'était pas forcément la règle jusqu'alors. (Chevrel, 2012 : 141) Car les vieux réflexes demeurent, dans le domaine de la littérature surtout, et pour les auteurs : « *l'opposition entre la version littérale et la version littéraire se résout dans la fiction d'une fausse traduction ancienne* », même si grâce aux auteurs comme Chateaubriand, les choses avancent. Mais cela ne règle rien pour autant, car, si l'on en croit les auteurs, ceux-là mêmes qui défendent « *une poétique de l'étrangeté* » et ne se reconnaissent que dans « *la métaphore du calque* », sont en fin de compte « *les héritiers de Perrot d'Ablancourt* » et de ses « *belles infidèles* » car « *à leurs yeux, une traduction réussie doit être elle-même une œuvre d'art.* » (Chevrel, 2012 : 143)

Dans l'enseignement également, on voit l'évolution à l'université où « *la traduction dite littérale devient l'idéal de la traduction littéraire.* » (Chevrel, 2012 : 142-143) Avec l'essor du marché de la traduction, c'est la traduction « *pragmatique* », « *à visée utilitaire* » qui devient davantage visible et va dans le sens des évolutions du XIX^e siècle : « *la bureaucratisation et la tertiairisation* ». (Chevrel, 2012 : 152) Et encore aujourd'hui, même si des formations spécifiques sont offertes aux étudiants pour étudier la traduction, il s'agit toujours de traduction technique ou commerciale, dans une perspective professionnelle dirigée vers le milieu de l'entreprise. On n'enseigne pas davantage la traduction littéraire, y compris dans les prestigieuses écoles de traduction, car elle est bien souvent assurée par les enseignants de l'université.

Dans le milieu de l'édition, la situation évolue aussi et la distinction se fait entre « *littérature de prestige* » et « *littérature de grande diffusion* ». La traduction due à un grand nom de la littérature bénéficie du prestige de son auteur : c'est, par exemple, le cas de Baudelaire qui a traduit E. Poe. (Chevrel, 2012 : 167)

C'est au XIX^e siècle aussi, que l'on voit évoluer la profession du traducteur : elle est reconnue et institutionnalisée et n'est plus seulement un complément d'une autre activité. Mais qu'en est-il du traducteur littéraire ? On le voit, le XIX^e siècle peine à se débarrasser de ses pratiques ancillaires et au XX^e, nous le vérifierons également dans la partie III consacré à l'aspect linguistique de notre recherche. Nous vérifierons si la traduction littérale demeure encore la règle en traduction littéraire et quelles sont les tendances chez traducteurs des ouvrages du corpus.

Il était important de revenir sur tous les bouleversements qui sont intervenus au XIX^e et que nous retrouvons ensuite au XX^e siècle, notamment en ce qui concerne l'évolution de la profession du traducteur, car il est, de notre point de vue, le principal acteur dans l'acte de traduction et aujourd'hui encore peu d'études lui sont consacrées.

2. LA PLACE DE LA TRADUCTION AUJOURD'HUI

L'importance de la traduction au XX^e siècle a déjà été soulignée, tout comme l'est celle du traducteur. En effet, la place de la traduction dans le contexte économique et social est liée à la reconnaissance du rôle du traducteur, qui est devenu plus visible, y compris du point de vue littéraire. Elle est attestée également dans le volume de l'HTLF⁹ (2019) où les auteurs ont voulu « *mettre en lumière le travail des traducteurs, trop longtemps invisibles* ». (Chevrel, 2019 : 7 Avant-propos)

Sur la reconnaissance du rôle du traducteur, Chevrel souligne aussi d'autres aspects : « *Le XX^e est à la fois le siècle d'une pratique traductive plus rigoureuse et celui d'une émancipation du traducteur, qui peut se vouloir créateur.* » (Chevrel, 2019 : 10) La traduction-recréation est effectivement une des tendances de la traduction littéraire au XX^e que détaillons ensuite.

Dans la deuxième moitié du XX^e, plusieurs phénomènes sont notables ; celui de « *l'accroissement du nombre des langues traduites : de 35 à 55 entre 1997 et 2005* », qui est le plus remarquable et celui « *la multiplication des supports des traductions* », pour l'époque contemporaine, ainsi que celui de la retraduction. (Chevrel, 2019 : 9-10) Nous retenons, à propos des supports, son idée :

Les traductions, sur quelque support que ce soit, contribuent largement à l'enrichissement du pays d'accueil... grâce à elles, l'espace francophone a comblé au XX^e siècle son retard dans des domaines comme l'histoire de l'art, la musicologie les écrits de musiciens. (Chevrel, 2019 : 11)

Enfin, un autre élément est mis en valeur dans l'HTLF du XX^e, c'est celui du lecteur. Car ce volume revendique d'être celui de « *L'âge de la traduction* » et que cela implique « *l'invention d'un nouveau lecteur* », qui se doit d'être « *conscient de ce qu'il doit aux traducteurs* ». (Banoun/Poulin, 2019 : 40)

Les auteurs situent leur ouvrage dans le domaine plus vaste de « *l'histoire culturelle* » et soulignent la notion d'espace, comme « *composante essentielle en traduction* » et le « *tournant spatial des études culturelles* », qui trouve une application particulière dans ce domaine et non plus seulement dans l'abordage de la temporalité. (Banoun/Poulin, 2019 : 42) Ils présentent dans cet ouvrage une étude détaillée de la traduction au XX^e siècle, des traducteurs et traductrices et des orientations qui ont été les leurs, ainsi que des évolutions qu'a connues la traduction. Nous ne les commenterons pas toutes ici, mais nous retenons que dans ce travail remarquable, les auteurs cités correspondent à ceux que nous allons évoquer.

Nous citons le nom de Valery Larbaud, traducteur du début du siècle qui, dans son essai, *Sous l'invocation de saint Jérôme* (1946) a transmis sa conception de la traduction qui « *lentement se mue en théorie* », pour tous ceux qui l'ont suivi. Il est considéré comme l'un des penseurs de

⁹ BANOUN, Bernard, POULIN, Isabelle et CHEVREL Yves, *Histoire des traductions en langue française, XX^e siècle, 1914-2000*, Verdier, 2019

la traduction dans la première moitié du XXe siècle. Ses textes sont demeurés « *des phares de la pensée sur la traduction* » et il est aussi pour les auteurs de l'HTLF :

...celui qui montre à quel point est difficile une conceptualisation de la traduction qui ne se laisse pas enfermer dans les genres universitaires. (Banoun/Poulin, 2019 : 264)

Pour évoquer un autre nom de l'histoire de la traduction, nous revenons à l'ouvrage de Bellos, qui évoque E. Nida, autorité incontestée en matière de traduction de la Bible. Nida distingue deux sortes d'équivalence en traduction : « *l'équivalence formelle* » où l'ordre des mots correspond étroitement à la structure de la langue source et « *l'équivalence fonctionnelle* », où les expressions de la langue source sont remplacées par « *d'autres tournures ayant à peu près la même valeur dans la culture* » de la langue d'arrivée. Nida défend que, « *dans le cas de la Bible, seule pouvait convenir l'équivalence dynamique ou fonctionnelle.* » (Bellos, 2012 : 184) Bellos prend pour exemple « *la version de Ruyl* » en malais, qui adapte dès le XVIIe, « *la version hollandaise de Matthieu* » où il était question d'un figuier, en bananier (*pisang*) en malais. (Bellos, 2012 : 187) Il fait de même pour l'interprétation simultanée, qui demande de grandes qualités d'écoute et d'attention ainsi que de solides connaissances linguistiques dans au moins trois langues. Pour lui, l'interprétariat simultané est « *l'une des tâches les plus épuisantes que l'on puisse exiger d'un cerveau humain.* » Il l'a métaphoriquement symbolisé par le poisson Babel dans l'oreille. (Bellos, 2012 : 279) On comprend mieux maintenant le titre de son ouvrage... Dans son *Histoire fabuleuse de la traduction*, Bellos a aussi réservé une place privilégiée à la traduction littéraire qui a pour lui, des caractéristiques propres. Il les détaille :

D'abord, elle bénéficie d'ordinaire de conditions temporelles très souples par rapport au travail qui s'accomplit dans un cadre commercial, légal ou technique. Elle engage par ailleurs la responsabilité du traducteur de façon bien moins intimidante. Une erreur de traduction au tribunal, à l'hôpital ou dans un manuel d'entretien peut immédiatement avoir des effets néfastes. (Bellos, 2012 : 311)

La traduction littéraire est à la fois impossible dans sa difficulté à traduire tous les aspects d'un texte, mais aussi moins contraignante, car elle laisse une plus grande autonomie au traducteur. Pour l'auteur la traduction littéraire « *enseigne (aux lecteurs) à chaque fois ce qu'est la traduction* », car elle est complexe et singulière pour chaque ouvrage à traduire. Nous développons la spécificité de la traduction littéraire dans un chapitre suivant.

Sur le XXI^e siècle et les aspects les plus actuels de la traduction, nous suivons l'idée d'I. Collombat,¹⁰ qui revient sur la question de la retraduction, qu'elle situe à partir des années 1990 et présente davantage comme un fait littéraire car il n'intéresse pas, pour l'instant, les études universitaires en traductologie. Elle confirme, dans son étude, les évolutions en matière de conception de la traduction et du rôle du traducteur :

¹⁰COLLOMBAT, Isabelle, « Le XXI^e siècle : l'âge de la retraduction » in *Translations Studies in the New Millenium*, Bilkent University, vol. 2, 2004, pp 1-15 <https://hal-niv-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01452331> consulté le 5/11/19

Ensuite, on constate que le traducteur abandonne la transparence si chère à Lawrence Venuti ou l'humilité que prônait Valéry Larbaud : il a aujourd'hui tout le loisir de s'exprimer dans la presse pour expliquer sa démarche de retraduction et les principes qui l'ont fondée. Collombat (2004 : 2)

Une position plus affirmée et même médiatisée du traducteur est effectivement un phénomène récent et Collombat évoque aussi l'importance du rôle du lecteur. Quant à la dimension socioculturelle dans la retraduction, on la trouve aussi chez Yves Gambier (« La retraduction, retour et détour » in *Méta*, 39 : 3, s. l. 1994, p. 413 cité par Collombat, 2004 : 2). Cette notion de retraduction n'est cependant pas nouvelle, car comme le rappelle Collombat, Benjamin (« La tâche du traducteur » in *Œuvres*, vol. 1, *Mythe et violence*, essais traduits de l'allemand et préfacés par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971), évoquait le vieillissement et même « la caducité de la traduction », et disait à ce propos :

... alors que la parole de l'écrivain survit dans son propre langage, le destin de la plus grande traduction est de disparaître dans la croissance de la sienne, de périr quand cette langue est renouvelée. (Benjamin, 1971 : 266)

Il a été rejoint sur ce point par Antoine Berman (*L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984) qui a réaffirmé l'importance de la retraduction : « Toute traduction est appelée à vieillir, et c'est le destin de toutes les traductions des 'classiques' de la littérature universelle que d'être tôt ou tard retraduites. » (Berman, 1984 : 281) C'est d'abord à des facteurs linguistiques que l'on doit ce vieillissement si l'on en croit André Topia (*Finnegans Wake : la traduction parasitée in Palimpsestes n° 4, Retraduire*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Oct. 1990) : « La notion de décalage temporel n'a pas le même sens selon qu'il s'agit de l'original ou de la traduction ». (Topia, 1990 : 45-61) C'est aussi l'opinion de Liliane Rodriguez (« Sous le signe de Mercure, la retraduction », in *Palimpsestes n° 4, Retraduire*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Oct. 1990), qui distingue les traductions où le traducteur a gardé « la couleur d'ailleurs » qui vieillissent peu, car « ce qui était si étrange [...] il y a 20 ou 30 ans, l'est encore souvent aujourd'hui ». Ce n'est pas le cas des traductions où le traducteur a privilégié les ressources de la langue-cible : « sa lecture et sa reformulation du textes-source sont plus rapidement soumises à l'érosion du temps, sauf dans le cas des 'grandes traductions » (Rodriguez, 1990 : 63-80) Le concept de « grande traduction » a été inventé par A. Berman et elle le redéfinit :

... ce que l'on nomme 'grande traduction' échappe à l'immobilisme et connaît le même destin que l'œuvre originale, car son impact sur les œuvres postérieures de la culture d'arrivée l'inscrit pleinement dans le réseau de l'intertextualité historique. » (Rodriguez 1990 : 71-72)

Cette idée est partagée par Henri Meschonnic (*Poétique du traduire*, Lagrasse (Aude), 1999) qui déclare :

Les belles traductions vieillissent comme les œuvres, au sens où elles continuent à être actives, à être lues. Même après que l'état de la langue où elles ont été écrites a vieilli [...].» (Meschonnic, 1999 : 22)

Ce phénomène de la retraduction est acquis aujourd'hui et demeure un élément important de la traduction actuellement, même s'il obéit à des considérations qui ne sont pas forcément d'ordre

linguistique. En effet, pour I. Collombat, il n'y a pas que les facteurs « *purement linguistiques* » qui sont à l'origine des retraductions, mais aussi des « *paramètres idéologiques* » sur l'interprétation que font les traducteurs de certains personnages. Elle donne les exemples de « Iago » dans *Othello* ou de Jim dans *Huckleberry Finn*. (Collombat, 2004 : 5) L'idée de paramètre idéologique a été aussi reprise par Pierre-Louis Chantre dans son article : « Traduction, trahison ». ¹¹ Et il confirme que « *l'attitude des traducteurs* » est un élément important dans le phénomène de la retraduction :

Mais la raison la moins apparente, la plus intéressante aussi, qui pousse à redonner des habits neufs à des œuvres déjà traduites, vient de l'attitude des traducteurs. La philosophie de leur travail, leur déontologie se modifient constamment. (Chantre, 1997, cité par Collombat, 2004 : 1-15)

En ce qui concerne la périodicité des retraductions, vingt ans selon les uns ou trente ans selon d'autres, pour A. Topia, c'est le « mouvement perpétuel » qui devrait être entretenu et animer l'entreprise de retraduction. (Topia 1990 : 46-47 cité par Collombat, 2004 : 1-15)

Le principe de la retraduction dépend de plusieurs facteurs et I. Collombat détaille « la pluralité des postulats traductifs » et souligne notamment que « *les retraducteurs ont pu fonder leur nouvelle traduction sur des principes traductologiques (respect de l'ambiguïté voulue du texte de départ) et sur des informations inconnues des traducteurs précédents.* » (Collombat, 2004 : 9) Elle donne comme exemple une nouvelle traduction de la Bible, « *fruit d'un postulat totalement hors normes, à contre-courant* » par Frédéric Boyer et Marc Sevin, publiée en France en 2001 dont elle souligne l'originalité de l'approche et les « *finalités à la fois culturelles et culturelles – poétiques et catéchistiques* ». (Collombat, 2004 : 10) Parmi les postulats qu'elle évoque, elle souligne aussi l'importance de « *l'accessibilité au lecteur* » dans les nouveaux postulats de la retraduction. Ce fut le cas pour Aline Schulman dans sa retraduction du *Don Quichotte* en 1997 qui présente sa traduction comme étant « *au plus près de la sensibilité des lecteurs d'aujourd'hui, en restant fidèle à l'esprit du texte original* ». (Schulman, 1997 : 114, cité par Collombat, 2004 : 1-15)

Cette idée a été reprise par L. Rodriguez qui estime que « *c'est au traducteur de proposer, et au lecteur de disposer* », car le lecteur-consommateur doit être informé des choix du traducteur : c'est une forme d'honnêteté envers lui. (Rodriguez, 1990 : 78, cité par Collombat, 2004, 1-15) Même si le phénomène n'est pas nouveau, au XXI^e siècle, la retraduction se distingue par l'importance donnée aux traducteurs et du fait également des postulats variés auxquels elle correspond.

L'importance de la traduction liée au phénomène de la mondialisation a été mis en exergue par Pascale Casanova, qui, dans *La République mondiale des lettres*, ¹² a changé la perspective sur l'importance de chaque livre dans la « *combinaison* » de la « *littérature mondiale* » en faisant

¹¹CHANTRE, Pierre-Louis, « Traduction, trahison » in *L'Hebdo littéraire*, n°2, 20/11/1997 <http://www.webdo.ch/hl/hL02/traductionJ32;html>.

¹² CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999

apparaître les notions de « *frontières littéraires* ». (Casanova, 1999 : 14) En partant des thèses de Bourdieu, elle a mis en évidence la différence entre les écrivains et les langues dans lesquelles les textes sont écrits, notamment celles « *réputées littéraires* », qui incarnent la littérature elle-même par le biais du prestige d’auteurs reconnus : « *la langue de Racine* » ou la « *langue de Shakespeare* » et souligné les mécanismes de consécration de la littérature des pays dits « *périphériques* » par le biais de la traduction dans les langues « *centrales* », comme le français ou l’anglais des pays dominants dans le domaine littéraire, mais aussi économique, politique et culturel. (Casanova, 1999 : 32-33) Elle a montré comment des « *aires polycentriques* » où les rapports de force entre les « *capitales linguistiques et politiques* », comme Lisbonne et São Paulo, sont mises en concurrence par les « *écrivains dominés* » ou indiqué le rôle d’auteurs, comme le mozambicain Mia Couto, qui « *travaillent à la transformation du portugais* » et « *ont désormais recours aux ressources littéraires brésiliennes* », où « *des gens, comme Drummond de Andrade, Mario de Andrade, Guimarães Rosa ou Graciliano Ramos et beaucoup d’autres ont réussi à renouveler le portugais.* » (Casanova, 1999 : 177)

Casanova donne à la fois l’idée d’une littérature mondialisée, mais aussi des grandes disparités que rencontrent les écrivains, suivants qu’ils publient dans une langue, considérée comme minoritaire ou périphérique et dans des pays « *excentriques* », qui ne sont pas reconnus comme des lieux « *consacrants* », où ils ne peuvent prétendre à la reconnaissance littéraire de leur œuvre. Ce qu’elle nomme la « *fabrique de l’universel* » passe par la consécration d’un texte, c’est-à-dire « *la reconnaissance par la critique autonome* » qui lui permet « *une sorte de passage de la frontière littéraire* », qu’elle assimile à une véritable « *transmutation au sens alchimique* » en lui conférant une « *valeur littéraire absolue* ». Cette opération est possible par le biais de « *traductions, lectures, critiques, éloges et commentaires* » qui fonctionnent comme « *autant de jugements et de verdicts qui donnent valeur littéraire à un texte* » dans un « *lieu consacrant majeur du monde de la littérature* » : Paris. (Casanova, 1999 : 179-180) Même si, dans « *un monde polycentrique et pluraliste* » d’autres places, comme Rome, Barcelone ou Frankfort et surtout Londres et New York lui disputent le titre. (Casanova, 1999 : 227)

C’est donc dans cette entreprise de consécration que la traduction joue un rôle de « *grande instance* » et offre aux « *écrivains excentriques* » « *la voie d’accès principale à l’univers littéraire* ». Elle est « *l’arme majeure de la rivalité* » pour les écrivains, qui doivent à tout prix tenter d’être traduits dans l’une des langues centrales. Elle est aussi « *un instrument à géométrie variable dont l’usage diffère selon la position du traducteur* » et « *selon la position de la langue source et de la langue-cible.* » (Casanova, 1999 : 188-189) L’acte de reconnaissance est ce que Casanova appelle la « *littérisation* » d’un texte qu’elle définit ainsi :

... toute opération – traduction, auto traduction, transcription, écriture directe dans la langue dominante – par laquelle un texte venu d’une contrée démunie littérairement parvient à s’imposer comme littéraire auprès des instances légitimes. Quelle que soit la langue dans laquelle ils sont écrits, ces textes doivent être « *traduits* », c’est-à-dire obtenir un certificat de littéarité. (Casanova, 1999 : 192)

Dans cette opération, le traducteur est « *un personnage essentiel de l’histoire du texte* », qui joue un « *rôle réel et central* », en tant qu’ « *intermédiaire indispensable pour traverser la*

frontière littéraire », alors qu'il était pratiquement « *invisible* » dans l'univers littéraire mondial. (Casanova, 1999 : 200)

L'œuvre de Mário de Andrade, *Macounaïma*, qui est le manifeste fondateur de la littérature brésilienne moderne, tant du point de vue littéraire que linguistique, puisque l'auteur revendiquait une langue distincte de « *la langue de Camões* », n'a été traduite en français qu'en 1979, par Jacques Thiériot, soit cinquante ans après sa publication au Brésil, en 1928. Elle est pour Casanova un « *emblème de tous les récits nationaux fondateurs* » :

... cette entreprise littéraire multiple et complexe à la fois nationale, ethnologique, moderniste, ironique, désenchantée, politique, et littéraire, lucide et volontariste, anti coloniale et anti provinciale, autocritique et pleinement brésilienne, littéraire et anti littéraire, porte à son plus haut degré d'expression le nationalisme constitutif des littératures démunies émergentes. » (Casanova, 1999 : 397)

Casanova émet l'idée que « *l'étape ultime de la libération de l'écriture et des écrivains* » passe par « *l'affirmation de l'usage autonome d'une langue autonome, c'est-à-dire spécifiquement littéraire* » en évoquant l'ensemble des écrivains latino-américains et « *créoles* ». Elle en conclut :

On ne peut prétendre faire une véritable histoire de la littérature qu'en prenant en compte l'inégalité des protagonistes du jeu littéraire et les mécanismes de domination spécifique qui s'y manifestent. (Casanova, 1999 : 476)

L'étude de Casanova a marqué l'histoire littéraire française et mondiale du début du XXI^e siècle et offre une autre perspective pour la traduction et le rôle du traducteur dans une vision mondialisée de la littérature. Quelques années plus tard, dans un entretien avec Thiphaine Samoyault¹³, dénonçant le caractère « *hiérarchique, inégal, contraignant* » de l'espace littéraire mondial, elle relève que « *paradoxalement, la mondialisation comme phénomène commercial et éditorial [...] met en danger toutes les possibilités créées et inventées par les écrivains* », qui sont ainsi menacées de « *disparition* ». (Samoyault, 2005 : 140-145) Alors que la traduction est « *l'un des moteurs essentiels de constitution et d'unification de l'espace littéraire mondial* » et qu'elle est dans les « *régions dominées* » « *l'une des réponses les plus efficaces à la tragédie de l'éloignement* » et « *une possibilité d'accéder à l'universel* ». Même si elle reconnaît que les échanges sont « *dissymétriques* » selon qu'il s'agit « *d'extraduction* » ou « *d'intraduction* » et en fonction de la position « *qu'occupent la langue-source et la langue-cible dans l'espace des langues littéraires*. » (Samoyault, 2005 : 147)

Le rôle positif de la traduction se confirme, mais l'accélération de la mondialisation est dommageable à la diversité des formes littéraires et, pour Casanova, la littérature mondiale évolue vite, aux Etats-Unis notamment, où la « *global literature* » pourrait remplacer la « *comparative literature* ». (Samoyault, 2005 : 147) L'importance de la traduction est attestée dans l'espace littéraire mondialisé comme élément clé de la consécration littéraire des auteurs et, comme l'a montré P. Casanova, les différences sont flagrantes entre les écrivains, suivant

¹³ PRADEAU, Christophe, SAMOYAUULT, Thiphaine, (Dir.) *Où est la littérature mondiale ?*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005

que leur pays d'origine est reconnu et la langue dans laquelle ils écrivent leur texte, symbole de prestige ou pas dans le monde de la littérature mondiale.

Mais la traduction est aussi liée au marché de l'édition et Gisèle Sapiro nous en donne une autre dimension, dans une perspective plus sociologique. En effet, dans son étude, *Translatio*¹⁴, elle revient sur le rôle du livre comme « médium majeur de la diffusion culturelle » et présente le milieu de l'édition comme un « univers où enjeux économiques, politiques et culturels sont étroitement imbriqués. (Sapiro, 2008 : 7) Car, la tâche de la traduction est de « faire dialoguer les cultures » et sa fonction intervient à différents niveaux dans la « circulation des idées » et les « rapports d'hégémonie », mais aussi dans la « construction des identités collectives » ou la « conquête de marchés », participant ainsi d'une « influence politique » et d'une « accumulation de capital symbolique ». (Sapiro, 2008 : 8) La traduction se trouve ainsi au cœur de ce vaste mouvement qui rapproche les idées et les cultures dans un monde mondialisé. Sapiro lie les dispositifs d'aide à la traduction des œuvres, qu'évoquait Casanova, lorsqu'elle parlait d'intraduction et, plus précisément ici, d'extraduction, mis en place ou renforcés après les années 80 et 90 au phénomène de la mondialisation : la littérature étant conçue comme « clé de voute de la présence culturelle à l'étranger » et « support d'échanges culturels », citant Yves Surel, 1997, (*L'Etat et le livre : les politiques publiques du livre en France, 1957-1993*, Paris, L'Harmattan). (Sapiro, 2008 : 12)

Dans un article co-écrit avec Johan Heilbron, elle présente l'analyse sociologique des pratiques de la traduction, dans une double rupture, avec « l'approche interprétative du texte et ses transmutations » et également avec « l'analyse économique des échanges internationaux. » Elle définit ainsi l'approche interprétative :

L'approche interprétative se subdivise en deux tendances : l'une objectiviste, émane de la traduction herméneutique ; l'autre, subjectiviste, s'est développée depuis les années 1960 dans le cadre des Cultural Studies. (Sapiro, 2008 : 25)

Elle situe le « courant culturaliste » dans une « perspective relativiste », qui met l'accent sur « l'instabilité du sens ». (Sapiro, 2008 : 26) Alors que l'approche sociologique est plus proche des *Translation Studies*, « apparues dans les années 1970 dans des petits pays plurilingues (Israël, Belgique, Pays-Bas) » et portent sur les processus de « transfert culturel » qui se sont intéressées au « fonctionnement des traductions dans leur contexte de production et de réception, c'est-à-dire dans la culture d'accueil. » (Sapiro, 2008 : 27) S'appuyant également sur les thèses de Bourdieu, elle pointe les « rapports de domination symbolique » qui reposent sur « la distribution inégale du capital linguistico-littéraire » dans les « échanges littéraires transnationaux » (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992) ainsi que la logique de la « production restreinte » lors du « processus d'importation des littératures étrangères » qui s'appuie sur « un système d'aides à l'édition et à la traduction ». (Sapiro, 2008 : 34-35) Dans ces échanges internationaux, les éditeurs se conçoivent souvent comme des « intermédiaires culturels » et des « découvreurs et producteurs

¹⁴ SAPIRO, Gisèle, *Translatio, Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, (Dir.), Paris, CNRS Editions, Col. Culture et société, 2008

de goût » et d'autres acteurs, comme « *les instituts de traduction, [qui] se comportent de plus en plus comme des agents littéraires* ». (Sapiro, 2008 : 37-38) sont aussi des maillons de la chaîne de l'internationalisation de la littérature et de la culture.

La profession de traducteur littéraire se distingue de celle des autres traducteurs « *techniques et professionnels* » sur le plan économique, mais aussi du fait de sa représentativité : elle a son propre syndicat, l'ATLF, l'Association des Traducteurs Littéraires Français, depuis 1973, alors que la STF, la Société des Traducteurs, en France, a été créée en 1947 et a connu une spécialisation du fait de « *l'institutionnalisation de l'enseignement des langues* » ainsi que de la « *demande éditoriale croissante* ». Le monde des traducteurs littéraires demeure très divisé entre le « *pôle académique* » et le « *pôle professionnel* » et présente de nombreux clivages, comme celui du sexe. La traduction se caractérise par un certain « *individualisme* » et une vision « *élitiste, importée du monde des lettres* » (Nathalie Heinich, *L'Elite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005) qui explique aussi sa place à part. (Sapiro, 2008 : 39) Se basant sur les données de *l'Index Translationum* de l'Unesco, « *l'ensemble des traductions dans toutes les langues a augmenté de 50% entre 1980 et 2000* » et s'explique non seulement par les « *intérêts économiques* », mais aussi des « *enjeux idéologiques* » et l'on pourra même parler de « *volonté hégémonique* », voire de « *colonisation culturelle* » pour comprendre ce développement de la traduction dans le monde, car ce sont les langues dominantes qui s'imposent encore davantage. (Sapiro, 2008 : 66)

Malgré le combat mené par la France pour la défense de l'exception culturelle, Sapiro confirme l'idée que la traduction est un « *échange asymétrique* » et le « *rapport de force entre les langues inégal* » : car la domination de l'anglais s'est encore accrue dans la dernière décennie, approchant désormais « *les deux tiers des parts de marché* ». Hormis « *le français, l'allemand ou le russe, qui représentent 10 ou 12%* », les autres langues sont en position « *semi-périphérique, comme l'espagnol ou l'italien (entre 1 et 3%)* », ou totalement périphériques, puisqu'elles ne représentent qu'une part infime (*moins de 1%*) du marché mondial des traductions. (Sapiro, 2008 : 67-69) En France, pendant cette même période, la part des traductions littéraires a plus que doublé, passant de 2300 à 5200 environ et a été « *deux fois plus élevée que pour l'ensemble des traductions littéraires dans le monde* ». (Sapiro, 2008 : 147) Ce sont les « *petits éditeurs* » comme Verdier ou Anne-Marie Métailié qui ont joué un « *véritable rôle de découvreurs* » en publiant « *les premiers livres d'auteurs inconnus* » et pour A. M. Métailié en faisant découvrir toute une nouvelle génération d'auteurs portugais dans les années 1980, comme José Saramago, Antonio Lobo Antunes ou Lidia Jorge. (Sapiro, 2008 : 190)

Par conséquent, afin de pouvoir accéder à l'universalité, « *la diversification des éditeurs est une des conditions d'accès à la visibilité des littératures de langues périphériques* ». (Sapiro, 2008 : 200) et la chercheuse en déduit que :

L'investissement dans la traduction d'ouvrages de la littérature et de sciences humaines et sociales apparaît comme une stratégie de résistance du pôle intellectuel de l'édition française (les petits éditeurs en particuliers) face à la marchandisation croissante des biens culturels. (Sapiro, 2008 : 398)

L'importance de la politique éditoriale et du rôle des petits éditeurs est mise en évidence chez Sapiro, entre autres et est liée au phénomène actuel de la mondialisation.

Elle a aussi confirmé le développement de la traduction qui lui correspond et le rôle accru des traducteurs dans ce processus, tout en distinguant le traducteur littéraire qui conserve une spécificité sur de nombreux aspects de sa profession. On peut dire aussi qu'avec les connaissances traductologiques qui sont à la portée des traducteurs et le contexte international porteur, la traduction acquiert aujourd'hui une dimension nouvelle dans tous les domaines, y compris et surtout dans celui de la littérature, même si l'on tient compte des profondes inégalités entre les différentes langues.

La traduction a une très longue histoire qui, bien évidemment dépasse le cadre de notre réflexion, car de nombreux changements sont intervenus à la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle et se sont accélérés au début du XXI^e avec la mondialisation.

Nous avons pu voir quelle était la vision actuelle de la traduction au XX^e et au début du XXI^e, dans ses évolutions formelles et professionnelles avec le phénomène de la retraduction et de la mondialisation. L'évolution concerne en premier lieu le traducteur, qui, de par sa connaissance des études traductologiques et des différentes approches de l'idée de traduction, dans le domaine littéraire notamment, mais aussi du fait de la mondialisation qui a permis le développement de son activité et mis en relief la nécessité de sa médiation. C'est également dans une nouvelle relation d'honnêteté entre le traducteur et le lecteur, qui est informé des postulats traductifs qui ont été retenus pour le texte traduit que s'inscrit la nouvelle conception de la traduction.

Chapitre 2 : La pensée de la traduction

Dans ce deuxième chapitre, il est encore question de l'évolution de la conception de la traduction, à travers les textes des théoriciens qui ont marqué, chacun avec leur idée singulière, l'histoire de la traduction moderne.

Qu'est-ce que traduire ?

Les grands noms des penseurs, philosophes et praticiens de la traduction que nous allons convoquer dans ce chapitre sont ceux qui ont marqué leur époque par leurs réflexions sur le comment traduire.

Au XIX^e siècle d'abord avec Schleiermacher qui nous semble incontournable, tant sa pensée de la traduction a influencé tous ceux qui ont suivi. Puis, au XX^e, avec W. Benjamin et A. Berman qui a traduit Schleiermacher et commenté Benjamin, et G. Steiner avec son œuvre-phare, *Après Babel*, ainsi que G. Mounin, J. R. Ladmiral, les « ciblistes » H. Meschonnic, K. Reiss et F. Ost.

D'autres grands traducteurs comme V. Larbaud au début du XX^e, que nous avons déjà cité ou plus récemment L. Venuti ont eux aussi contribué à la réflexion sur la traduction. Ils demeurent aujourd'hui encore des références pour les traducteurs qui se réclament de leur héritage.

1. LES GRANDS THEORICIENS DE LA TRADUCTION

A/ Les « littéralistes »

1.1 Schleiermacher (1768-1834)

Il est le plus emblématique des théoriciens à avoir mené une réflexion sur la traduction, dès le XIX^e siècle, et permis l'émergence de textes fondateurs en traductologie. Il est aussi celui du retour à une pratique de la traduction qui respecte la forme du texte-source. Les auteurs qui suivront cette ligne seront appelés « littéralistes ».

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher¹⁵ a été l'un des penseurs importants du romantisme allemand du XIX^e, mais surtout un grand traducteur des auteurs de l'Antiquité, dont les œuvres traduites ont marqué son siècle : « *sa contribution la plus célèbre est sa traduction de Platon* »,

¹⁵ SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Des différentes méthodes du traduire*, Traduit par A. Berman et C. Berner, Paris, Le seuil, Col. Essais, 1999

menée avec son ami Schlegel. (Schleiermacher, 1999 :11-12) Pour lui, le but premier de la traduction est de « *faire comprendre* ». C'est donc de l'herméneutique, qui est « *la méthode qui nous aide à parvenir à la compréhension du 'discours étranger'* », que dépend la traduction. (Schleiermacher, 1999 : 115)

C'est ainsi qu'Antoine Berman nous présente Schleiermacher dans son ouvrage *Des différentes méthodes du traduire*, qui a été publié au début du XIX^e en Allemagne et traduit par C. Berner et lui-même en 1985, puis réédité en 1999 au Seuil. Il poursuit sa réflexion et indique que pour lui, outre la confrontation avec l'étranger, il faut aussi interpréter pour traduire comme il le rapporte dans ses introductions aux dialogues de Platon : « *comprendre et donc interpréter, pour traduire* ». (Schleiermacher, 1999 : 116) Il ne s'en tient pas à cette approche et il lui ajoute une autre dimension, celle du général et des préceptes ou lois qu'il faut suivre. Il s'agit là de deux concepts complémentaires qui ont été repris par Paul Ricœur¹⁶: « *expliquer et comprendre* » « *puisqu'il faut expliquer pour comprendre mieux* ». (Ricœur, 1986 : 142)

Pour le théoricien allemand, « *la compréhension et la traduction d'œuvres étrangères sont souhaitables* », car si au XIX^e l'Allemagne rayonne avec ses philosophes et ses poètes, elle entreprend aussi un vaste plan de traduction des auteurs étrangers, afin de s'imprégner de toutes les autres cultures. Il rejoint en cela Hölderlin : « *il n'y a de « Bildung » que dans le rapport du propre à l'étranger* ». (Schleiermacher, 1999 : 117) Il définit la notion d'étranger dans son rapport à ce qui est propre (*das Eigene*) de la manière suivante : « *... est étranger ce qui n'est pas ou ce qui n'est plus moi, ce que je ne reconnais pas comme ma propriété* ». (Schleiermacher, 1999 : 119)

Dans son approche de l'« *l'historicité de la langue* », Schleiermacher est proche de Humboldt et estime que : « *... la signification des mots change avec les déterminations spatiales et temporelles. Cette instabilité spatio-temporelle creuse dans la langue une distance qui contraint à traduire* ». (Schleiermacher, 1999 : 120) Il se plaît à répéter que les langues ne peuvent être « *intégralement traduites les unes dans les autres* », reconnaissant ainsi « *l'irrationalité* » ou « *l'incommensurabilité* » des langues : « *aucun mot de l'une ne correspond parfaitement à un mot de l'autre.* » s'agissant « *des langues primitives* » (Schleiermacher, 1999 : 121)

Pour la relation de la langue et de la pensée, il se différencie de Leibniz sur l'idée de caractéristique universelle, estimant que les langues présentent des différences qui sont à la fois « *externes (les sonorités) et internes (le contenu)* », associant interprétation et traduction comme étant « *les instruments principaux du savoir confronté à la relativité de la pensée.* » Il nous donne également sa définition du traduire dans la traduction orale simultanée : « *transposer* » (*Übersetzen*) et « *transporter* » (*Übertragen*) et « *interpréter* » (*dolmetschen*). (Schleiermacher, 1999 : 128)

¹⁶ RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986

Quant aux méthodes du traduire, il pense que « *la paraphrase ou l'imitation* » sont des méthodes erronées et qu'il n'existe que deux méthodes authentiques, qui sont les deux préceptes fondamentaux que l'on retient de lui :

... ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre. (Schleiermacher, 1999 : 139)

C'est lors d'une Conférence qu'il a tenue à l'Académie Royale des Sciences de Berlin le 24 juin 1813 qu'il a présenté ces « *différentes méthodes du traduire.* » En revenant sur la dualité des méthodes : « *conduire l'écrivain vers le lecteur ou conduire le lecteur vers l'écrivain, Schleiermacher choisit. C'est bien la seconde méthode qui est la seule correcte.* » (Schleiermacher, 1999 : 139) Ce qui revient à dire que le texte traduit suivra au plus près le propos de l'auteur, y compris dans son aspect formel et linguistique et que le lecteur sera amené à s'y intéresser et se laisser surprendre par son originalité. Le parti pris est celui du maintien de « l'étrangeté » du texte de départ au risque de « bousculer » le confort du lecteur.

Le premier théoricien que nous venons d'évoquer nous donne une perspective duale de la traduction, même si lui-même opte plutôt pour l'une, celle du texte de départ et que beaucoup l'ont suivi et se réclament de son héritage, d'autres l'ont aussi critiqué. Il n'en demeure pas moins vrai que jusqu'à la fin du XX^e siècle, on constate que la traduction, notamment littéraire, oscille entre ces deux démarches tout en se réclamant d'une fidélité au texte de départ. Maintenant, nous allons vérifier quel est le point de vue d'un des premiers théoriciens de la traduction au XX^e siècle et, sans doute, l'un des plus des plus reconnus aussi ; il se situe dans la lignée de Schleiermacher.

1. 2 Benjamin (1892-1940)

Walter Benjamin est un philosophe allemand, historien de l'art et critique littéraire. Il a aussi été traducteur du français et a écrit un texte fondateur pour la théorie de la traduction que nous allons citer, *La Tâche du traducteur*,¹⁷ en prologue à sa traduction des *Tableaux Parisiens* de Baudelaire en 1923. Dans ce texte théorique, Benjamin nous donne sa conception de la traduction : « *La traduction est une forme* » et pose d'emblée la question de la traduction du texte littéraire qui ne « *pourrait transmettre que la communication* », ce qui est « *inessentiel* » dans ce type de texte. (Benjamin, 2011 : 110-111) Pour lui, on peut envisager « *la traductibilité d'œuvres linguistiques* », mais un fait est établi : une traduction « *si bonne soit-elle* » ne signifie « *rien pour l'original* ». (Benjamin, 2011 : 112-113)

Il reconnaît que, dans sa tentative de définition de la traduction, il aboutit « *à la théorie traditionnelle de la traduction* », avec une idée forte qui est : « *... qu'aucune traduction ne serait possible si elle devait aspirer dans son essence ultime à la similitude avec l'original.* »

¹⁷ BENJAMIN, Walter, « La Tâche du traducteur » in *Expérience et pauvreté*, traduction inédite de l'allemand de Cédric Cohen Skalli, Paris, Ed. Payot et Rivages, Col. Petite Bibliothèque Payot, 2011

(Benjamin, 2011 : 117) Et constate que : « ... *le rapport du contenu à la langue est complètement différent dans l'original et dans la traduction.* » (Benjamin, 2011 : 123) Ce qu'il résume dans une métaphore :

Si contenu et langue dans l'original forme en effet une certaine unité comme le fruit et sa peau, alors la langue de la traduction enveloppe son contenu comme un manteau de roi aux larges plis. (Benjamin, 2011 : 123)

Il revient aussi sur la traduction du sens, en considérant que : « *La fidélité dans la traduction du mot individuellement ne peut presque jamais restituer entièrement le sens qu'il a dans l'original.* » (Benjamin, 2011 : 128) Ce qui n'est pas le cas de celle de la forme :

La littéralité en matière de syntaxe ruine entièrement toute tentative de restitution du sens et menace de conduire tout droit à l'incompréhension. Les traductions de Sophocle par Hölderlin étaient au regard du XIX^e siècle des exemples monstrueux de cette littéralité. » (Benjamin, 2011 : 128)

Benjamin critique ainsi l'un des traducteurs les plus reconnus en Allemagne le siècle précédent et dont s'inspirent au XX^e siècle d'autres théoriciens comme A. Berman que nous allons voir ensuite. Il pointe la difficulté de ce type de traduction, mais reconnaît sa « *légitimité* » et propose « *qu'au lieu de chercher à se rendre semblable au sens de l'original* », la traduction doit « *se construire* » de façon à « *faire apparaître l'original* ». (Benjamin, 2011 : 129)

Jusque-là, les idées théoriques de Benjamin ne nous donnent pas davantage de clés pour avancer dans la théorie de la traduction. D'autant plus, qu'il revient sur la littéralité, qu'il semble néanmoins préconiser, en indiquant « *que c'est le mot et non la phrase qui est l'élément originel du traducteur. Car la phrase est le mur devant la langue de l'original, et la littéralité l'arcade.* » (Benjamin, 2011 : 131) A la fin de son prologue, il avance pourtant ceci :

Nos traductions, y compris les meilleures, partent d'un principe faux, elles cherchent à germaniser l'indien, le grec, l'anglais, au lieu d'indianiser, d'helléniser, d'angliciser l'allemand. (Benjamin, 2011 : 134)

Cette idée nous semble plus innovante, car elle suppose une altération de la langue d'accueil au contact des langues étrangères. Benjamin fait enfin référence au traducteur en dénonçant :

L'erreur principielle du traducteur est qu'il maintient l'état contingent de sa propre langue au lieu de la faire changer puissamment par la langue étrangère de l'œuvre traduite. » (Benjamin, 2011 : 134)

Nous notons qu'à l'opposé de ce que le titre du prologue pouvait laisser supposer, il ne dit pratiquement rien des traducteurs et de leur rôle prépondérant dans l'acte de traduire. Il pointe aussi le travers des traductions, qui ont « *un respect bien plus grand pour les usages de leur propre langue que pour l'esprit de l'œuvre étrangère...* » : il est aujourd'hui encore présent dans les sociétés d'accueil des langues dites « *centrales* » dans leur rapport aux langues dites « *périphériques* » ou « *lointaines* ».

Pour conclure sur W. Benjamin, il nous apparaît comme un penseur de la traduction, qui a effectivement influencé d'autres théoriciens comme Berman, qui a commenté *La tâche du traducteur (2011)* ou encore Inês Oséki-Dépré qui, dans son ouvrage, *De Benjamin à nos jours*

(2007) se réclame de l'héritage du philosophe, commente en détail et systématise les différents aspects de sa théorie de la traduction. Nous verrons la contribution de cette chercheuse à une théorie de la traduction littéraire dans le prochain chapitre. Les idées de Benjamin sur la traduction demeurent théoriques et nous verrons quelles interprétations en donnent les auteurs cités. Nous retenons aussi qu'il penchait davantage pour une traduction littérale et retenons son opinion sur le sort des langues traduites dans les pays d'accueil.

L'auteur que nous présentons ensuite adhère à la même conception de la traduction et se situe dans ce même courant littéraliste, qu'il défend ardemment. Il est aussi un des grands penseurs de la théorie de la traduction.

1.3 Berman (1942-1991)

Antoine Berman fut un grand traducteur germaniste, mais aussi un théoricien qui, dès 1984, avec le texte fondateur, *L'Épreuve de l'étranger* a marqué l'histoire de la traduction. Il a ensuite publié *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain* en 1991 et à titre posthume, en 1995, a été publié, *Pour une critique des traductions : John Donne*.

Nous nous appuyerons sur ces deux derniers ouvrages, car ils constituent les dernières réflexions de cet auteur et sur celui plus récent encore, *L'Âge de la traduction, « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, Un commentaire*¹⁸. Nous avons déjà dit que Berman défendait le littéralisme, dans la tradition de Schleiermacher, qu'il a traduit et de Benjamin dont il a commenté le texte, *La Tâche du traducteur* que nous avons cité précédemment et qu'il considère comme « *le texte central du XX^e siècle* » sur la traduction. (Berman, 2008 : 17). Pour lui, « *La tâche du traducteur* » appartenait à un ensemble plus vaste, à une « *métaphysique du langage* » dans laquelle le concept de traduction occuperait une position centrale et viendrait remplacer celui – *honné par Benjamin* – de communication». (Berman, 2008 : 22)

Nous notons que Berman et Benjamin se situent, comme Schleiermacher, parmi les philosophes de la théorie de la traduction, qu'ils lient à celle du langage : elle ne représente qu'un des éléments de cette théorie. Les positions de Berman le classent parmi les « sourciers », ceux qui respectent en premier lieu le texte-source et la conception de la traduction qu'il nous donne ici va à l'encontre de l'autre école, celle des « ciblistes » qui eux privilégient la « langue système d'arrivée ».

Selon Berman, il y a « *quatre domaines où joue la dialectique de la tâche et de la solution : la philosophie, la poésie, la critique et la traduction.* » En effet, « *la tâche* » (*l'Aufgabe*), est la recherche d'une solution dans l'ordre du langage ». (Berman, 2008 : 40) Il lie la « *tâche du traducteur* » à celle de la « *vérité* » : « *La tâche du traducteur* » a un rapport avec la « *vérité* ». (Berman, 2008 : 40) D'où il conclut que la traduction (en tant que texte produit) est une

¹⁸ BERMAN, Antoine, *L'Âge de la traduction, « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, Un commentaire*, établi par Isabelle Berman en collaboration avec Valentina Sommella, s. l. P. U. de Vincennes, Col. Intempêtes, 2008

« *solution* ». Il détermine que l'opération du traducteur, qui n'est pas du tout déterminée par une quelconque finalité (transmission, communication, etc.) l'est plutôt par la « *solution immanente à la traduction*. » Et elle est une « *solution* » dans « *l'ordre du langage*.» (Berman, 2008 : 41)

Cette conception est celle de Benjamin que Berman présente et reprend à son compte comme concept de la traduction. Elle s'inscrit dans la même réflexion que celle de Schleiermacher. Sur la notion de traduisibilité, Berman déclare ceci :

Il est bien vrai que chaque œuvre pose des « problèmes » spécifiques de traduisibilité – et c'est pourquoi il n'y a pas de méthode dans ce domaine. » Pour lui, « l'œuvre désire et ne désire pas être traduite » et il parle alors de la « résistance », qui est aussi inhérente à chaque œuvre. (Berman, 2008 : 59)

Il évoque outre le « désir » pour un texte d'être traduit, la notion de « visée de la traduction » :

La visée usuelle de la traduction – reproduire le texte « tel quel » – est son plus grand mirage. » Donc, « la tâche du traducteur serait dès lors de se dégager de ce mirage et de travailler à partir de la traduisibilité (et de l'intraduisibilité) que l'œuvre pose.» (Berman, 2008 : 63)

Or, il lie traduisibilité et « *mouvement temporel* » et introduit l'idée de « *bon moment* » de la traduction, lorsqu'elle a atteint « *son plus grand mûrissement* » et de « *bon* » traducteur, si celui-ci « *répond à l'appel de l'œuvre au temps où elle est « mûre » pour la traduction.* » (Berman, 2008 : 85) Donc, il faudrait tenir compte du bon moment pour traduire une œuvre ? Posé ainsi, cela peut sembler exagéré, mais c'est une vérité admise par les traducteurs eux-mêmes, lorsqu'ils évoquent la « résistance » du texte. La question de la temporalité dans la traduction et de l'adéquation entre le temps de la traduction et la durée de vie de l'œuvre a déjà été évoquée, du moins en arrière-plan, dans le chapitre précédent lorsque nous avons cité le phénomène de la retraduction, caractéristique des XX^e et XXI^e siècles.

Berman revient sur la définition de la tâche du traducteur et soutient qu'elle doit « *éveiller « l'écho » de l'original dans sa propre langue*. » ou encore que par la traduction « *une langue résonne dans une autre*. » Ces deux concepts de « *résonance et d'échoïcité* » sont « *des traits fondamentaux* » de la traduction qu'il relie à la « *littéralité libre* » : « *la littéralité est écho*. » (Berman, 2008 : 150-151) Il cite alors la « *phrase centrale de « La tâche du traducteur »* :

La détacher de ce sens, faire du symbolisant le symbolisé même, retrouver la pure langue structurée par le mouvement langagier, tel est le pouvoir unique et violent de la traduction. » (Berman, 2008 : 176)

Il souligne également un autre aspect important :

L'accentuation de l'oralité présente dans l'original. Oui, l'attention à la « lettre » est inséparable de l'attention à « l'oralité ». Car « Benjamin a dit que la « pure langue » est libérée de l'écrit. Il défend le concept de « pure langue » de Benjamin, et préconise de le saisir « comme essence dialectale de la langue » et que « la tâche du traducteur, aujourd'hui – et dans tous les domaines – nous paraît liée à cette constellation : dialecte – oralité – tradition. » (Berman, 2008 : 180-181)

Sur l'importance de l'oralité, tous les deux sont proches de Meschonnic, un autre penseur de la traduction du XX^e, qui défend aussi cette dimension orale et son respect dans le processus de traduction.

Dans ce premier texte, A. Berman commentait *La tâche du traducteur* de Benjamin, qui est reconnu comme l'un des textes fondateurs de la théorie de la traduction, maniant des concepts abstraits, comme celui de la « pure langue », qu'il présente comme la langue de la traduction. Nous avons aussi retenu que la dimension de l'oralité est importante pour Benjamin et pour Berman. Il défend aussi la littéralité contre ceux qui recommandent de traduire «le sens». Nous allons poursuivre avec les autres idées d'Antoine Berman, qu'il a transmises dans les textes que nous avons cités ci-dessus.

Dans l'ouvrage, *La Traduction et la lettre*,¹⁹ Berman revient sur le concept de «*fidélité au sens* » qui, pour lui, «*s'oppose* » et «*est obligatoirement une infidélité à la lettre.*» Cependant, il estime que cette infidélité «*à la lettre étrangère* » est nécessairement une fidélité à la lettre «*propre* », car «*le sens est capté dans la langue traduisante.* » Ce qu'il appelle la traduction «*ethnocentrique* » «*fondée sur la primauté du sens* ». (Berman, 1999 : 34) Berman pose que la traduction doit «*se faire oublier* » et qu'elle doit être écrite dans une langue «*normative* », qu'elle ne doit pas heurter par des «*étrangetés* » lexicales ou syntactiques. Il reprend les propositions de Benjamin que nous venons de voir et établit que : «*La traduction doit offrir un texte que l'auteur étranger n'aurait pas manqué d'écrire s'il avait écrit, par exemple, en français.* » (Berman, 1999 : 35)

Cette conception de la traduction a comme conséquence majeure de faire de la traduction une opération où intervient massivement la littérature. Il s'agit même de la «*littérisation* », de «*la sur-littérature.*» L'idée de Berman est qu'une œuvre en français qui «*ne sent pas la traduction* », est une œuvre écrite en «*bon français* », c'est-à-dire en «*français classique* » et que la traduction «*ethnocentrique* » devient «*hypertextuelle* ». Il se propose de faire «*l'analytique* » de la traduction, qui revient à examiner «*le système de déformation des textes – de la lettre – opérant dans toute traduction et l'empêchant d'atteindre sa vraie « visée.* » Elle concerne en premier chef la traduction «*ethnocentrique et hypertextuelle* », où le jeu des forces déformantes s'exerce librement, étant pour ainsi dire sanctionné culturellement et littérairement.» Elle s'exerce aussi dans le domaine de la «*prose littéraire* », qui est son domaine de travail en tant que traducteur et qu'il juge avoir été «*injustement négligé.* » (Berman, 1999 : 49)

Il pense que les grandes œuvres en prose se caractérisent par un certain «*mal écrire* », un certain «*non contrôle* » de leur écriture, car la prose, dans sa multiplicité, ne peut jamais être dominée et que le «*mal écrire* » est aussi sa richesse : il est la conséquence de son «*polylinguisme*». (Berman, 1999 : 51) «*L'analytique* » de Berman part du repérage d'un certain nombre de «*tendances déformantes* », qui forment un tout systématique, dont la fin est

¹⁹ BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, Col. Ordre Philosophique, 1999, (1985)

la destruction, non moins systématique, de la lettre des originaux, au seul profit du « *sens* », de « *belle forme* ». (Berman, 1999 : 52) Il dénombre treize de ces tendances :

... la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langues. (Berman, 1999 :53)

Il détaille et commente chacune des tendances et nous retenons plus particulièrement « *l'ennoblissement* » qui est « *le point culminant de la traduction platonicienne* », dont la forme achevée est la traduction (*l'a-traduction*) classique ». Pour lui, « *l'esthétique* » vient ici compléter la logique de la « *rationalisation* » : tout discours doit être un « *beau* » discours. » Il l'explique ainsi:

La rhétorisation embellissante consiste à produire des phrases « *élégantes* » en utilisant pour ainsi dire l'original comme matière première. L'ennoblissement n'est donc qu'une réécriture, un « *exercice de style* » à partir (et aux dépens) de l'original. (Berman, 1999 : 57)

Nous avons aussi relevé la tendance déformante de « *l'ennoblissement* » dans notre analyse linguistique et stylistique des ouvrages du corpus et nous reviendrons sur ce point convergent avec Berman dans la Partie III de notre recherche. Il avance que ces tendances forment un « *tout, qui dessine en creux ce que nous entendons par la « lettre »* » qu'il définit de la façon suivante :

« La lettre » ce sont toutes les dimensions auxquelles s'attaque le système de déformation.». Il interprète « la destruction » comme « l'un de nos rapports à une œuvre (à l'écrit). » et affirme même que « sous certains rapports, la lettre doit être détruite », même si « sous d'autres – plus essentiels – elle doit être sauvée. (Berman, 1999 : 67)

Cette « *lettre* » du texte de départ que Berman entend préserver est une autre façon de parler de la littéralité qu'il prônait et le classait parmi les « *sourciers* ».

Il évoque aussi la « *visée éthique* » de la traduction et rappelle les valeurs de « *fidélité et d'exactitude* » qui participent de la « *passion éthique* » du traducteur. Pour lui, elles sont liées à l'idée de l'Autre, introduite par E. Lévinas dans *Totalité et infini* et à celle de la culture (« au sens de l'humanisme de Goethe, de la *Bildung* »). Il propose une définition avec une autre conception de la traduction :

... la traduction, de par sa visée de fidélité, appartient « *originellement* » à la dimension éthique. Elle est, dans son essence même, animée du désir d'ouvrir l'Étranger en tant qu'étranger à son propre espace de langue. (Berman, 1999 : 75)

Dans ce deuxième ouvrage, Berman aborde une conception plus concrète des problèmes de traduction, comme lorsqu'il évoque les tendances déformantes, et se positionne également en défense de « la lettre », de la littéralité du texte de départ. Il envisage la traduction également sous un angle éthique et tourné vers l'Autre, tel que nous l'avions déjà noté dans son ouvrage le plus célèbre sur la traduction, *L'Épreuve de l'étranger* (1984, 1995).

Dans un troisième ouvrage,²⁰ il traite de la nécessité d'une critique des traductions qui devient « *l'un des genres de la Critique, avec un C majuscule.* » Il cite Schlegel, « *le père fondateur* » de *la critique moderne* » et d'autres noms de critiques importants de l'époque contemporaine, qui sont aussi des traducteurs, pour certains ou des penseurs de la traduction, et que nous citons à notre tour ci-dessous :

... au XXe siècle, elle [la critique] est réelle pour moi, avec les figures comme Walter Benjamin, Leo Spitzer, Hugo von Hofmannsthal, Ezra Pound, Boris Pasternak, Valery Larbaud, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Gérard Genette, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Hans Robert Jauss, Roman Jakobson, Jean Starobinsky, Giuseppe Ungaretti, Michel Deguy, qu'il cite « pêle-mêle. (Berman, 1995 : 13)

Berman appelle de ses vœux cette critique des traductions qui « *commence à peine à exister* » en tant que « *dégagement de la vérité d'une traduction* ». Il les différencie des « *analyses comparatives* » que l'on trouve le plus souvent.

L'autre approche est celle de l'Ecole de Tel-Aviv (Even-Zohar, Toury), que nous traiterons dans le prochain chapitre et qui « *développe une « sémiotique » de la traduction elle-même coiffée par une sociocritique des traductions, ou plutôt ce qu'elle appelle la « littérature traduite.*» (Berman, 1995 : 14) Cette critique des traductions, qui « *n'est pas trop connue en France* » a fait des émules en Belgique (J. Lambert) et au Canada (A. Brisset) ou encore en Allemagne avec des courants, qui visent une « *théorie culturelle* » de la traduction.

Berman situe son « *propre projet critique* », se réclamant de « *l'herméneutique, telle que l'ont développée Paul Ricœur et Hans Robert Jauss, à partir de « l'Etre et le temps » d'Heidegger* » et le présente ainsi :

... quatre principes destinés à rendre la critique de traductions lisible et, si possible, captivante, ouvrante d'horizons : « *clarté d'exposition* » (pour reprendre l'expression d'Hölderlin), la réflexivité, la digressivité et la commentativité (le caractère de « *commentaire* » au sens traditionnel). (Berman, 1995 :16)

La « *critique immédiate est rassemblée dans les dossiers de presse des maisons d'éditions* » et il préconise la critique « *productive* » à l'instar de Schlegel, dont « *la tâche est de refléter, de renvoyer au lecteur cette excellence ou cette grandeur (de la traduction)* ». Car « *toute traduction, comme d'ailleurs toute œuvre, a toujours besoin d'être ainsi reflétée, « illustrée » au sens de Dante* ». La critique a ainsi pour mission de donner la meilleure image possible de l'œuvre et de participer à son rayonnement auprès du public. Elle agit tant pour l'œuvre originale que pour sa traduction, puisque Berman nous dit que la critique est à la fois « *illuminée par l'œuvre* » et « *illumine à son tour (c'est pourquoi il lui faut la clarté de l'exposition).*» (Berman, 1995 : 17) Ce point de la critique de la traduction, que Berman souligne nous semble d'autant plus important pour la diffusion d'un œuvre de littérature traduite auprès d'un public étranger. Il sera aussi étudié dans la partie IV de notre étude, consacrée à la réception de la traduction.

²⁰ BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, Col. Bibliothèque des idées, 1995 (publié à titre posthume)

Dans ces deux derniers ouvrages d'Antoine Berman, nous avons vu qu'il revenait sur les grands principes qui ont guidé sa recherche sur la théorie de la traduction en s'inspirant, et de Schleiermacher et de Benjamin, et qu'il s'attache à défendre une fidélité au texte (« à la lettre ») plutôt qu'au sens. Dans une démarche critique, il revient sur le principe d'une éthique du traducteur et prône une « analytique » des traductions, en dénonçant des «*tendances déformantes*», que nous retrouverons dans la Partie III de notre thèse. Il défend aussi le principe d'une critique « productive » qui doit accompagner l'œuvre traduite afin que cette communication soit profitable au texte traduit et à l'œuvre.

B/ Les « Ciblistes »

1.4 Mounin (1910-1993)

Il est pour nous le premier à véritablement s'intéresser à un autre type de traduction, car il appartient au courant, dit des « ciblistes », qui préconisent de privilégier la langue d'arrivée. Il s'est penché sur la question, dès 1955, avec *Les Belles Infidèles*, puis plus spécifiquement sur la dimension linguistique de la traduction dans son œuvre de référence, *Les problèmes théoriques de la traduction*²¹, que nous allons citer ici.

Dans ses réflexions, on note d'abord l'absence ou la quasi-absence de la mention de la traduction chez les grands penseurs de la linguistique : Saussure, Jespersen, Sapir ou Bloomfield. Nous remarquerons qu'il fait référence aux auteurs de son époque, puisque sa thèse est parue en 1967. Il relève aussi cette absence de mention dans les grandes encyclopédies, alors qu'à contrario, dans celle de Diderot, au XVIII^e, il lui était consacré « *un long article, qui faisait le point pour l'époque, avec des renvois nombreux et d'importance.* » (Mounin, 1976 : 11) Il souligne que depuis des millénaires, les traducteurs n'ont à leur disposition que les écrits et témoignages d'autres traducteurs célèbres qu'il cite et que nous citons aussi, à notre tour, afin de donner un aperçu diachronique de la traduction à travers ses traducteurs :

Cicéron, Horace, Saint Jérôme, Dante, Erasme, Etienne Dolet, Du Bellay, Amyot, Luther, La Motte-Houdar, Montesquieu, Mme Dacier, Rivarol, Pope, Chateaubriand, Paul-Louis Courier, Goethe, Schlegel, Schopenhauer, Humboldt, Leconte de Lisle, Mallarmé, Bérard, Bédier, Mazon, Valéry Larbaud, Croce et Gide». (Mounin, 1976 : 12)

G. Mounin considère qu'il s'agit là de pratiques empiriques tout à fait honorables et que leurs témoignages sont utiles, mais qu'il faudra attendre la deuxième moitié du XX^e pour voir la traduction accéder à une dimension d'objet scientifique d'étude. Il cite les deux ouvrages de Fedorov²² et de Vinay-Darbelnet qui vont : « *réclamer pour la traduction ce statut d'objet distinct, ou de domaine distinct d'étude scientifique.* ». (Mounin, 1976 : 12) Ces deux derniers

²¹ MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, Col. Tel, 1976 (1967)

²² FEDOROV, Andreï, *Introduction à la théorie de la traduction*, (1958) <https://doi.org/10.1075/babel.5.1.07car>. Consulté le 17/11/19

sont les auteurs et traducteurs canadiens qui se sont penchés, dès les années 50 sur les problèmes de traduction entre le français et l'anglais dans leur ouvrage de référence, *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais*²³, (1958) cité aujourd'hui encore et que nous utilisons dans la partie III, en empruntant leurs procédés de stylistique, lors de l'analyse linguistique comparative des ouvrages en langue originale et en traduction.

Cependant, Mounin relève une contestation de cette dimension de la part des traducteurs eux-mêmes, qui considèrent la traduction comme « *un art* ». C'est le cas d'Edmond Cary,²⁴ qui incarne une réelle expérience de traducteur à différents niveaux, car non seulement il pratique la traduction littéraire, mais également l'interprétation simultanée dans les grandes conférences internationales. Pour ce dernier, « *la traduction littéraire n'est pas une opération linguistique, c'est une opération littéraire.* ». (Cary, 1986 : 4)

Nous retenons que Mounin concède que la traduction est multiple et qu'il est difficile d'en donner une définition exhaustive qui rende compte de tous les faits de langue et ne relève pas exclusivement de la linguistique. Alors que Fedorov et Vinay font la concession que les différentes théories ne limitent pas, mais « *complètent à juste titre (la théorie de la traduction)* », Cary ne fait pas cette concession et « *minimalise le moment linguistique* » dans l'analyse de l'opération traduisante. Or, pour Mounin, Fedorov a raison :

... toute opération de traduction comporte, à la base, une série d'analyses et d'opérations qui relèvent spécifiquement de la linguistique ». « La science linguistique appliquée correctement peut éclairer plus et mieux que n'importe quel empirisme artisanal. (Mounin, 1976 : 16)

Pour lui, la traduction demeure un art fondé sur une science et nous partageons cette idée :

Les problèmes théoriques posés par la légitimité ou l'illégitimité de l'opération traduisante et par sa possibilité ou son impossibilité, ne peuvent être éclairés en premier lieu, que dans le cadre de la science linguistique. (Mounin, 1976 : 17)

Il distingue alors une linguistique interne qui « *amène à prendre conscience du fait que chaque langue découpe dans le même réel des aspects différents* ». C'est cette version de la linguistique que l'on retrouve dans la conception de la langue qui « *organise notre vision de l'univers* ». Elle est différente de la linguistique externe « *qui recourt à la sociologie comme science auxiliaire* », ainsi qu'à l'ethnologie ou à l'anthropologie culturelle. (Mounin, 1976 : 59)

C'est véritablement cette autre dimension, davantage tournée vers l'environnement culturel, qui permet de comprendre les écarts entre des mondes différents. Et, pour lui, ces obstacles à la traduction « *proviennent de la différence de mondes réels exprimés par des langues différentes* » sans que cela n'ait jamais été démontré « *spécifiquement, c'est-à-dire séparément* » (Mounin, 1976 : 60) Il évoque les noms de Whorf ou de Vinay et Darbelnet qui étayaient cette thèse, mais aussi de Nida, pour la traduction de la Bible, qui prône la recherche « *d'équivalences* ».

²³ Op. Cit.

²⁴ CARY, Edmond, *Comment faut-il traduire ?* Lille, Presses Universitaires de Lille, 2^{ème} éd., 1986

Sur cet aspect de l'analyse la traduction, Mounin rappelle que les difficultés de la traduction ont été perçues très tôt (dès Cicéron, Saint Jérôme, Du Bellay...), mais que la problématique, « *la traduction est-elle possible ?* » n'a pas été résolue, car elle était tirée dans « *deux directions contradictoires.* » En effet, il en déduit que « *traduire totalement était toujours impossible* », mais que communiquer est possible : « *la communication interlinguistique était elle-même possible.* » Ce qui l'avait amené à dire que : « *la pratique de la traduction prouvait la possibilité de la traduction.* » (Mounin, 1976 : 271)

Il posait ainsi qu'une théorie de la traduction devait être possible en comprenant et en analysant tous ces faits de langue. Pour lui, c'est bien le mouvement entre la langue et l'environnement qu'il faut interroger. Et il s'agira plutôt de celui « *qui va du monde à la langue* » et pas seulement de celui « *qui va de la langue au monde* ». (Mounin, 1976 : 275) En ce qui concerne la notion d'intraduisible, il faut, selon Mounin, la replacer dans le contexte de la dialectique des contacts des langues, car : « *il ne s'agit pas là d'une notion absolue, métaphysique, atemporelle – mais toute relative.* » Il complète ainsi sa définition de la traduction, avec les apports de la linguistique contemporaine : « *une opération relative dans son succès, variable dans les niveaux de la communication qu'elle atteint.* » (Mounin, 1976 : 278) Mounin conclut alors que : « *la communication par la traduction n'est jamais vraiment finie, ce qui implique en même temps qu'elle n'est jamais inexorablement impossible.* » Il est à contre-courant de ceux qui prétendent l'impossibilité de la traduction, car il admet une certaine idée de traduction non exhaustive et non finie dans le temps. (Mounin, 1976 : 279)

A notre tour, nous retenons que Georges Mounin présente une théorie résolument tournée vers la langue-cible, qui intègre les nouveaux champs de la linguistique contemporaine en rappelant que la traduction se présente comme une opération linguistique, mais pas seulement et qu'il faut analyser tous les autres aspects de la traduction pour arriver à une théorie qui englobe les différents types de traduction. Et l'on voit aussi que la connaissance des éléments culturels permet de mieux appréhender les « *mondes réels différents* » et que ce contact entre les langues, y compris dans une vision diachronique de son histoire va aussi aider à comprendre les difficultés de la traduction, qui n'est plus vue comme impossible, mais comme relative dans ses chances de succès de communication.

Avec l'auteur suivant, nous allons poursuivre dans cette même ligne de l'approche « cibliste » et revendiquée comme telle de la théorie de la traduction.

1.5 Ladmiral (1942-)

L'ouvrage de Jean-René Ladmiral,²⁵ a été l'un des textes essentiels de la réflexion traductologique du XX^e siècle. L'auteur, lui-même traducteur, et philosophe confirme

²⁵ LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, Col. Tel, 1994 (1979)

l'importance de la traduction dans le monde contemporain, dans tous les domaines scientifiques ou techniques et pas seulement en littérature ou dans l'enseignement.

Ladmiral est aussi un de ceux qui ont « inventé » ou du moins nommé la « traductologie » moderne comme réflexion et science de la traduction. Dans la préface de l'édition de 1994 de son ouvrage cité ci-dessus, il revient alimenter la polémique en considérant le texte fondateur de Walter Benjamin, *La Tâche du traducteur*, (1923) qu'il juge « *un Manifeste en faveur du littéralisme* » et critiquant les deux autres auteurs qui se distinguent aussi dans leur réflexion sur la traduction : Antoine Berman et Henri Meschonnic, à qui il s'oppose. Il les classe dans la catégorie des « *sourciers* », qui s'attachent « *au signifiant de la langue* » et privilégient la langue-source, alors qu'il se situe lui-même avec G. Mounin et Efim Etkind parmi les « *ciblistes* », qu'il définit ainsi :

[Ils] mettent l'accent non pas sur le signifiant, ni même sur le signifié mais sur le sens, non pas de la langue mais de la parole et du discours, qu'il s'agira de traduire en mettant en œuvre les moyens propres à la langue-cible. (Ladmiral, 1994 : XV Préface)

Il reconnaît que la traduction suscite un intérêt particulier, y compris auprès d'un public de non spécialistes et considère que la réflexion en traductologie s'est beaucoup développée en France, mais qu'en Allemagne aussi, l'aspect de l'histoire de la traduction ou de la théorie de la traduction littéraire sont davantage traités, ainsi que dans les pays de langue anglaise. En ce qui concerne sa divergence avec les « *sourciers* », il pense que « *le littéralisme est une régression sur le plan d'une pédagogie des langues et de la traduction* » et le qualifie de « *retour d'un refoulé religieux* » et de « *symptôme d'un impensé théologique de la modernité.* » Selon lui, les « *sourciers* » considèrent le texte-source comme « *un texte sacré.* » (Ladmiral, 1994 : XVII) Sur ce point, il est proche des idées de Steiner que nous allons voir ensuite.

Quant à la traductologie, il la définit comme « *une discipline réflexive* » ou plutôt comme une « *praxéologie, c'est -à-dire comme une science de la pratique pour la pratique.* » (Ladmiral, 1994 : XVIII-XIX) Il souligne l'importance du traducteur et préconise que la traductologie d'aujourd'hui, qu'il nomme « *productive* » lui permette de conceptualiser et de trouver une solution à ses difficultés à traduire. Car, pour lui et nous en sommes convaincue aussi, cette réflexion en traductologie pourra lever « *les blocages psychologiques* » du traducteur.

Nous voyons avec Ladmiral, qu'en dehors de l'opposition entre « *sourciers* » et « *ciblistes* », il recentre davantage la théorie de la traduction sur la réflexion de la traductologie, sur ses aspects concrets et qu'il envisage le traducteur comme un acteur principal dans le processus de la traduction, qui doit être le bénéficiaire des réflexions théoriques. Enfin s'il confirme que c'est surtout à la linguistique que le discours théorique sur la traduction emprunte ses « *outils intellectuels* », il la place résolument « *entre linguistique, psychologie et philosophie*, mais que c'est « *la philosophie qui tire les ficelles* ». (Ladmiral, 1994 : XXI) La position de Ladmiral s'inscrit à la fois dans la continuité de celles d'autres penseurs de la théorie de la traduction (comme Schleiermacher et Berman notamment) qui placent leur réflexion davantage dans le champ philosophique, mais aussi dans une approche plus pragmatique qui le place du côté des « *ciblistes* ».

En 2011, dans un article plus récent,²⁶ Ladmiral reviendra sur cette notion de « *littéralisme* » qui l’oppose notamment à Berman, indiquant qu’il y a deux littéralismes : le « *philologique* » des traductions universitaires et le « *littéralisme esthétique* » de certains traducteurs littéraires, les « *sourciers* ». Son opinion sur la traduction littéraire est qu’elle est d’abord une question « *d’esthétique* » avant d’être une question « *d’exactitude philologique* » et reconnaît que pour traduire un monument de la littérature, « *le littéralisme est fondé* ». (Ladmiral, 2011 : 45-52) On ne peut que s’étonner de cette concession... concernant les grands textes littéraires. Ladmiral en l’admettant, introduit une brèche dans ses positions radicales d’opposition aux sourciers. Il estime cependant que les conséquences de ces « *traductions savantes* » seront de « *philologiser* » la langue-cible et « *d’ethnologiser* » le texte traduit. Dans le domaine de la traduction littéraire, il préfère le « *concept d’effet* » de sens, de style, poétique, rhétorique ou comique, qui lui semble un concept-clé, y compris dans la traduction en général. Cette idée d’effets différents suivant les textes peut permettre au traducteur de caractériser l’aspect esthétique et littéraire du texte original, mais elle ne répond pas, à notre avis à l’ensemble des problèmes qui se posent à lui lors du processus de traduction.

Ladmiral réfute cependant l’idée que « *les vraies traductions seraient des retraductions* » qui est avancée par Berman. Il prétend, lui, défendre la perspective des « *ciblistes* » : « [Ils] *s’attachent à faire exister [dans la langue-cible] une œuvre étrangère avec les ressources langagières qui sont les siennes.* » (Ladmiral, 2011 : 45-52)

La position de Ladmiral indique clairement une vision « *cibliste* », qui compte sur les solutions de la linguistique pour résoudre les problèmes de la traduction ; même s’il lui arrive aussi de faire des concessions sur le littéralisme dans les traductions littéraires. Nous notons toutefois qu’il ne donne pas non plus d’éléments concrets pouvant aider le traducteur dans sa tâche, même s’il lui reconnaît une importance que d’autres paraissaient ignorer. Avec les positions assumées de J. R. Ladmiral, nous avons pu vérifier à nouveau combien la traduction est difficile à englober dans une seule définition, selon le prisme du traducteur, du linguiste ou du philosophe qui l’étudie. Elle est aussi source de divergence parmi les traducteurs eux-mêmes, suivant que l’on traduit la langue littéraire ou la langue de communication.

Nous avons classé dans une troisième partie les penseurs de la traduction qui ne se situent, ni dans l’une, ni dans l’autre des deux écoles présentées, et semblent emprunter une autre direction.

²⁶ LADMIRAL, Jean-René, « La traduction : entre la linguistique et l’esthétique littéraire », in *De la linguistique à la traductologie, Interpréter/Traduire*, Dir. /Ed. Tatiana Milliaressi, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011

C/ Une autre voie pour la traduction

1.6 Steiner (1929 -2020)

Dans l'ouvrage de référence, *Après Babel*,²⁷ George Steiner a également procédé à un rappel historique de la réflexion sur la traduction et estime, pour sa part, que les ouvrages sur la question ne manquent pas.

Il remonte aux préceptes de Cicéron et d'Horace ainsi qu'aux premiers textes théoriques importants du XV^e, comme *De Interpretatione recta* de Leonardo Bruni (1420 environ) et ceux du XVII^e, comme *De optimo genere interpretandi* de Pierre-Daniel Huet (1661). Ce sont d'autres traducteurs célèbres, qui jusqu'à la Renaissance ont contribué à la réflexion traductologique. Il cite aussi, bien entendu, Schleiermacher et sa démarche herméneutique, qui a été adoptée ensuite par Schlegel et Humboldt au XIX^e, et, plus tard, les textes d'auteurs, que nous citons également, portant sur les rapports entre les langues de : « *Goethe, Schopenhauer, Matthew Arnold, Paul Valéry, Ezra Pound, I. A. Richards, Benedetto Croce, Walter Benjamin et Ortega y Grasset.* » (Steiner, 1978 : 225)

Au XX^e, à partir des années 1950-1960, il évoque une autre période, qui correspond à celle des grammaires génératives qui, selon lui, a ravivé la querelle entre « *universalistes* » et « *relativistes* » en linguistique. (Steiner, 1978 : 226) L'étude de la traduction implique, pour lui, « *des exigences techniques* » et tout un éventail de domaines de recherche qui sont :

La philologie classique, la littérature comparée, la statistique lexicale, l'ethnographie, la sociologie des niveaux de langue, la rhétorique formelle, la poétique, l'étude de la grammaire [qui] s'unissent dans le but d'éclaircir l'acte de traduction et les mécanismes de la « *vie entre les langues.* » (Steiner, 1978 : 226)

Nous notons qu'il se situe dans une approche semblable à celle de Mounin, tout en spécifiant d'autres domaines de recherche pour la traduction. Au demeurant, malgré une longue histoire dans le domaine de la traduction, il trouve que « *le nombre d'idées originales et marquantes sur la question est fort limité* ». En effet, après plus de deux millénaires de débats et de préceptes sur le bien traduire (« *la version littéraire ou la version littérale ?* »), *les mésententes sur la nature de la traduction sont les mêmes.* » (Steiner, 1978 : 226) Néanmoins, il concède que les choses évoluent au fil des siècles :

Toutefois, « à partir de la fin du XV^e siècle, le postulat d'intraduisibilité a des bases purement séculières. Il se fonde sur la conviction, à la fois formelle et pragmatique, que deux systèmes sémantiques distincts ne sauraient être réellement symétriques ni se renvoyer mutuellement leur image. » (Steiner, 1978 : 227)

De la même façon, on dit la poésie intraduisible, ce qui n'est, pour lui, qu'une « *attaque lancée contre la traduction des textes poétiques* », qui est une forme de radicalité de la « *thèse commune* » qui suppose que l'on ne peut traduire une langue sans « *un déchet essentiel.* » On le

²⁷ STEINER, George, *Après Babel*, Traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978, (1975 pour la version anglaise)

fait valoir aussi pour la prose, notamment lorsqu'il s'agit de textes philosophiques.» (Steiner, 1978 : 229) Steiner remarque que « *le plaidoyer en faveur, cette fois, de la traduction* » a aussi des antécédents religieux et il rappelle qu'après le désastre de Babel :

... la traduction apparaît comme un impératif téléologique, la recherche têtue de toutes les failles, les transparences, les vannes que les bras multiples du langage empruntent, prédestinés qu'ils sont à aller se jeter dans un océan multiple. (Steiner, 1978 : 230)

L'idée de Steiner nous semble juste : la traduction est à la fois une nécessité pour la compréhension de textes fondamentaux et une crainte de mal interpréter ces mêmes textes qui sont importants. C'est là un des dilemmes de la traduction des grands textes.

En avançant dans la réflexion, Steiner revient sur les phases de la traduction littéraire, énoncées par Goethe :

Le premier mode de traduction nous initie à des cultures étrangères et cela au moyen d'un transfert « dans notre sens à nous ». « Le second type consiste à annexer grâce à un substitut. » On fait porter à la forme étrangère le costume national. » Ce dernier mode (une troisième forme de traduction), le plus achevé, vise l'identité parfaite entre le texte original et celui de la traduction. (Steiner, 1978 : 243)

Pour sortir de la position dichotomique des deux premiers modes, il choisit ce qu'il nomme la « *version interlinéaire* », qui est le genre de traduction « *le plus noble* », mais aussi, celui qui « *rencontre la plus vive résistance de la part du public.* » Il s'agit du schéma triple du mouvement de la traduction, « *celui du cercle, qui en dernier lieu gouverne l'ensemble* » et qui sera repris par W. Benjamin sous la forme « *interlinéaire* » à partir des « *croyances philosophiques fondamentales de Goethe.* Mais pour Steiner, « *ce modèle est complexe et manque de clarté.*» (Steiner, 1978 : 244) Il cite aussi l'autre système à trois volets de Roman Jakobson²⁸ qu'il qualifie de « *moderne universalité sémiotique* », mais sous « *la vieille charpente de la théorie des signes et de la signification de Pierce* ». En effet, pour Jakobson, la traduction est un « *discours indirect* » où le traducteur « *ré-encode* » et transmet un message reçu d'une autre source. Ce qui implique : « *deux messages équivalents dans deux codes différents* ». Alors, il est question, pour lui, de « *transmutation* ». (Jakobson, cité par Steiner, 1978 : 380) Reprenant l'idée de Jakobson de « *transformation* », située « *entre la traduction proprement dite* » et la « *transmutation* », Steiner énonce ceci :

Ce secteur de transformation partielle, de dérivation, de réexpression parallèle sculpte en grande partie notre sensibilité et notre culture. C'est en deux mots, la matrice d'une culture.» (Steiner, 1978 : 383)

Elle conditionne non seulement la réception du texte traduit dans la société d'accueil, comme nous le verrons dans les chapitres suivants de notre étude, notamment dans les parties III et IV, mais elle est aussi à étudier au niveau du contexte de production des textes de départ, comme nous le verrons dans la partie II. Sur l'aspect historique et les origines de notre culture, Steiner précise :

²⁸ JAKOBSON, Roman, *On Translation*, « On Linguistic Aspects of Translation », s. l. Ed. Reuben A. Bower, s. d.)

Mais le sens de la suprématie persistante de la tradition grecque et hébraïque a été l'une des forces majeures, la plus importante peut-être, à orienter deux millénaires de sensibilité occidentale. C'est lui qui a, en grande partie, modelé notre conception de la raison et de la forme. (Steiner, 1978 : 428)

Cette indication est importante pour comprendre l'évolution de la culture occidentale, qui est la nôtre : nous pouvons ainsi voir quelles sont les interprétations faites dans les pays qui nous occupent et montrer leurs différences.

Sur la question de la définition de la traduction littéraire, ni l'un ni l'autre des modèles théoriques évoqués ne donne une image complète et satisfaisante de l'ensemble du processus, que Steiner résume ainsi : « la *traduction dépasse de loin le domaine verbal* », car elle est « *interprétation* ». C'est bien cette idée qui émerge de la réflexion de cet auteur : la traduction n'est pas une opération uniquement linguistique, mais bien une interprétation par un traducteur d'un texte d'un auteur. A ce stade, Steiner revient sur l'idée récurrente de la fidélité au texte :

... toutes les théories de la traduction, qu'elles soient formelles, pragmatiques ou chronologiques, ne sont que des variantes d'une seule et éternelle question. Comment peut-on ou doit-on parvenir à la fidélité ? Quel est le lien privilégié entre le texte A dans la langue-source et le texte B dans la langue-cible ? Cela fait plus de deux mille ans qu'on en discute. (Steiner, 1978 : 245)

Il cite le célèbre « *diptyque de saint Jérôme* : « *verbum e verbo* », *mot à mot dans le cas des mystères mais signification pour signification partout ailleurs*, « *sed sensum exprimere de sensu* », ainsi que les cinq commandements du traducteur qu'Etienne Dolet (1540) nous a laissés dès le XVI^e siècle et que Marc Chassigne reprend dans l'ouvrage qu'il lui a consacré :

Le candidat à l'interprétation doit posséder une parfaite maîtrise du « sens et de l'esprit » de son auteur. Il doit avoir une connaissance approfondie de la langue de l'original comme de la sienne propre. Il lui faut, comme le recommande Horace, être fidèle au sens de la phrase et non à l'ordre des mots. [...] Quatrièmement, le traducteur s'efforce de rédiger sa version en langue simple. Il évitera d'importer des néologismes, des mots rares et ces fleurs exotiques de la syntaxe dont raffolent les érudits et les latinistes du XVI^e siècle. Cette dernière règle est valable pour toute écriture de qualité : le traducteur doit parvenir à des cadences harmonieuses (nombres oratoires), il doit écrire dans un style doux et plaisant qui ravisse l'oreille et l'intelligence du lecteur. (Chassigne, 1930 : 230-272 cité par Steiner, 1978 : 246)

On les retrouve chez Huet (1680) ainsi que chez Lawrence Humphrey (1559) qui préconise que « *le vrai traducteur recherchera « la plénitude, la pureté et la justesse » mais avant tout ce qui est approprié.* »

Il nous a semblé essentiel de revenir sur ces préceptes anciens, qui sont aussi des conseils pleins de bon sens et qui demeurent encore d'actualité. Ils sont aussi ceux de traducteurs qui ont eux-mêmes expérimenté ce processus complexe et l'ont transmis en mots simples pour les autres traducteurs.

Quant à l'aspect théorique de la définition de la traduction et son rapport avec la langue ou la vision du monde qu'elle nous donne, Steiner déclare ceci :

On ne devrait pas tenir la théorie de la traduction pour responsable d'avoir manqué à résoudre les problèmes de signification, de rapports entre mots et agencements du monde auxquels la logique et la métaphysique n'apportent encore que des réponses provisoires, souvent contradictoires, si l'on se souvenait à quel point elle est imprégnée de littérature et guidée par l'expédient. (Steiner, 1978 : 260)

Steiner propose alors la définition qu'Emmanuel Lévinas donne dans son ouvrage, *Totalité et infini*, (La Haye, 1961) :

Une « théorie » de la traduction, une « théorie » du passage sémantique doit nécessairement opter entre deux possibilités. Ou bien c'est une manière délibérément dépouillée, à vocation herméneutique, de désigner un modèle de travail pour tous les échanges signifiants, la totalité de la communication sémantique (y compris la traduction intersémiotique de Jakobson ou « transmutation »). Ou bien c'est une section seulement de ce modèle qui se réfère de façon spécifique aux échanges entre langues, à l'émission et à la réception de messages signifiants à travers des langues différentes. (Lévinas, 1961 : 270-274 cité par Steiner, 1978 : 261)

Celle-ci nous paraît correspondre plus précisément à ce qu'est l'acte de traduction, en mettant l'accent sur l'aspect sémantique de sa définition. Steiner y ajoute l'idée de perte et de compensation, du fait du prolongement et de la pérennité du texte original par la traduction, qui est intéressante :

Le paradigme de la traduction demeure incomplet tant que ne s'établit pas de réciprocité, tant que l'original n'a pas regagné tout ce qu'il a perdu. » « La traduction fait œuvre de compensation dans la mesure où elle apporte à l'original une espérance de vie et une zone géographique et culturelle où il peut se maintenir et qui lui manqueraient sans elle. (Steiner, 1978 : 364-365)

Avec George Steiner, dans *Après Babel*, nous avons évoqué les textes d'autres penseurs et théoriciens de la traduction et avons confirmé des idées, pour certaines très anciennes sur les théories de la traduction, sans en avoir trouvé une, ni pour englober tous les domaines de la traduction, ni pour satisfaire l'ensemble des théoriciens. En effet, il semble de plus en plus que l'idée la traduction est propre à chaque auteur et que nous ne pouvons en dégager une commune à tous.

Nous avons aussi retrouvé ou affiné les modèles ou préceptes que doit suivre un bon traducteur et vu que la dimension culturelle est un des éléments clés pour comprendre la traduction, tant dans ses répercussions, que dans l'idéologie qui est véhiculée dans un texte.

1.7 Meschonnic (1932-2009)

Henri Meschonnic, à qui nous avons fait déjà référence, se présente comme le défenseur d'une traduction toujours possible, face à l'intraduisibilité, et aussi d'une éthique de la traduction, liée à une poétique et à une politique du traduire.

Il s'est distingué par sa conception de la traduction de la Bible, en partant du texte en hébreu et en respectant le rythme de vers oral, qui lui donne une autre dimension. N'hésitant pas à

critiquer les « sourciers » et les « ciblistes », qu'il renvoie dos à dos, il préconise un retour au texte premier et à une pratique de la poétique en traduction : « il faut « embibler » le signe. » En 1999, dans son ouvrage, *Poétique du traduire*, il avait présenté sa théorie et dans celui que nous allons citer maintenant, *Ethique et politique du traduire*, (2007),²⁹ il revient sur la définition des termes principaux :

Une éthique du traduire suppose d'abord une éthique du langage. Et une éthique du langage suppose une théorie d'ensemble du langage, une théorie critique au sens de Horkheimer, par opposition aux théories régionales qui font l'hétérogénéité actuelle des catégories de la raison, et des disciplines universitaires... (Meschonnic, 2007 : 7)

Sur l'aspect de l'éthique, il est proche de Berman. Mais, il s'en prend à l'académisme scolaire et universitaire :

Et la pensée du langage sans poétique, au lieu de penser l'éthique avec et par la poétique, au lieu de penser le politique avec et par la poétique, pour une poétique de la société, n'est qu'un académisme scolaire. C'est le maintien académique du dualisme du signe, avec toute sa déclinaison, de la lettre et de l'esprit, de l'identité et de l'altérité, confortée par le théologico-politique. (Meschonnic, 2007 : 7)

Il définit l'éthique poétique et politique de cette manière :

Je ne définis pas l'éthique comme une responsabilité sociale, mais comme la recherche d'un sujet qui s'efforce de se constituer comme sujet par son activité, mais une activité telle qu'est sujet celui par qui un autre est sujet. Et en ce sens, comme être de langage ; ce sujet est inséparablement, éthique et poétique. C'est dans la mesure de cette solidarité que l'éthique du langage concerne tous les êtres de langage, citoyens de l'humanité, et c'est en quoi l'éthique est politique. (Meschonnic, 2007 : 8)

Meschonnic ne transige pas sur cette question et critique un autre traducteur, Anthony Pym³⁰ et son ouvrage, *Pour une éthique du traducteur*, dont il estime que le titre est trompeur :

Il voulait une éthique, il n'a qu'une morale sociale. Sa seule référence à la poétique est à la « poétique médiévale » en tant qu'« applications possibles à la traduction » des quatre sortes de causalité chez Aristote : la cause matérielle, la cause finale, la cause formelle et la cause efficiente – qui est le traducteur. (Pym, 1997 : 85 cité par Meschonnic, 2007 : 13)

Il s'en prend notamment à sa conclusion : « *il faut traduire uniquement là où les bénéfices de la coopération le justifient* » : où il raille la notion d'éthique du « critère commercial ». (Pym, 1997 : 131-132 cité par Meschonnic, 2007 : 13) Car, pour lui, le véritable combat, c'est le poème contre le signe, qui participe de l'éthique :

Un poème est un acte éthique. Parce qu'il fait du sujet, il vous fait du sujet. De qui l'écrit, d'abord ; fondamentalement, mais aussi, et autrement, de qui le lit et éventuellement en est transformé. La poétique est l'éthique du poème. (Meschonnic, 2007 : 27)

²⁹ MESCHONNIC, Henri, *Ethique et politique du traduire*, Lagrasse (Aude), Ed. Verdier, 2007

³⁰ PYM, Anthony, *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Université / Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1997

Et selon lui, la dualité de l'approche de la traduction entre signifiant, signifié, forme et sens, langue de départ et langue d'arrivée se résume ainsi :

Mais, de toujours, c'est le signe qu'on traduit. De deux manières qui se tournent le dos, et qui toutes deux maintiennent le signe : en visant la forme, en visant le contenu.

Quelle que soit la terminologie, le comportement est le même, l'attention à la langue de départ est une attention à la forme, l'attention à la langue d'arrivée, une attention au contenu. (Meschonnic, 2007 : 29)

C'est sur ces notions d'éthique ou de poétique que se situent les propositions d'H. Meschonnic sur la théorie de la traduction et du langage. Quant au processus de traduction, il le définit de la façon suivante :

En réalité, traduire est alors entièrement vu et pratiqué comme une herméneutique, remis aux concepts de l'herméneutique, traduire est donc une forme de l'herméneutique. »

En ce sens, il n'y a pas de traductologie. Et l'herméneutique est une pratique du sens qui ne connaît que le signe. (Meschonnic, 2007 : 31)

Sur la notion de l'herméneutique, Meschonnic est plutôt du côté de Berman, Benjamin ou Schleiermacher. Au-delà de positions assez radicales, nous avons vu qu'il associe traduction et théorie du langage, mais aussi éthique et politique du traduire et il conclut :

... donc que toute la théorie du langage dépend de sa théorie et de sa pratique de la traduction, tout comme la traduction dépend de sa théorie du langage.» (Meschonnic, 2007 : 37)

Et il oppose la linguistique à la poétique :

Cette linguistique de la traduction reste une conceptualisation de la langue, dans les termes dualistes du signe : la forme, « l'équivalence formelle » identifiée au littéralisme et le sens, « l'équivalence dynamique ». Le dernier point de vue en date est celui de la poétique. C'est celui d'une reconnaissance de l'inséparabilité entre histoire et fonctionnement entre langage et littérature. (Meschonnic, 2007 : 42-43)

C'est là le propos de Meschonnic : la traduction dans la théorie du langage est une poétique. Or, cela concerne notamment le rythme, qui est un élément essentiel qu'il convient de respecter dans le traduire :

Au dualisme interne du signe répond le dualisme interne de la conception régnante du rythme : une alternance d'un temps fort et d'un temps faible – que cette alternance soit régulière ou irrégulière, codée ou non, et faisant du coup la différence entre le vers et la prose.

Ma traduction selon le signe – la traduction courante – est donc ce qu'il faudrait désormais appeler une effaçante. Elle efface le continu, le rythme au sens du continu et elle efface son propre effacement. Le problème poétique est d'effacer l'effacement des effaçantes. (Meschonnic, 2007 : 45-46)

Il s'agit de la traduction du rythme et non de la langue chez Meschonnic : « Autrement dit, plus que ce qu'un texte dit, c'est ce qu'il fait qui est à traduire ; plus que le sens, c'est la force, l'affect. » (Meschonnic, 2007 : 55) Alors, pour lui, cette nouvelle façon de traduire et d'envisager la traduction est une véritable révolution culturelle. Son acception de la traduction,

qu'il place au centre de la théorie du langage, défendant de traduire non pas la langue mais un « système de discours », qui suppose une « invention de pensée » et par conséquent une « transformation du point de vue sur le langage et sur la littérature » ainsi que sur « les rapports entre identité et altérité » ouvre une perspective nouvelle sur l'activité de traduire. (Meschonnic, 2007 : 55)

L'idée nouvelle de la traduction est qu'elle intervient précisément sur la théorie du langage et la transforme :

Il est donc clair qu'écrire suppose de repenser toute la théorie du langage. Et que traduire est la pratique qui, plus que tout autre, la met en jeu.

La conclusion est que l'enjeu du traduire est de transformer toute la théorie du langage. Puis, une véritable révolution culturelle. (Meschonnic, 2007 : 82)

Et en dernier lieu, il situe sa nouvelle conception de la traduction dans un ensemble plus vaste, celui du politique :

Le problème majeur, poétique, éthique et politique, est donc le rapport historique entre l'Europe et le signe. C'est en même temps le problème majeur du traduire. Les deux sont un seul et même problème. (Meschonnic, 2007 : 185)

Sur ce dernier point plus historique et politique, il nous semble que Meschonnic se rapproche des idées de Steiner sur la prédominance du signe dans nos civilisations européennes. Meschonnic défend avec véhémence ses idées sur la poétique et la politique du traduire, mais surtout sur la notion de rythme, qu'il oppose à celle du signe. Il défend aussi l'éthique et la poétique du langage. Si aujourd'hui ses propos étonnent moins, il n'en demeure pas moins complexe d'appliquer sa théorie du langage et du traduire.

1.8 Reiss (1923-2018)

Pour clore le chapitre des grands noms de la théorie de la traduction, nous présentons Katharina Reiss, linguiste et traductrice allemande, figure de premier plan de la traductologie et seule femme parmi les théoriciens que nous venons d'évoquer, pour expliquer et commenter la théorie du Skopos.

Dans son ouvrage, *Problématiques de la traduction*,³¹ elle revient sur les théories de la traduction de sources « extrêmement diverses » qui montrent la « multiplicité et la complexité » de la problématique de la traduction ». (Reiss, 2009 : 40) Elle pense notamment que, pour le traducteur professionnel :

... la connaissance de la théorie de la traduction apporte une aide pour trouver des solutions rationnelles aux problèmes qu'il rencontre dans sa pratique traduisante et [lui]

³¹ REISS, Katharina, *Problématiques de la traduction*, Les conférences de Vienne, Traduction et notes de Catherine A. Bocquet, Paris, Ed. Economica, Col. Bibliothèque de traductologie, 2009 (1995)

fournit des arguments pour défendre les solutions qu'il a retenues (car seuls ceux qui ont ces compétences peuvent se dire « spécialistes » ou « experts ». (Reiss, 2009 : 40)

Alors que, pour les traducteurs littéraires :

... eux, seront mieux armés qu'ils ne le sont ordinairement aujourd'hui pour formuler les principes qu'ils ont appliqués dans leur traduction (ce qui aidera aussi les critiques à rédiger des critiques pertinentes sur un produit de traduction, pertinentes parce que leur jugement sera fondé sur les critères énoncés par l'auteur de la traduction). (Reiss, 2009 : 40)

Donc, selon Reiss, la théorie de la traduction est utile non seulement aux traducteurs, quel que soit le type de traduction qu'ils pratiquent, mais aussi dans le milieu littéraire, à la critique, et à l'édition :

Dans l'industrie littéraire, tous ceux qui travaillent sur des traductions – comités de lecture, maisons d'édition et critiques – devraient eux aussi être familiarisés avec les théories de la traduction. Et tous, ils pourraient, en émettant des appréciations pertinentes, promouvoir la publication de traductions meilleures. (Reiss, 2009 : 40)

Elle explique que les théories de la traduction sont souvent « *en consonance* » avec « *l'esprit du temps* » et que, pour elle, c'est la théorie fonctionnaliste qui paraît aujourd'hui la plus appropriée. (Reiss, 2009 : 41) Après les années de linguistique « *triomphante* », avec des théories de la traduction, fondées sur l'idée que la traduction était une opération « *linguistique* » et elle cite à ce propos, Fedorov (1953), Mounin (1965), Kade (1964) et Catford (1965), elle pense que désormais :

...la traductologie s'est ouverte à la science de la communication, à la linguistique textuelle, et à la théorie du texte, ainsi qu'à la théorie de la réception qui a été développée en analyse littéraire. (Reiss, 2009 : 41)

Avec Katharina Reiss, nous avons une approche différente et novatrice, qui tient compte des différents domaines qu'implique la traduction. Elle la présente et la définit comme suit. Elle estime que la « *question première* » dans la conception fonctionnaliste est : « *pour qui et dans quel but réalise-t-on la traduction ?* » et pense que :

... c'est une approche fonctionnaliste, avec tout ce que cela implique qu'il faut adopter, parce qu'elle permet de distinguer divers types de textes, divers types de traduction et diverses finalités pour l'activité traduisante, et de s'interroger sur le « bon dosage » des deux manières de traduire. (Reiss, 2009 : 39)

Elle définit ensuite le principe de la théorie :

... cette théorie fonctionnelle de la traduction, le terme forgé par Hans Josef Vermeer, qui a été le premier à en donner une formulation achevée et cohérente et à en faire une présentation systématique : la théorie du Skopos (*Skoposthéorie*). (Reiss, 2009 : 42)

Puis, elle l'explique :

Selon cette théorie, la finalité (ou la fonction) d'une traduction (et par conséquent aussi le lecteur auquel cette traduction est destinée) détermine toutes les décisions du traducteur lorsqu'il transpose un texte-source (issu d'une culture-source) pour en faire un texte-cible (destiné à une culture-cible). (Reiss, 2009 : 42)

Elle en donne les principaux facteurs qui influencent le « *processus traductif* » et déclare que leur discussion est profitable à tous points de vue, aussi bien pour expliciter « *la problématique de la traduction* » dans le cadre de l'enseignement de la traduction ou faire comprendre que « *les conditions de résolution des problèmes de traduction sont variables* » et que l'on peut fonder « *des critères de décision pour la pratique traduisante* » ou encore « *formuler des arguments pour une critique pertinente des traductions et pour une application intelligente des méthodes de comparaison de traductions.* » (Reiss, 2009 : 42)

Nous reproduisons ci-dessous le schéma de la modélisation de la Skoposthéorie, qui reprend un certain nombre de fonctions et de dénominations empruntées aux fonctions du langage, mais qui sont présentées du point de vue du traducteur qui est « l'acteur » principal dans ce circuit de la traduction. Reiss définit le rôle du traducteur, car il se trouve « *au centre* » de ce modèle et nous dit ceci :

... c'est lui qui, par sa compétence et en fonction des désirs éventuellement exprimés par ses donneurs d'ouvrage, prend une série de décisions, qui répondent aux questions suivantes :

Le texte-cible devra-t-il assumer dans la communication la même fonction que le texte-source

Quel type de traduction faut-il réaliser – version interlinéaire, traduction littérale, traduction brute, traduction philologique, traduction communicative, adaptation ou une combinaison de deux ou plusieurs types de traduction ? (décision liée à l'option générale)

Quelles options ponctuelles convient-il de prendre quant aux procédés de traduction que l'on applique pour établir la version définitive du texte-cible ? (Reiss, 2009 : 43)

Après les « *genres textuels* » qui seront présentés en détail, nous retenons aussi celui du récepteur : car « *au moment de produire un texte, l'émetteur se met en général au diapason de ses lecteurs potentiels* ». (Reiss, 2009 : 46) Reiss commente aussi les points de la « communication » entre les différents acteurs et celui du « transfert » qui s'opère pour le traducteur, qui est à la fois récepteur et émetteur de texte. Elle revient également sur les « *conventions textuelles* » dans la communication, qui peuvent porter sur le lexique ou la grammaire, mais aussi sur l'organisation du texte, ses subdivisions, sa ponctuation, etc. qui régissent les divers « *genres textuels* ». Elles sont « *langagières et d'organisation textuelle* » et permettent au lecteur qui en connaît l'usage d'identifier le « *genre de texte* » auquel il a affaire. Elles balisent pour l'auteur, le « *parcours herméneutique* » et suscitent des « *attentes chez le récepteur.* » (Reiss, 2009 : 134)

C'est sur ce point que réside l'aspect novateur : la traduction est faite en fonction d'un public et de ses attentes vis-à-vis de l'œuvre originale. Reiss évoque aussi la notion « *d'équivalence* », qui dépend de la « *différence de structure* » entre les deux textes (source et cible) et apparaît davantage comme un « *concept malléable* », car il n'est pas « *stable* » et varie tout au long de l'histoire. La relation « *d'équivalence* » concerne les « *textes* » (et non les signes linguistiques qui les composent).» (Reiss, 2009 : 151)

Nous notons qu'il s'agit, chez K. Reiss d'une conception beaucoup plus concrète, « fonctionnaliste », de la traduction. Sans entrer dans le détail de tous les points de la théorie du Skopos, nous pouvons constater, qu'à l'opposé des derniers auteurs que nous venons de voir, c'est bien de communication, dont il est question ici. La Skoposthéorie s'appuie sur les bases du schéma de la communication en y intégrant les différents acteurs de la traduction. Cette théorie met le traducteur au centre, ce qui n'est pas le cas d'autres théories que nous avons vues précédemment et tient compte des autres fonctions langagières et communicationnelles.

Avec cette approche concrète du traduire, nous allons clore ici la première partie de ce chapitre 2, consacré aux grands penseurs de la théorie de la traduction et dans laquelle nous avons présenté les différentes idées et écoles de la traduction.

Pour cela, nous faisons appel un autre auteur et traducteur, François Ost, dont l'ouvrage³² fait écho à celui de Du Bellay, (*Défense et Illustration de la langue française*, 1549) et se place dans une perspective diachronique de la traduction, retraçant ainsi son histoire et la synthétisant en plusieurs points :

La distinction entre la traduction-produit, redevable d'une approche statique, et la traduction-processus, qui fait justice à l'historicité du comprendre, de même qu'au potentiel énergétique des œuvres et des mots.

La distinction entre traduction (d'écrits) et l'interprétation/interprétariat (de paroles).

La distinction entre un niveau herméneutique profond et un niveau sémantico-pragmatique de surface. (Ost, 2009 : 130-131)

Nous avons choisi d'évoquer les théories les plus marquantes de la traductologie au XX^e à travers les penseurs qui nous ont laissé leurs écrits. Ils correspondent à deux types de recherche et de réflexion sur la théorie de la traduction et du langage qu'Ost détaille dans les deux points suivants :

La mise en valeur, au plan herméneutique profond, d'une « précompréhension » spontanée, elle-même génératrice d'une dialectique entre un pôle de retour au même (interprétation) et un pôle d'épreuve de l'inconnu, d'expérience de l'altérité (traduction).

Le relevé, au plan sémantico-pragmatique de surface, d'un spectre d'activités hypertextuelles (dérivations d'un texte à partir d'un autre) allant des plus conformistes (reproductions) aux plus libres (adaptations). Sur cette échelle des libertés, la traduction (au sens strict) semble toujours avoir occupé une position médiane (parfois néanmoins, au terme de violentes oscillations d'un pôle à l'autre). (Ost, 2009 : 131)

Dans la dernière théorie du Skopos, il faut distinguer « *le but pragmatique* » poursuivi par l'activité comme « *le critère pertinent de différenciation* » entre les traductions et qu'il lie à la dimension culturelle :

³² OST, François, *Traduire, Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard, Col. Ouvertures, 2009

La question de transfert de sens par la traduction s'intègre elle-même dans la problématique plus vaste des transferts culturels d'une civilisation ou d'une époque à une autre. (Ost, 2009 : 131)

Il est d'avis, à ce sujet, que « *l'histoire culturelle (avec sa théorie des rapports de force) et la littérature comparée (avec sa théorie de la réception)* prennent le relais des analyses linguistiques. » C'est sur la dimension culturelle que portera notre étude dans le chapitre 3 de la partie III, consacrée au rapport au texte. Il demeure pourtant une idée d'antagonisme :

Un problème philosophique central se dégage de ces analyses et leur confère potentiellement une grande radicalité : savoir si la traduction peut être dite « interne » (Intralinguale) et pas seulement « externe » (interlinguale). (Ost, 2009 : 131)

Les oppositions que nous avons constatées peuvent, en partie du moins, s'expliquer de cette manière. Les réflexions des uns et des autres sont éclairantes sur les différentes acceptions que l'on donne à l'acte de traduire, qui demeure double, linguistique et culturel, sémantique et poétique, donc complexe. Les différentes théories et réflexions sur la traduction influent également sur les pratiques. Elles nous permettront de mieux comprendre les choix traductifs des traductrices de notre corpus, lorsque nous ferons l'analyse linguistique contrastive des textes dans la partie III.

Nous concluons ce tour d'horizon des théories de la traduction sur un dernier élément : « *le multilinguisme* » que F. Ost a donné en sous-titre de son ouvrage et qu'il rattache à l'Europe. En effet, « *le multilinguisme est un atout et non un obstacle pour l'Europe* » et qu'Umberto Eco, avant lui, avait résumé ainsi : « *la langue de l'Europe, c'est la traduction* ». (Ost, 2009 : 12 (Prologue) Cet aspect multilingue de l'Europe, qui implique une omniprésence de la traduction et par conséquent une étude plus approfondie de ses mécanismes et de ses problématiques nous semble une perspective motivante de développement dans le domaine de recherche qui est le nôtre.

Dans la deuxième partie du chapitre, nous allons nous intéresser à l'aspect culturel de la traduction : aux auteurs qui préconisent cette approche et à leurs idées.

2. LA CULTURE EN TRADUCTION

Dans ce chapitre 2 qui traite de la théorie de la traduction, nous avons voulu réserver, une partie spécifique à la culture, qui est sous-jacente à la traduction, aussi bien dans la langue-source du texte original que dans la langue-cible, dans le texte traduit.

La culture est un élément fondamental pour comprendre et analyser la traduction et plusieurs penseurs de la théorie de la traduction ont opté pour une approche culturelle de la traduction.. Nous allons procéder comme nous l'avons fait dans la première partie, en nous appuyant sur différents auteurs afin de voir quelle est leur conception.

2.1 Even-Zohar (1939-)

Avec le *Polysystem Studies*³³, que nous allons citer ici, le professeur Itamar Even-Zohar établit la *Polysystem theory*, qui correspond à une « *rétrospective de l'ensemble de ses hypothèses* » qu'il a élaborées et qui reposent sur des « *pratiques* », dans des disciplines de sciences humaines et de littérature, en « *littérature comparée* » par exemple. Il s'agit d'essais regroupés en « *trois sections* » : *Polysystem Theory*, *Polysystem studies* et « *Répertoire du système et de la culture* ».

La théorie a ensuite été développée avec Gidéon Toury (1942-2016) à Tel-Aviv et est connue aussi sous le nom de l'Ecole de Tel-Aviv. Dans la *Polysystem Theory*, nous pouvons voir la filiation avec les idées des « *formalistes russes comme Tynianov* », ainsi qu'une grande parenté avec « *la sémiotique de Lotman* » et le structuralisme français.

La *Polysystem Theory* englobe la formation des « *modes dominants de la production littéraire*, où persiste « *l'hétérogénéité* » et même un certain « *désordre* ». Il se propose de décrire « *la dynamique des facteurs interactifs* », ainsi que tous les « *transferts et ajustements* » qui apparaissent dans la vie des cultures passées et présentes. Il désigne le *Répertoire* comme « *l'ensemble des lois* » par lesquelles les producteurs et consommateurs de textes traitent avec des éléments de « *modèles disponibles* ». Il le définit aussi comme un « *ensemble de règles* » (de grammaire) et de « *matériaux* » (pour la recherche).

Nous pouvons résumer la théorie de l'Ecole de Tel-Aviv en une conception globale de la dimension culturelle, qui conditionne la production littéraire des œuvres tant originales que traduites. Even-Zohar revient sur la théorie de Jakobson qui s'est concentré sur « *les facteurs qui constituent la parole* » sans se soucier des « *institutions socio-culturelles* », alors qu'il s'intéresse, lui, « *à l'ensemble du système, conçu pour représenter les macro-facteurs impliqués dans la formation de l'œuvre littéraire.* » Il estime que « *les produits artistiques* » présents dans la vie quotidienne n'ont pas un effet neutre, mais sont, au contraire, une partie importante de « *l'inventaire culturel.* »

Dans la *Polysystem Theory*, Even-Zohar fait une analyse des systèmes à différents niveaux du « *commerce intra et interculturel* ». L'une des plus grandes contributions à sa théorie sera d'intégrer les œuvres de littérature traduite dans le cadre du polysystème littéraire où elles fonctionnent comme partie du système. Il redit aussi que la culture dans la traduction est à la fois à « *l'intérieur* » et à « *l'extérieur* » du texte original et de la traduction, aussi bien pour le « *texte-source que le texte-cible* ».

Il apparaît clairement que la culture intervient aux différents stades de la traduction et aussi bien pour le texte de départ que pour le texte-cible. Nous allons voir avec Susan Bassnett comment s'applique concrètement cette approche de la *Polysystem Theory* dans le domaine de la traduction.

³³ EVEN-ZOHAR, Itamar, *Polysystem Studies*, Durham, Duke University Press, 1990, Traduit par Gerald Gillespie, Université de Stanford

2.2 Bassnett (1945 -)

Susan Bassnett, dans son ouvrage, *Traduction studies*,³⁴ que nous citerons en traduction de l'édition portugaise, s'est inspirée des recherches dans différents champs comme «*la linguistique, les études littéraires, l'histoire culturelle, la philosophie et l'anthropologie*»³⁵. (Bassnett, 2003 : XVI (Préface Ed. 1991) Elle cite l'École de Tel Aviv, et ses principaux représentants, Itamar Even-Zohar et Gidéon Toury :

« (Ils] ont développé le concept du polysystème littéraire, qui avait été ébauché dans les années 1970 et qui nous donne une méthodologie, avec laquelle nous pouvons interroger tout le processus d'absorption d'un texte traduit par une culture donnée à un moment donné de l'histoire. »³⁶ (Bassnett, 2003 : XVI (Préface Ed. 1991)

La définition du polysystème littéraire, qui est un élément essentiel de cette théorie de la dimension culturelle dans la traduction et nous donne une image concrète de l'intégration du texte étranger traduit dans la littérature d'accueil.

S. Bassnett évoque aussi le développement rapide des études de traduction « *en Inde, parmi les communautés chinoises et arabes, en Amérique latine et en Afrique* » et constate que, comme pour les études littéraires, elles se sont débarrassées de leur « *hérédité eurocentrique* » et se sont propagées dans des directions diverses. Elle ajoute que ces études se situent désormais dans la problématique plus vaste du « *discours postcolonial*.³⁷ » (Bassnett, 2003 : XX) Elle donne l'exemple des traducteurs brésiliens et reprend la métaphore du « *cannibale* » appliquée au traducteur « *qui dévore le texte original dans un rituel qui débouche sur la création de quelque chose de complètement nouveau* »³⁸. (Bassnett, 2003 : XX-XXI) Cette conception

³⁴ BASSNETT, Susan, *Traduction studies*, 1980, traduction de l'édition portugaise : *Estudos de tradução, Fundamentos de uma disciplina*, de Vivina de Campos Figueiredo e rev. d'Ana Maria Chaves, Lisboa, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2003 (1980, 1991, 2002)

³⁵ p. XVI "Uma característica identificadora do trabalho desenvolvido nos *Estudos de Tradução* tem sido a conjugação do trabalho em várias áreas : linguística, estudos literários, história da cultura, filosofia e antropologia." (nous traduisons)

³⁶ p. XVI "O grupo de Tel Aviv, cujos principais expoentes são Itamar Evan-Zohar e Gideon Toury, desenvolveu o conceito do polissistema literário, já esboçado nos anos 70, e forneceu uma metodologia pela qual podemos investigar todo o processo de absorção de um texto traduzido por uma dada cultura num determinado tempo histórico" (nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage)

³⁷ p. XX "Os Estudos de Tradução desenvolveram-se rapidamente na Índia, no seio das comunidades linguísticas chinesas e árabe, na América Latina e em África. Tal como os estudos literários procuraram sacudir a sua herança eurocêntrica, também os Estudos de Tradução se ramificam em várias direções, uma vez que a ênfase no factor ideológico, bem como no linguístico, abre caminho à discussão do tema nos termos mais vastos do discurso pós-colonial."

³⁸ p. XX-XXI "Os tradutores brasileiros apresentaram uma metáfora nova, que pode aplicar-se a esta nova perspectiva alternativa sobre a tradução – a imagem do tradutor como canibal devorando o texto original num ritual que resulta na criação de algo completamente novo*. (Silviano Santiago, *Uma literatura nos trópicos – Ensaio sobre dependência cultural*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978 : "A concepção canibalista de tradução envolve um conceito modificado do valor do texto original em relação à sua recepção na cultura de chegada.")"

« *cannibale* » de la traduction implique une modification du texte original en fonction de sa réception dans la culture d'arrivée. On est ici dans une autre approche de la traduction qui se positionne en fonction des attentes du public-cible et qui intègre des réalités culturelles très différentes, propres aux sociétés d'accueil: l'intégration des textes-sources passe alors par une transformation. Nous notons une certaine affinité de cette conception avec les positions des « ciblistes », Ladamir ou Mounin, dont les théories de la traduction étaient davantage tournées vers la langue d'arrivée.

S. Bassnett évoque également d'autres développements de la théorie du polysystème, tenant compte davantage des « *implications idéologiques* » de la traduction, comme c'est le cas du « *transfert interculturel, dans ses différents aspects linguistiques, historiques et socio-politiques* » qu'André Lefèvere a plus particulièrement étudiés dans ses recherches.³⁹ (Bassnett, 2003 : XXIII) Sur la fonction du traducteur, Bassnett déclare ceci:

Dans les années 1990, il y a deux images contradictoires du traducteur : il est, d'une part, « un médiateur interculturel et une figure très importante pour la continuité et la diffusion de la culture », mais a contrario la traduction peut être vue comme « une activité hautement suspecte où l'inégalité des relations de pouvoir (économiques, politiques, sexuelles et géographiques) se reflète dans le mécanisme de production des textes.⁴⁰ (Bassnett, 2003 : 7)

Elle cite à ce propos Mahasweta Sengupta qui estime que « *la traduction peut être soumise au pouvoir hégémonique des images créées par la culture d'arrivée* » et elle donne en exemple « *l'image de l'Inde véhiculée à l'étranger et les stéréotypes culturels créés par les textes traduits.*⁴¹ » et dit :

S. Bassnett est enthousiaste du travail de ces spécialistes indiens, chinois et canadiens ainsi que des écrivains (et grands traducteurs) comme Octavio Paz, Carlos Fuentes ou Haroldo et Augusto de Campos, qui revendiquent une nouvelle définition de la traduction. Ils établissent tous un parallèle entre traduction et expérience coloniale,

³⁹ p. XXIII “Noutras latitudes, originalmente ligada à teoria dos sistemas, mas mais directamente preocupada com as implicações ideológicas da tradução, desenvolve-se uma abordagem que reflecte sobre a transferência intercultural nos seus aspectos linguísticos, históricos e socio-políticos. André Lefevère desbravou muito deste terreno.”

⁴⁰ p. 7 “Nos anos noventa surgem duas imagens contrastantes do tradutor. De acordo com uma leitura do papel do tradutor, este é uma força do bem, um artista criativo que garante a sobrevivência da escrita no tempo e no espaço, um mediador intercultural e um intérprete, uma figura de incomensurável importância para a continuidade e difusão da cultura. Em contraponto, existe uma outra interpretação que vê a tradução como uma actividade altamente suspeita em que a desigualdade nas relações de poder (desigualdades económicas, políticas, sexuais e geográficas) se reflecte na mecânica da produção de texto.”

⁴¹ p. 8 “Como afirma Mahasweta Sengupta* (SENGUPTA, Mahasweta - *Translation as Manipulation: The power of images and Images of Power* in DINGWANEY, A.; MAIER, C. (eds.), -*Between Languages and Cultures. Translation and Cross-Cultural Texts*, Pittsburg/London: University of Pittsburg Press, 1995, p. 17), a tradução pode tornar-se em submissão ao poder hegemónico das imagens criadas pela cultura de chegada : “[...] uma breve recapitulação do que vende no Ocidente como algo representativo da Índia e da sua cultura é prova mais cabal do poder da representação : ficamos prisioneiros dos estereótipos culturais criados e alimentados pelos textos traduzidos.”

défendant une réappropriation du rôle et du sens de la traduction.⁴² » (Bassnett, 2003 : 8)

Nous développerons l'idée des stéréotypes culturels dans la traduction dans la Partie III de notre thèse.

Pour S. Bassnett, « *la théorie de Sapir et Whorf* », intégrait déjà la dimension culturelle d'une langue (Bassnett, 2003 : 7), mais « *la théorie du polysystème est venue combler la lacune des années 1970 entre la linguistique et les études littéraires, en lançant les bases du nouveau champ disciplinaire des Etudes de traduction.* »⁴³ (Bassnett, 2003 : 11) Elle avance sur ce point :

Une langue ne peut exister si elle n'est pas insérée dans un contexte culturel et une culture ne peut exister si elle n'a pas en son centre la structure d'une langue naturelle.⁴⁴ (Bassnett, 2003 : 35)

Nous retenons donc la définition qu'elle propose de la traduction :

La traduction est bien plus que la substitution d'éléments lexicaux et grammaticaux entre les langues, [...] le processus peut amener à exclure des éléments linguistiques de base de la langue-source afin d'atteindre l'objectif de « l'identité expressive » entre deux langues.⁴⁵ (Bassnett, 2003 : 54)

Susan Bassnett nous a permis de mieux appréhender ce qu'était la théorie du polysystème et l'importance de la dimension culturelle dans la traduction. Elle a aussi remis en perspective la théorie de la traduction dans l'ensemble plus vaste de la pensée postcoloniale, nous permettant ainsi d'envisager une autre voie que celles antagoniques que nous avons vues au début du chapitre. Nous avons aussi noté qu'elle se situait dans une perspective culturelle plus idéologique, celle des « périphéries » face aux hégémonies centralisatrices. Cette théorie du polysystème qui intègre la dimension culturelle de la traduction dans différentes directions, nous semble mieux correspondre à notre propos dans ce travail.

⁴² p. 8 "A par do trabalho entusiasmante dos grandes especialistas indianos, chineses e canadianos, escritores como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Haroldo e Augusto de Campos reivindicam uma nova definição da tradução. [...] Todos eles estabelecem paralelismo com a experiência colonial em defesa de uma reapropriação do papel e significado da tradução."

⁴³ *Op. Cit.* p.11 : "A teoria dos polissistemas veio preencher a lacuna aberta nos anos setenta entre a linguística e os estudos literários, lançando as bases para a nova área interdisciplinar dos Estudos de Tradução."

⁴⁴ p. 35 " Sapir e Whorf* (SAPIR, Edward, *Culture, Language and Personality*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1956, p. 69) : " Uma língua não pode existir se não estiver inserida no contexto de uma cultura e uma cultura não pode existir se não tiver no seu centro a estrutura de uma língua natural."

⁴⁵ p. 54 "A tradução é muito mais do que a substituição de elementos lexicais e gramaticais entre línguas e, como se verifica no caso da tradução de expressões idiomática e de metáforas, o processo pode passar por descartar elementos linguísticos básicos da língua fonte para a forma a atingir o objetivo da 'identidade expressiva' entre as duas línguas."

2.3 Ballard (1945-2015)

Michel Ballard, dans une étude intitulée, « Entre enrichissement et intégrité », dans l'ouvrage, *La Traduction, contact de langues et de cultures (2)* ⁴⁶, revient sur l'aspect historique de la traduction, qu'il présente sous le « double paradoxe » d'une activité marquée par « le désir (de découvrir ou faire découvrir de nouveaux horizons culturels) » et « la crainte de la déformation : déformation du texte traduit, déformation de la langue avec laquelle on traduit, déformation de – ou tout au moins impact sur – la culture réceptrice. » (Ballard, 2006 : 161)

Nous notons sa position originale vis-à-vis de la dimension culturelle de la traduction, mais aussi des sentiments de désir et de crainte (des traducteurs) qu'il prend en compte, contrairement aux autres théoriciens que nous avons vus. Il fait remonter à l'Antiquité, aux perses et aux grecs, l'idée que « l'ennemi de la traduction c'est l'homme », qui marque le début de la représentation du « traducteur comme traître. » Citant Pline le Jeune : « *La traduction ouvre l'esprit et forme le goût* », il déclare :

C'est à l'époque romaine que la traduction commence à être perçue véritablement comme un vivier d'enrichissement linguistique et culturel. (Ballard, 2006 : 161-163)

Pour Ballard, il s'agit de distinguer la « *conception communicative* » de la traduction, qui est pour lui, l'usage que le clergé a fait de la traduction (adaptation) des « (saintes) *Ecritures* » pour le peuple (et que l'Eglise considère comme un « *moindre mal* »), qu'il rapproche des théories actuelles formulées par des « *traductologues comme Nida ou Seleskovitch* ». Alors que d'un autre côté, il y a « *l'approche herméneutique* », qui est une approche plus « *noble* » qui se préoccupe davantage de la forme plutôt que du sens du message. » (Ballard, 2006 : 163)

A travers ces éléments de l'histoire de la traduction, nous voyons apparaître les différences récurrentes entre traduction visant, soit la communication (le sens), soit le respect de la « lettre » (le littéralisme, la forme), que nous avons trouvées chez les auteurs des deux écoles, des « *ciblistes* » et des « *littéralistes* », que nous avons citées.

Ballard poursuit avec l'évocation des écoles de traduction de Tolède et de Barcelone, en Espagne, pendant la période de la domination arabe, qui formaient des traducteurs et étaient connues dans l'Europe entière. Il remarque toutefois que, si la traduction demeure un « *enrichissement* », « *il n'est pas appréhendé de la même manière* » à cette époque. Il dénonce « *l'arrogance* » de certains traducteurs et « *l'altération de l'intégrité* » de certains textes qui annoncent les pratiques des « *belles infidèles* » et note en parallèle les « *constats d'insuffisance qu'offrait le latin pour traduire certaines notions philosophiques et scientifiques contenues dans les œuvres arabes* » en citant Clara Foz.⁴⁷ (Foz, 1988 : 58-64 cité par Ballard, 2006 : 164)

Nous notons que Ballard se préoccupe davantage des aspects concrets de la traduction en interrogeant l'attitude du traducteur et en se plaçant dans une perspective diachronique de son

⁴⁶ BALLARD, Michel, *La Traduction, contact de langues et de cultures (2)*, (Etudes réunies, Arras, Artois Presse Université, 2006

⁴⁷ FOZ, Clara, « La traduction-appropriation : le cas des traducteurs tolédans des XII^e et XIII^e siècles » in : Woodworth, Judith, Simon, Sherry (Ed.) *La traduction et son public*, TTR, Vol. 1, n° 2, 2^e trim. 1988

histoire ; ce qui lui permet de se détacher des positions polémiques traditionnelles. Lorsqu'il évoque l'époque des « Belles infidèles », il y voit une dimension de la « *traduction libre* » qui « *accommodes les anciens au goût du temps et de la société française* » et nous révèle que même un traducteur comme d'Ablancourt tient compte des « *règles* » en matière de traduction, comme celle « *de reporter l'information en marge ou en note* », « *clause capitale* » pour Ballard qui « *instaure une véritable déontologie en matière de traduction* », préconisée par De Méziriac au XVII^e siècle. (Ballard, 2006 : 166) Bien plus nuancé que d'autres théoriciens, dans sa vision de la traduction de l'époque classique, Ballard va même jusqu'à comparer les « Belles infidèles » à « *de nouvelles tendances en matière de traduction et de théorisation en matière de traductologie* ». Il cite nommément, les théories et pratiques « *comme celles du Skopos qui mettent en avant le fonctionnement de la traduction dans le système d'accueil* ». (Ballard, 2006 : 167)

Sans vouloir opérer de raccourci entre les « belles infidèles » et la « Skoposthéorie », il nous indique néanmoins qu'elles se situent dans la même tendance en traduction, qui est celle de la langue-cible au détriment du texte-source. Cela peut se faire au niveau de la forme... mais aussi du sens du message du texte : c'est véritablement d'adaptation qu'il s'agit. De la même façon, il relativise le « renversement » du XIX^e en faveur de la traduction littérale, prônée par Mme de Staël, qui affirmait :

« Les traductions des poètes étrangers peuvent, plus efficacement que tout autre moyen, préserver la littérature d'un pays de ces tournures banales qui sont les signes les plus certains de sa décadence. » (D'Hulst, 1990 : 87 cité par Ballard, 2006 : 168)

Pour lui, les textes de Chateaubriand aussi sont une sorte de « *manifeste en faveur de la traduction littérale* », mais avec « *une conscience des limites et des risques du littéralisme*. » Les risques qu'il évoque sont ceux d'un « *effet différent de celui de l'original* » et aussi « *l'obscurité et l'acceptabilité du texte en vertu des caractéristiques de la langue d'accueil* ». (Ballard, 2006 : 168-169)

Pour nous, Ballard ne penche pas en faveur du « littéralisme », ni des « ciblistes », fussent-ils modernes comme ceux qui suivent la Skoposthéorie, il s'en tient à sa conception culturelle de la traduction. C'est bien là son originalité et sa contribution à l'élaboration d'une théorie de la traduction. Il se situe davantage dans le « faire traductif », l'aspect concret de la traduction. Dans ses dernières remarques, il revient sur les notions d'« emprunt » et de « report » que l'on trouve chez Vinay et Darbelnet, dont il veut se démarquer, en les distinguant :

Le report est un acte de traduction consistant à reporter dans le texte d'arrivée un élément du texte de départ pour des raisons de nécessité (trou lexical) ou par désir de préserver la spécificité d'un élément du TD ou de créer de la couleur locale : la non traduction des anthroponymes d'individus qui ne sont pas des personnages historiques relève du report.

Alors que :

L'emprunt est l'adoption par une communauté linguistico-culturelle d'un terme appartenant à une autre communauté linguistico-culturelle pour des raisons de nécessité (trou lexical ou culturel, néologie ou/et technologie plus avancée) ou de mode (barman, cocktail). (Ballard, 2006 : 171)

Il estime que l'emprunt est « *un fait de société* » alors que le report est « *un acte individuel de traducteur ponctuel* » et qu'il y a un « *risque pour le traducteur d'user du report comme d'un emprunt* » qui est « *celui de l'incompréhension ou du faux sens* ». Et il précise que « *l'emprunt a besoin d'être assimilé par l'usage pour s'intégrer et être accessible à la communauté d'accueil* ».

En conclusion de son article, Ballard pense que « *la traduction est véritablement un creuset où se forment et se régénèrent les langues et les cultures* ». Il estime également que « *l'observation de la traduction est un des rôles importants de la traductologie.*»

M. Ballard a retracé une perspective historique de la traduction dans son étude et nous avons pu noter combien la dimension culturelle est présente aux différents stades de la traduction et participe des décisions du traducteur dans le processus traductif. Nous pensons aussi que l'aspect culturel est indissociable du traduire et forme avec l'élément linguistique l'un des éléments de l'opération de traduction qu'il faut interroger.

3. TRADUCTION, CRITIQUE ET SEMIOLOGIE

Nous nous intéressons dans ce sous-chapitre 3 à la critique et à la sémiologie de la traduction, qui sont des aspects que les théories récentes nous invitent à interroger. Comme précédemment, nous nous appuyons sur des auteurs qui se sont penchés sur ces questions.

3.1 Brisset

Dans la préface de l'ouvrage d'Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction*,⁴⁸ Antoine Berman, situe son origine dans la théorie du Polysystème, puis devient une véritable « sociocritique » de la traduction, car il s'agit bien d'une « sociologie ». Il pense que c'est aussi un « *traité d'épistémologie de la traduction* » qu'elle nous livre dans son étude. (Brisset, 1990 : 16-17 Préface)

Brisset pense qu'il faut étendre les principes de la théorie du polysystème, qui « *concerne seulement la fonction littéraire des œuvres traduites* » à d'autres types de discours. Elle évoque la « *fonction organisatrice* » des normes discursives qui caractérisent l'institution littéraire » et cite André Belleau, (« Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », p. 16 cité par Brisset, 1990 : 21) En ce qui concerne la littérature, et tout autre type de discours d'ailleurs, Brisset pense que :

La traduction est assujettie au possible de la langue, de la littérature et du discours de la société d'accueil. » « La traduction soumet l'œuvre à de multiples changements pour

⁴⁸ BRISSET, Annie, *Sociocritique de la traduction, Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, s. l. Ed. Le Préambule, Col. L'univers des discours, 1990

qu'une fois transférée, cette œuvre soit acceptable, c'est-à-dire conforme aux codes de la société –cible. (Brisset, 1990 : 26)

Est considérée comme « *traduction réussie* » celle qui a pu franchir les portes de l'institution réceptrice ». Mais auparavant, la traduction « *effectue des choix* », « *établit des priorités* », car « *ces priorités font système dans une société donnée.* » (Brisset, 1990 : 27)

Brisset reprend à la fois les idées de l'École de Tel-Aviv et celles de la Skoposthémie, avec la nécessité de tenir compte du public-cible et des codes de la société d'accueil. Outre ces codes, « *la littérature en traduction se présente comme la réplique de textes qui existent déjà.* » On reconnaît « *les normes du discours social, qui est le matériau de la littérature* », lorsque les œuvres en traduction ont réussi à faire « *bouger* » les lignes. Reprenant l'idée de Bakhtine, « *en tant qu'énonciation, la traduction ne peut pas se soustraire au discours qui correspond à l'état de la société où elle se réalise.* » (Brisset, 1990 : 28-30)

Dans son approche sociocritique de la traduction, Annie Brisset nous indique les facteurs qui entrent en jeu dans le processus d'intégration de la littérature traduite dans la société d'accueil : elle fait référence aux différents codes et aux normes du discours social qui vont conditionner la réussite d'une traduction. C'est une démarche pragmatique qui nous semble pertinente pour comprendre comment s'effectue (ou pas) l'intégration du texte en traduction dans une société-cible.

Dans une autre approche du texte traduit, Umberto Eco, revient sur l'analyse sémiotique de la traduction, tout en nous donnant des exemples tirés de sa propre expérience de traducteur.

3.2 Eco (1932-2016)

Faisant toujours preuve de rigueur dans sa recherche, Umberto Eco commence par donner sa propre définition de la traduction dans son ouvrage, *Dire presque la même chose*⁴⁹ :

Donc, traduire signifie comprendre le système intérieur d'une langue et la structure d'un texte donné dans cette langue, et construire un double du système textuel qui, sous une certaine description, puisse produire des effets analogues chez le lecteur, tant sur le plan sémantique et syntaxique que sur le plan stylistique, métrique phono-symbolique, et quant aux effets passionnels auxquels le texte-source tendait. (Eco, 2006 : 16)

Pour lui, toutes les théories de la traduction se placent « *sous l'enseigne de la négociation* », car « *toute traduction présente une marge d'infidélité par rapport à un noyau de fidélité présumée* » et toutes les décisions dépendent des « *objectifs que s'est fixé le traducteur.* » (Eco, 2006 : 16-17)

⁴⁹ ECO, Umberto, *Dire presque la même chose, Expériences de traduction*, Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Ed. Grasset et Fasquelle, 2006 (Milan, Bompiani, 2003)

Pour nous, l'auteur rejoint d'autres théoriciens de la traduction et confirme aussi le regain d'intérêt pour la traduction ces dernières décennies qu'il lie à la mondialisation et au développement des études sémiotiques. Il cite également « *l'amplification de l'informatique* » et la « *traduction artificielle* » qui n'avait pas encore été mentionnée et qui nous semble un aspect actuel important de la traduction dans de nombreux domaines, y compris universitaires. Même, si nous n'allons pas le traiter ici, il nous paraît indispensable de le souligner dans ce panorama de la traduction.

Eco revient sur l'hypothèse de Humboldt, reprise par Sapir-Whorf « *que chaque langue exprime une vision différente du monde* » et que Hjelmslev avait résumé ainsi dans sa sémiotique, en 1943 :

Une langue (et en général, tout système sémiotique) est composée d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu qui représente l'univers de concepts exprimables par cette langue. (Eco, 2006 : 43)

Il reprend aussi la distinction de Jakobson sur les trois types de traduction (1959) et leur signification :

Intralinguale = reformulation
Interlinguale = traduction au sens propre
Intersémiotique : transmutation

Il souligne qu'il utilisait le mot *interprétation* pour définir ces trois traductions différentes. Cette utilisation se retrouve aussi dans Peirce, le sémioticien, Heidegger (1943), puis Gadamer, qui démontre « *la profonde identité structurelle entre interprétation et traduction* » qu'il place sous le signe du « *compromis* », de la « *négociation* ». (Eco, 2006 : 272) Tout en précisant qu'il s'agit d'une conception qui s'inscrit dans une démarche herméneutique et que si « *tout traducteur est interprète* », cela « *ne signifie pas que tout interprète soit un traducteur* » et que les tâches du traducteur de « *l'herméneutique générale des textes* » sont différentes. Pour Eco, « *l'univers des interprétations est plus vaste que celui de la traduction proprement dite.* » et il en profite pour revenir à l'étymologie latine des mots *translatio* et *traducere* dont les sens sont différents et qui ont été adoptés indifféremment pour traduire dans nos langues modernes. (Eco, 2006 : 276)

Ce que nous retenons d'Umberto Eco : nous avons retrouvé des concepts, tant de la linguistique qui avaient déjà été évoqués, que de la sémiotique qui nous ont permis de préciser davantage les notions toujours complexes d'interprétation et les différentes visions de la traduction. L'auteur, qui a aussi été traducteur, nous a donné son idée de la traduction basée sur sa propre expérience et sa grande connaissance des théoriciens sur cette question. Vue sous l'angle de la sémiotique, la traduction demeure une affaire de translation, d'interprétation, mais aussi de négociation en fonction des objectifs poursuivis.

Pour conclure ce sous-chapitre sur les questions de la critique et de la sémiologie en traductologie, nous retrouvons la préoccupation du rôle du traducteur dans le processus de traduction, chez Annie Brisset,⁵⁰ encore, qui a étudié cette problématique.

Elle revient sur l'opposition, mais aussi l'évolution des différentes théories que nous avons présentées dans ce chapitre. Elle note que la traduction à la particularité d'être, à la fois, le processus du traduire et une réflexion herméneutique sur le comment traduire et plus généralement sur la langue. Elle lui ajoute une autre notion :

Le paradigme fonctionnaliste a sans aucun doute conduit Berman à intégrer ce qu'il appelle « l'horizon traductif » à sa méthode critique (ce qui n'apparaît pas dans ses premiers travaux). Cette notion d'horizon (que les fonctionnalistes, par affinité naturelle, si j'ose dire, avaient déjà empruntée à la théorie de la réception) est définie par lui comme « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui 'déterminent' le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur. (Brisset, 1998 : 40)

Elle indique l'élément du public-cible et de ses attentes comme un facteur essentiel dans les théories plus récentes. Cette vision que nous montre aussi que ces théories évoluent dans le temps, comme on a pu le voir chez certains auteurs. Nous allons poursuivre avec un nouveau chapitre sur la spécificité de la traduction littéraire.

⁵⁰ BRISSET, Annie, «L'identité culturelle de la traduction» in *Palimpsestes* n° 11, *Traduire la culture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Col. Essais et savoirs, 1998

Chapitre 3 : La traduction de la littérature

Après avoir vu les grandes théories qui sous-tendent le discours traductologique, qui, comme nous l'avons indiqué, portent sur la traduction en général, ce chapitre va lui s'intéresser plus particulièrement à la traduction de la littérature. Notre corpus étant constitué de quatre ouvrages littéraires portugais et brésiliens actuels, nous présenterons maintenant les textes théoriques qui traitent plus spécifiquement de la traduction littéraire. Comme nous l'avons fait dans les chapitres précédents, nous nous appuyerons sur des auteurs qui ont étudié différents aspects de la traduction littéraire. Nous réserverons une place aussi pour les traducteurs, qui feront part de leurs réflexions et de leur point de vue sur cette question.

Nous allons commencer par aborder une perspective de la traduction culturelle de la littérature, qui passe par l'intégration de la littérature traduite dans le système de la langue d'arrivée et qui est issue de la théorie du Polysystème que nous venons de voir.

1. LE POLYSYSTEME APPLIQUE A LA LITTERATURE

1.1 Van Gorp (1935-)

Nous citerons les articles de *Literature and translation*⁵¹, qui, bien que déjà anciens, nous permettent de mettre en perspective d'autres points de vue sur le sujet.

Nous commencerons par celui d'Hendrik Van Gorp, où il revient sur l'intertextualité, introduite par Julia Kristeva et le concept de M. Bakhtine qu'elle reprend : « *tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.* » (Van Gorp, 1978 : 101)

Cette définition nous semble correspondre à ce qu'est le texte d'une traduction dans son aspect transformationnel, mais elle correspond aussi au texte original, qui lui aussi est écrit d'après d'autres textes dans une situation d'intertextualité. Pour Kristeva, « *le texte est essentiellement ambivalent, comme une véritable « écriture-lecture.* » (Van Gorp, 1978 : 101)

C'est une « *approche sémiotique structurale* », que l'auteur relie aux théories de Mukarovsky et de Tynianov et à celles de Götz Wienold, qui traite en particulier, des « *changements littéraires* », c'est-à-dire chez Kristeva « *d'appropriation du texte* » qu'il détaille ainsi :

⁵¹ VAN GORP, Hendrik, « La traduction littéraire parmi les autres métatextes », in HOLMES, James S., LAMBERT, José, VAN DEN BROECK, Raymond, *Literature and translation, New perspectives in literary studies*, Leuven (Belgique), ACCO, 1978

L'interprétation, l'évaluation, la codification, la traduction (dans une autre langue) et la transformation dans un autre système sémiotique, que Kristeva nomme : « *Le texte comme transformation d'un autre texte*. (Van Gorp, 1978 : 101)

A ce propos, Van Gorp rappelle quelles sont les quatre opérations de la rhétorique dans l'Antiquité qui ont été classées ensuite par le groupe Mu dans la *Rhétorique Générale* :

1. L'adjonction
2. La suppression
3. La substitution, c'est-à-dire la suppression-adjonction
4. La permutation

Avec Hendrik Van Gorp, nous entrons de plein pied dans le champ littéraire, avec ses problématiques et ses grands noms, dont certains sont déjà cités ici. La traduction de la littérature est alors considérée comme un métatexte.

1.2 Lambert (1941-)

José Lambert, nous expose son projet d'étude de la traduction entre 1800 et 1850 dans un article intitulé : « Échanges littéraires et traduction : discussion d'un projet » dans l'esprit de ce qu'ont formulé et développé Itamar Even-Zohar et Gideon Toury.

Il revient sur la notion de fidélité en traduction et de « normes littéraires », introduite par G. Toury (1976), qui pense que « *l'intervention du goût* » est « *une constante* » dans la traduction des œuvres littéraires et sans doute la traduction en général. » (Lambert, 1978 : 143) Lambert avance que la « *méthodologie de l'histoire littéraire paraît se renouveler* » et que la réalité de l'inventaire, réalisé par ses étudiants montre que ce ne sont pas les grands auteurs (mise à part Chateaubriand) qui ont la faveur du public, si l'on en juge par le nombre d'éditions de leurs ouvrages à cette époque. (Lambert, 1978 : 143)

Puis, Il insiste sur les notions de « haute littérature » et de sous-littérature où « *les hiérarchies des valeurs* » sont systématiquement soulignées, ainsi que celles des « genres » et conclut que « *toutes ces hiérarchies sont soumises à l'évolution.* » (Lambert, 1978 : 150) En ce qui concerne le « mélange », « *la confusion des œuvres françaises avec les œuvres traduites en français* », elle s'explique, selon lui, par le fait que « *la traduction ne soit pas vraiment reconnue comme un métatexte.* » (Lambert, 1978 : 151)

Si l'on considère que la situation décrite était celle de la France au XIX^e, aujourd'hui elle ne semble plus la même sur ce point. Elle demeure néanmoins très hiérarchique dans son classement de la littérature et de la valeur qu'elle accorde aux auteurs des pays étrangers traduits en français. C'est cette différence qui nous interpelle et était à l'origine de notre questionnement sur la traduction des auteurs portugais et brésiliens en France. Les propos de José Lambert nous semblent correspondre encore à une réalité dans le paysage littéraire français d'aujourd'hui. Il précise lui-même que « *l'état actuel des recherches permet d'accepter que l'élaboration même*

des traductions, loin d'être uniforme, varie suivant les circonstances » et pense « qu'elle subit l'influence de facteurs » qu'il détaille de la façon suivante :

- Le prestige de l'auteur (et notamment le nombre de traductions déjà disponibles)
- Le prestige de la littérature (nation, culture) à laquelle appartient l'œuvre de l'auteur
- La place de l'écrivain dans cette littérature
- La personnalité littéraire et la situation du traducteur
- Les circuits de diffusion, les éditeurs, le format, etc.
- La géographie (surtout les liens entre Paris et la province) » (Lambert, 1978 :152)

Ces facteurs semblent correspondre encore aujourd'hui ce que nous connaissons de la traduction dans le milieu de l'édition littéraire et ils nous donnent des indications sur les causes qui expliquent, en partie du moins, les différences d'accueil constatées entre les littératures portugaises et brésiliennes en France.

En effet, Lambert nous livre ce constat :

C'est à ce stade de l'enquête que se révèle la nécessité d'abolir les cloisons entre les « disciplines » (histoire de la littérature – nationale – littérature comparée, science de la traduction). Il reconnaît aussi qu'il « reste la question des méthodes de « description » (d'analyse) à suivre. (Lambert, 1978 : 153)

Outre la nécessité de ce décloisonnement, il indique que la notion de « bon goût » intervient dans la traduction. Après avoir analysé différents types de traductions de l'époque qui l'intéresse (le XIX^e), il nous dit ceci en conclusion :

L'équivalence » (la traduction) réalisée est généralement assez littérale » en ce qui concerne « la prose narrative » et que « l'intervention du « bon goût », en ce qui concerne le niveau de langue utilisé, est moins nette que dans la « haute littérature » ; il en déduit donc que « cette littérature en traduction privilégie la fonction référentielle du langage au détriment de sa fonction poétique. (Lambert, 1978 : 156)

En effet, « l'emprise du « bon goût », c'est-à-dire des conventions de la littérature d'arrivée semble [en effet] plus forte que dans le cas du théâtre et de la poésie », où il pense que « contrairement au sort réservé à la prose, l'évolution va dans le sens d'une libération à l'égard des conventions. » (Lambert, 1978 : 15) C'est donc dans la traduction de la prose qu'intervient davantage le « bon goût », le poids des « conventions de la littérature d'arrivée » et notamment dans la « haute littérature », c'est-à-dire celle que nous avons choisi de présenter. Lambert remarque encore ceci :

Le caractère conventionnel et/ou novateur des traductions entreprises à cette époque dépend notamment du degré de familiarité de la littérature d'arrivée avec le type de littérature importé ou avec l'auteur importé. (Lambert, 1978 : 157)

Cette remarque confirme ce que nous avons aussi constaté entre les deux auteurs des textes du corpus et que nous avons relié aux relations culturelles (mais aussi économiques, sociologiques, historiques, etc.) que la France entretient avec les deux pays d'origine. Il indique en dernier lieu :

La traduction et donc l'équivalence obéissent aux lignes de force de l'ensemble de la littérature réceptrice et qu'il y a donc lieu d'observer ces lignes de force aussi et surtout à partir des traductions. (Lambert, 1978 : 157-158)

Les éléments fournis par José Lambert nous permettent de comprendre quelle est la place d'une littérature étrangère dans une culture d'accueil et nous allons poursuivre notre recherche dans ce sens. Dans un article⁵² publié initialement en 1980 au Canada, et que nous citons ici à travers la traduction qui en a été faite en portugais en 2015 à l'Université Fédérale de Santa Catarina (Brésil), l'auteur revient sur l'importance de la dimension culturelle pour étudier la littérature, que ce soit au stade de sa production comme de sa réception dans la langue d'accueil. Il se reconnaît dans la lignée d'Itamar Even-Zohar et de la théorie du polysystème, qui intègre le système de la littérature traduite, ainsi que dans celle fonctionnaliste de la description de Katharina Reiss, mais il lui ajoute l'idée d'une étude diachronique de la littérature. Il défend l'idée suivante :

... le système de la littérature traduite peut s'insérer aussi bien dans la littérature traditionnelle que dans la littérature innovante » et que « contrairement à ce que soulignent les comparatistes, la littérature importée favorise plus souvent la tradition que l'innovation...⁵³ (Lambert, 2015 : 51)

Pour lui, l'idée de la traduction a beaucoup évolué :

Presque toutes les théories de la traduction ont écarté l'idée d'une traduction-calque : car elle équivaut à une production de textes d'un genre spécifique, des métatextes, qui sont le résultat de choix et de priorités en fonction de ces choix.⁵⁴ (Lambert, 2015 : 52)

Et elle doit être analysée à différents niveaux : « *lexical, syntaxique, niveau de langue, etc.* » et occupe une place à part dans l'ensemble des littératures. En effet, la traduction représente « *un système intermédiaire* » dans le système littéraire.

Pour Lambert, parmi les avantages de sa conception « *systémique* », il y a celui de fournir des « *outils* » aussi bien pour « *les textes que pour les métatextes et pour la traduction elle-même* ». L'étude de la traduction est ainsi intégrée dans celui de la littérature sans que ses « *aspects*

⁵² Lambert, José, (KUL, Katholieke Universiteit Leuven), "Produção, tradição e importação: uma chave para a descrição da literatura e da literatura em tradução" in *Cadernos da Tradução*, v. 35, nº especial 1, Florianópolis, U.F.S.C. jan/jun. 2015, p. 44-55, Tradução de Jean-François Brunelière e Andréia Guerini « "Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction." Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature comparée, Vol. 7, No. 2, 1980. 246252. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2015v35nesp1p44>

⁵³ *Op. Cit.* p. 51 :

"Enquanto seleção de textos importados, o sistema da literatura traduzida pode se inserir – e geralmente se insere – tanto na literatura tradicional como na literatura inovadora. Ao contrário do que os comparatistas tendem a sublinhar, a literatura importada favorece frequentemente a tradição mais do que a inovação..."

⁵⁴ *Op. Cit.* p. 52

« Quase todas as teorias da tradução comprometeram a ideia de uma tradução-cópia: a tradução equivale a uma produção de textos de um tipo específico (produção de metatextos); ela é o resultado de seleções e de prioridades estabelecidas nessas seleções.»

linguistiques et socio-culturels » soient ignorés.⁵⁵ » De par son positionnement, il confirme la dimension culturelle et littéraire de la traduction, en l'intégrant dans le système langue d'arrivée où elle fait sens et se positionne. Il a apporté un autre éclairage sur la traduction littéraire qu'il envisage dans son aspect diachronique et descriptif.

Nous poursuivons notre recherche sur la traduction littéraire avec la présentation d'une auteure, qui l'a beaucoup pratiqué et étudié et plus spécialement celle de la littérature brésilienne.

2. UNE THEORIE DE LA TRADUCTION LITTERAIRE : OSEKI-DEPRE

Pour représenter la théorie de la traduction littéraire nous avons choisi, Inês Oséki-Dépré, qui est traductrice, enseignante et chercheuse. Elle est brésilienne, d'origine japonaise et vit en France depuis 1966. Nous allons nous appuyer sur l'un des ouvrages qu'elle a consacrés à l'étude de la traduction⁵⁶ : *De Walter Benjamin à nos jours*. Il s'agit d'une étude particulièrement complète et fouillée, que nous citerons abondamment. Elle fait le point sur les théories de la traduction jusqu'à aujourd'hui, en reprenant celles que nous avons déjà évoquées et en les mettant en perspective avec la recherche traductologique actuelle et une vision plus sociologique de la traduction. Elle indique :

... avoir voulu suivre le fil des théories benjaminienes plutôt selon la voie du « penser la traduction » que selon l'analyse du « faire traductif ». (Oséki-Dépré, 2007 : 10)

Dans une première partie elle revient sur l'aspect herméneutique de la théorie de la traduction pour arriver à l'aspect poétique. Elle part de *La tâche du traducteur* de Walter Benjamin, que nous avons déjà présentée et sur laquelle nous n'allons pas revenir. En ce qui concerne l'héritage de Berman, lui-même héritier de W. Benjamin, elle souligne son intérêt pour « *la traduction sur le plan littéraire en se fondant sur des corpus de textes théoriques et pratiques tirés des romantiques allemands.* » Sa réflexion sur la traduction fondera la traductologie moderne. Il articule « *l'histoire de la traduction et l'histoire littéraire* » et fait sienne l'idée de Pannwitz, Benjamin et Schleiermacher : « *la traduction est le rapport à l'autre.* » (Oséki-Dépré, 2007 : 30) Oséki-Dépré dit que « *La traductologie bermanienne est une herméneutique de la compréhension intersubjective* » où il faut marquer « *le rapport à l'autre* » et où il ne faut pas « *trahir la forme romanesque* ». (*Ibidem*)

⁵⁵ *Op. Cit.* p. 53

« Em muitos aspectos, os textos traduzidos ocupam um espaço ambíguo no conjunto das literaturas – é o que ilustra, inclusive sua posição nas discussões teóricas atuais – e entre os sistemas literários: eles representam um tipo de não-sistema ou de sistema intermediário. Uma das múltiplas vantagens da nossa abordagem sistêmica é de nos fornecer ferramentas tanto para os textos adaptados, as paródias ou os comentários, ou seja, para todos os metatextos intersistêmicos, quanto para a tradução propriamente dita (que, por sinal, nunca conseguimos distinguir claramente dos outros metatextos): o estudo da tradução é, assim, integrado no estudo da literatura, sem que os seus aspectos linguísticos, socioculturais sejam ignorados.»

⁵⁶ OSEKI-DEPRE, Inês, *De Walter Benjamin à nos jours*, Paris, Honoré Champion Ed, 2007

Elle évoque la différence entre Berman et Meschonnic, dont « *la théorie fondée sur l'analyse de la poétique du texte et la théorie du rythme* », que Berman ne trouvait pas « *négative* », « *par la méthode* », « *mais plutôt par son caractère polémique* », tout en estimant que :

La méthode de Meschonnic s'inspire des théories de la linguistique de Humboldt, Saussure, Benveniste, donc d'analyses solidement étayées par des savoirs « modernes » (linguistique, sémiologie, poétique, etc.) et par une théorie explicite du traduire et de l'écriture (pour Henri Meschonnic, traduire, c'est écrire), qui examinent des traductions au nom d'une idée préconçue de l'acte traductif. (Oséki-Dépré, 2007 : 39)

L'évocation de ces trois grands penseurs de la traduction nous a permis de préciser davantage les positions des uns et des autres et, à travers leurs différences de mieux les situer dans le panorama de la théorie de la traduction au XX^e siècle. Oséki-Dépré propose ensuite une autre « *orientation d'analyse* » qui est celle de l'Ecole de Tel-Aviv (Itamar Even-Zohar, Gideon Toury) « *qui développe une « sémiotique » de la traduction à l'intérieur d'une sociocritique de la « littérature traduite* ». (Oséki-Dépré, 2007 : 40) Elle insiste sur la « *distinction entre translation et traduction : la translation inclut la traduction mais aussi la critique* » et que « *la traduction n'agit vraiment dans une langue-culture que si elle est étayée et entourée par des travaux critiques et des translations non traductives.* » (Oséki-Dépré, 2007 : 41). Elle l'explique ainsi :

L'idée nouvelle est donc que la translation fait partie d'un ensemble qui va dans deux sens d'une certaine façon antagonistes : la circulation (la communication) et la migration (l'humanité comme réalité migrante, mutante et métissante). A cet espace vient s'en ajouter un troisième, celui de la tradition, l'humanité en tant que productrice de traditionnalité. (Oséki-Dépré, 2007 : 41)

Il y a deux autres traducteurs qui incarnent pour elle « *une nouvelle façon de traduire en France et ce selon les principes énoncés dans « La tâche du traducteur* » : ce sont les poètes Mallarmé (1842-1898) et Klossowski (1905-2001) dont les traductions annoncent une nouvelle poétique du traduire » et caractérisent « *la Modernité.* » Tout en reconnaissant que « *[leur] traduction est un texte autre...* » (Oséki-Dépré, 2007 : 54-62) Elle décrit aussi la « *poétique militante* » d'Henri Meschonnic que nous avons déjà traitée et déclare que, bien qu'ayant été « *considéré longtemps comme un défenseur du littéralisme* », « *sa théorie en réalité s'y oppose radicalement* » et se place « *à l'intérieur d'une poétique* », par conséquent « *d'une pensée du traduire comme processus d'écriture, créatif, qui s'intéresse au « faire traductif* ». (Oséki-Dépré, 2007 : 65) Nous ne détaillerons pas la poétique de Meschonnic que nous avons déjà présentée et nous arrêterons seulement sur l'opinion qu'en donne I. Oséki-Dépré :

En fait, la position d'Henri Meschonnic, vers laquelle converge la nôtre, et sans que l'on puisse parler d'influence, est une position dérivée de la poétique, de la « pratique » traductive. (Oséki-Dépré, 2007 : 66)

Bien qu'elle trouve son travail (celui de Meschonnic), « *extrêmement stimulant* », il se heurte pour elle à des écueils : celui d'être « *une théorie de la singularité* » et les grands traducteurs qu'il cite sont « *des cas marquants, mais difficilement généralisables.* » (Oséki-Dépré, 2007 : 70) Mais, c'est l'auteur suivant qui retient véritablement son attention. Elle présente celui qui incarne la modernité (*Make it new*) : Haroldo de Campos (1929-2003), poète, essayiste et traducteur brésilien. Avec lui, elle introduit une approche différente de la traduction, basée sur

la « *transformation* » pour les poètes du « nouveau monde » qui, s'ils maintiennent « *le rapport à l'original, c'est une rencontre fugitive permettant à l'étrangeté d'envahir le texte second, avec un résultat tout autre.* » Pour elle, c'est « *l'idée d'un isomorphisme entre original et traduction.* » (Oséki-Dépré, 2007 : 71) Pour elle, Haroldo de Campos retient deux principes de la tâche du traducteur : en premier lieu, « *un transcodage « sémiotique », faire du symbolisant le symbolisé (réconcilier l'icône et le référent)* », puis, dans un second temps, « *découvrir une physique, une pragmatique de la traduction* ». (Oséki-Dépré, 2007 : 72)

Pour I. Oséki-Dépré, *Haroldo de Campos réussit à formuler la thèse benjaminienne, non pas dans le sens littéraliste, mais plutôt « dynamique », allant vers une pratique transcréatrice.* » Elle évoque aussi Ezra Pound et sa méthode du « *fridge effect* » (*mélange d'archaïsmes et d'expressions modernes*), tout en « *respectant la versification* » et en « *maintenant le schéma métrique.*» (Oséki-Dépré, 2007 : 74-77) La méthode « *transcréatrice* » d'Haroldo de Campos, qui « *suppose un programme de travail en plusieurs étapes* » se décompose ainsi :

La première est l'analyse du texte original, la seconde de proposer une recreation du texte original à travers les équivalents, dans notre langue, de toute l'élaboration formelle (sonore, conceptuelle, imagée) afin de parcourir les étapes de la création originale et la troisième correspond à une évolution et revendique une traduction qui oblitère l'original. (Oséki-Dépré, 2007 : 78)

Nous avons présenté la méthode haroldienne en détail, car elle constitue un bon exemple de ce qu'est la nouvelle traduction, après l'ère du « littéralisme ». Nous retenons de cette nouvelle théorie qu'est la traduction-crédation, qu'elle consiste à privilégier l'écriture poétique, tout en maintenant une relation formelle avec le texte de départ (rimes, assonances, rythme, etc.) et aboutit à la création d'un texte poétique dans une autre langue, où l'on retrouve cependant des éléments structuraux du texte-source.

I. Oséki-Dépré opère ensuite une inflexion vers l'interculturel. Elle revient sur la pensée de George Steiner, qui, pour elle, a été « *le premier théoricien à postuler une « troisième » alternative proche de celle des « transcréateurs » (Pound, Paz, Haroldo de Campos, Augusto de Campos).*» (Oséki-Dépré, 2007 : 84) Elle relève aussi le principe de la « *finalité* » que l'on trouve chez Pym, ainsi que dans la « *Skoposthéorie* » (Katharina Reiss, Hans Vermeer, 2002), que nous avons également présentée.

Dans son panorama des traductions « modernes », elle présente enfin les « *gender translations* » qui sont « *une dérivation-déviation » de la question soulevée par la traduction dans ses paramètres éthiques et sous l'influence du thème des « minorités », cher aux Américains.* » (Oséki-Dépré, 2007 : 94) Elle cite les noms des chercheuses les plus connues : de Louise von Flotow, Susanne de Lotbinière-Harwood, à Nicole Brossard, Barbara Godard, Sherry Simon pour le continent nord-américain et à Cristina Demaria ou Michaela Wolf pour l'Europe. En quoi consiste cette nouvelle « école-méthode » de traduction ?

La *gender translation* entend poser un problème qui dépasse les limites de la traduction féminine. Elle intervient sur le plan diachronique, au moyen de l'analyse de la traduction des auteurs femmes par des traducteurs hommes, par exemple. Elles proposent, dans leurs traductions, des transformations lexicales ou syntaxiques qui visent à atténuer les marques de sexisme chez les auteurs traduits. .. Ce courant dénigré par la plupart des

chercheurs universitaires, en raison de cet aspect quasi caricatural, présente cependant quelques caractéristiques que nous aimerions souligner. (Oséki-Dépré, 2007 : 96)

Pour elle, cela constitue la contribution des « *gender translation* » la plus intéressante à la traductologie et nous notons que ce type de traduction est aussi considéré comme l'une des tendances récentes de la traduction et apparaît en tant que tel dans l'HTLF du XX^e siècle⁵⁷ (2019) que nous avons déjà citée, et de plus, elle correspond aussi aux préoccupations sociales actuelles ; et c'est pour ces raisons que nous la mentionnons ici. Elle redit le « *mérite des féministes* » qui ont permis de « *susciter des recherches en vue de compléter l'histoire des formations culturelles occidentales* » et cite « l'opération de transformance » (Nicole Brossard) et celle de « *comparaison des traductions d'œuvres féminines (Sapho, Louise Labbé) par des traducteurs des deux sexes* ». En effet, on peut « *constater que la force du texte saphique ou des poèmes érotiques de Louise Labbé perdent en consistance dans une traduction masculine.* » (Oséki-Dépré, 2007 : 96-100) Elle pense, toutefois, que « *bien des questions n'ont pas été résolues, voire posées par ce courant.* » Elle cite l'article de Rosemary Arrojo,⁵⁸ « *Fidelity and the gendered translation* », qui critique sévèrement la « *women translation* », dénonçant « *l'opportunisme de certaines traductrices* » qui, « *en revendiquant des positions féministes trahissent l'original, en le réduisant sous prétexte de subversion culturelle.* » (Oséki-Dépré, 2007 : 101)

Elle fait référence également au faible nombre de femmes qui apparaissent dans l'histoire de la traduction : « *il a fallu attendre le XVIII^e siècle pour que Mme Dacier, traductrice d'Homère, nous laisse quelques témoignages sur la difficulté de traduire « l'Iliade » et « l'Odyssée ».* Et comme nous souscrivons à son opinion, nous citerons quelques noms de traductrices, à la fin du chapitre consacré aux traducteurs.

Elle conclut en remarquant « *qu'aucune référence n'est faite dans leurs textes (des « gender translation ») et revendications sur la croissante féminisation de la profession en corrélation avec la perte de son prestige initial, alors qu'elle était réservée aux hommes.* » (Oséki-Dépré, 2007 : 102) L'idée de la féminisation de la profession de traducteur, se confirme dans le cas des ouvrages du corpus qui sont tous traduits par des femmes. Pour l'auteure, du point de vue sociolinguistique, *les langues ne sont pas « égales », elles sont profondément « inégales » et le « statut de la traduction ne peut être abordé que dans le cadre de cette inégalité.* » Elle revient sur les notions de langue centrale, et même hyper-centrale (l'anglais) dans le « *modèle gravitationnel* » de L-J. Calvet (1999), que Pascale Casanova (1999) commente aussi en parlant d'un « *échange inégal* » entre « *centre et périphérie* ». (Oséki-Dépré, 2007 : 117)

Avec l'objectif, qui est le nôtre, de traiter de la traduction littéraire, l'ouvrage d'I. Oséki-Dépré a été longuement cité et nous a apporté des éclairages intéressants sur de nouvelles pratiques de la traduction littéraire, la trans-création ou un abordage tourné vers l'interculturalité. Nous y avons trouvé des réflexions, intéressantes sur la traduction actuelle, ainsi que de nombreuses références aux théoriciens de la traduction contemporaine. L'autrice a réussi à mettre en

⁵⁷ Op. Cit. BANNON, CHEVREL, POULIN, 2019

⁵⁸ ARROJO, Rosemary, « *Fidelity and the gendered translation* », Ottawa, TTR7, 1994

perspective idées nouvelles et théories connues et à exposer un véritable panorama de la recherche traductologique du XX^e siècle et du début du XXI^e. Nous lui devons aussi d'avoir motivé notre propre recherche que nous avons entreprise après la lecture de son ouvrage.

3. LES PRECEPTES DES TRADUCTEURS

Dans ce chapitre consacré à la traduction de la littérature, nous avons aussi voulu voir quel était l'idée que les traducteurs avaient de leur propre tâche, nous donnant par là-même une vision plus pragmatique sur cette question. Etant l'acteur le plus directement concerné par le processus de la traduction, nous avons choisi de présenter les réflexions de deux grandes traductrices.

3.1 Cayron (1935-2002)

Le choix de Claire Cayron s'explique aisément : elle est une traductrice passionnée du grand auteur portugais Miguel Torga et nous a laissé un témoignage précieux dans l'ouvrage, *Miguel Torga, en franchise intérieure*, (1982), qui est la traduction du Journal de M. Torga (14 volumes). Elle a traduit l'ensemble de son œuvre : poésie (5 recueils), romans (4 dont un en 5 volumes), essais (2 volumes), théâtre (4 textes).

Mais, c'est surtout dans son ouvrage, *Sésame pour la traduction*⁵⁹ qu'elle détaille ses impressions et idées sur la traduction. Elle évoque ainsi « *le désir de traduire* », essentiel à toute traduction, » « *qui a dû s'incarner [pour elle], dans une passion géographico-linguistique et dans une passion littéraire.* » (Cayron, 1987 : 129) Elle analyse ainsi sa pratique :

... la praticienne de la traduction que je suis ne fait que s'éloigner de plus en plus d'une attitude théorique », car « aucune règle, même celle qu'on se donne, n'est rigoureusement applicable à l'intérieur d'un même texte, ni généralement applicable à tous les textes d'un même auteur ; et forcément remise en question si l'on passe d'un auteur à un autre. (Cayron, 1987 : 124)

Pour elle, il ne s'agit pas d'un exercice linguistique, mais d'un « *acte littéraire (et/ou littéral)* » et revendique la traduction comme « *activité de recherche* » et même de recherche « *sensible* » et parle du « *rapport fusionnel nécessaire entre le traducteur et « son » texte.* » (Cayron, 1987 : 125-126) En ce sens elle rejoint E. Cary et peut-être aussi les « littéralistes » comme Berman. La notion de recherche ou de réflexion sur la traduction la rapproche de tous les grands théoriciens que nous avons évoqués. Elle lie l'œuvre et sa traduction :

... la traduction est un fœtus, nourri par le placenta de l'œuvre ; elle vient au jour, mais le cordon ombilical ne saurait être coupé. La traduction ne se détache pas de l'œuvre pour la regarder objectivement : elle lui reste indéfiniment sujette. (Cayron, 1987 : 126)

⁵⁹ CAYRON, Claire, *Sésame pour la traduction*, (Préface de Laure Bataillon), s. l. Ed. Le Mascaret, 1987, d'après une nouvelle de Miguel Torga, in *Novos Contos da Montanha*, 16^e éd. Coimbra, 1986

C. Cayron rejette l'idée de « *production d'analyses et d'interprétations* ». Car, elle pense :

En effet, pas plus que l'auteur lui-même, je n'ai à fournir d'interprétations ou d'analyses, car je suis dans la même position que lui par rapport à son œuvre : dedans et pas au dehors ; in-texte, et pas hors-texte. Mon rôle est de permettre la pleine lecture de celui-ci, malgré et avec le changement de langue. (Cayron, 1987 : 126-127)

Elle ne se reconnaît pas dans la communication actuelle des traducteurs sur leurs postulats traductifs où ils expliquent leurs choix et leur positionnement, informant ainsi le lecteur afin qu'il ne soit pas surpris de la traduction qu'il va lire.

Nous retenons qu'avec C. Cayron, le processus de traduction acquiert une dimension tangible, qu'elle ne considère pas comme une « *pure opération intellectuelle* », même si elle reconnaît l'importance de « *l'appareil théorique*. » Donc, elle reconnaît que les théories de la traduction ne lui sont pas inconnues. Mais, elle rapporte qu'elle a reçu ses « *solutions de traduisibilité de son intelligence avec l'œuvre, [et non] d'une intelligence de l'œuvre*. » En revanche, elles ne lui sont pas utiles pour résoudre les problèmes du traduire. Elle partage les idées de G. Steiner (1975), notamment sur la notion de « *littéralisme* » : « *George Steiner dit bien que le « littéralisme » (à ne pas confondre avec la littéralité) est une cause perdue.* » et nous donne sa position de traductrice : « *Le passage à la formulation que j'ai choisie s'éloigne, par souci de littérarité, de l'énoncé linguistique original.* » (Cayron, 1987 : 156-157) Elle se défend de le suivre, mais trouve que le littéralisme est utile :

Le premier jet d'une traduction est nécessairement littéral. Le littéralisme est comme une sauvegarde contre les déviances dont toute réécriture comporte la tentation. Or la traduction ne saurait se passer d'être une réécriture... (Cayron, 1987 : 162)

Elle détaille sa méthode : après une étape de « *pénétration* » du texte, « *la plus enrichissante pour le traducteur* », la seconde étape de « *mise en forme* » est la plus passionnante et donc plus difficilement auto-analysable. » Rapporte-t-elle. « *Elle consiste pour moi, en la reprise de la traduction première, sans la référence au texte original : en liberté.* » Elle dit qu'à ce stade,

... c'est alors l'amour de la langue maternelle qui agit, le commerce que l'on a entretenu avec elle qui nourrit la traduction. Ce commerce passe à l'évidence par la lecture.» (Cayron, 1987 : 163)

C'est à travers ses lectures, que la traductrice va pouvoir se constituer cette « *diversité des usages possibles de sa langue* » et tendre à ce « *déplacement* » que R. Barthes évoquait dans sa *Leçon* (1978) : « *se porter là où on ne vous attend pas.* » (*Ibidem*)

Elle évoque l'étape suivante (la troisième) comme « *la plus accablante* » : « *le traducteur retourne alors à son métier et, muni d'un texte qu'il aime comme le sien, revient avec humilité au texte original.* Car, il faut « *reprendre en compte tous les aspects de l'original* » et « *s'attarder aux détails* », c'est-à-dire « *explorer l'épiderme du parler* » selon Steiner ou maintenir « *l'écart* » selon Blanchot (*La Part du feu*, 1949 cité par Cayron, 1987 : 166). Elle revendique aussi « *la reconnaissance mutuelle des travailleurs* » : les traducteurs et les auteurs. Avec la même honnêteté, elle souligne :

Pas plus que l'on ne saurait se passer de l'oubli du littéralisme, l'on ne saurait se fier à la récréation » parce que « *le texte traduit avec une exigence méthodique*

d'appropriation, appartient à son auteur et sa « restitution » lui est due. (Cayron, 1987 :166)

Nous retenons de sa méthode que ni le littéralisme (sauf dans une première étape), ni la recreation ne sont pour elle les bons réflexes en traduction littéraire, car le « *texte appartient à son auteur* » et qu'il doit retrouver, avec la traduction/restitution, son texte et non un autre texte. Pour elle, « *la réalité de l'écriture littéraire commande que l'on prête une attention sans relâche aux microstructures...* ». La restitution passe encore par quelques autres questions comme « *traduire ou ne pas traduire les noms propres ?* », règle qu'elle a dû enfreindre quelques fois ou encore « *respecter à tout prix la ponctuation ?* », qui [lui] paraît devoir être respectée, « *ponctuellement respectée* ». (Cayron, 1987 : 170)

Claire Cayron nous livre ses préoccupations concrètes de traductrice et elle va jusqu'à évoquer les aspects matériels que requiert cette tâche : « *La traduction demande des investissements importants dans les domaines matériel, intellectuel et humain.* » Elle avoue avoir « assumé la totalité des frais dont le montant n'a même pas été couvert par le gain de la première traduction publiée » et ne pas pouvoir « évaluer les heures de travail qu'exige une traduction », mais qu'elle a chiffrée « pour *La Création du monde*, à 3690 heures pour 41 mois de travail. (Cayron, 1987 : 175-176)

Elle dévoile aussi son rapport à la traduction, fait de la nécessité et du plaisir de traduire :

D'ailleurs, si [elle] traduit tous les jours et partout depuis plus de quinze ans, c'est par nécessité de ne pas perdre le fil qui [la] conduit dans une œuvre épaisse et dense, mais aussi par plaisir. (Cayron, 1987 : 177)

Cette idée qui s'impose d'envie et de plaisir de traduire est corroborée par l'ensemble des traductrices que nous avons interrogées. Toutes lui reconnaissent ce caractère dual de travail ardu, mais indispensable dans leur vie. De son expérience, Cayron retient aussi la richesse du travail de traduction sur le texte :

Le traducteur littéraire sait bien, lorsqu'il avance ligne à ligne dans son travail, que du sens, il finit toujours par venir à bout. Ce qui lui résiste, parfois irrémédiablement, c'est le texte. (Cayron, 1987 : 177-178)

Dans cette référence au sens, par rapport à la lettre (le texte), c'est toute la dialectique de la traduction, entre signifié, que l'on peut toujours exprimer et signifiant, qui résiste dans sa forme, que nous trouvons ici, exprimée.

Cayron, pour terminer, résume sa tâche de traductrice dans cette formule : « *on annexe au territoire pédagogique de la littérature « faite », le territoire de la littérature « à faire »*. Ce qui est pour elle : « *le privilège d'approcher la création, lorsqu'on n'est pas soi-même créateur.* » (Cayron, 1987 : 178)

Donc, pour elle, le traducteur n'est pas un créateur, mais il « s'approche » de la création à travers la traduction. Avec le témoignage de Claire Cayron, nous retenons combien est réelle la difficulté à traduire, mais nous apprenons aussi qu'elle est affaire de passion et de plaisir pour le traducteur.

3.2 Bataillon (1928-1990)

Laure Bataillon est l'autre traductrice que nous avons choisie pour nous donner sa vision de la traduction littéraire, qu'elle a pratiquée auprès d'auteurs latino-américains comme Cortázar, Di Benedetto, Calveyra, Skármeta ou Gambaro et Saer, qu'elle a promus en France.

Elle a fondé et présidé ATLAS (Assises de la Traduction Littéraire en Arles) et l'ATLF (Association des Traducteurs Littéraires Français). Certains des auteurs qu'elle a traduits lui rendent hommage dans un ouvrage que nous allons citer : *Traduire, Ecrire*.⁶⁰ Comme pour Claire Cayron, la traduction est pour elle une démarche vers l'autre et une approche de l'écriture :

... traduire, confronter son expérience humaine avec celle de l'autre, apprendre de lui et qu'en retour il apprenne de soi.

... ce qui m'a poussée à être traductrice c'est peut-être au niveau le plus profond, la possibilité d'approcher les mots sans m'exposer à l'écriture directe. (Bataillon, 1991 : 7-9)

Elle résume en trois mots-clés, la fonction du traducteur : « *apprendre, comparer, transmettre* » qu'elle rapproche de la devise de Charles Quint : « *on est autant de fois homme qu'on connaît de langues* ». Ce qui lui semble important, « *c'était de faire connaître non seulement l'œuvre mais l'auteur* », même si elle ne confond pas les rôles et sait que le métier de traducteur est difficile :

Mais traductrice, tu n'es ni critique, ni écrivain, tu n'as donc aucune force de persuasion et c'est extrêmement ardu de faire accepter une œuvre encore inconnue. (Bataillon, 1991 : 7-11)

Voilà pour l'idée générale, mais pour en revenir à la tâche du traducteur, elle souligne les qualités qu'il doit posséder :

Le traducteur doit être capable, non seulement de faire l'analyse littéraire de ce texte, mais de capter le mouvement créatif qui l'anime et qui gouvernera toutes les options qu'il aura à prendre en cours de traduction. (Bataillon, 1991 : 15)

Elle détaille les éléments essentiels de la méthode pour le traducteur littéraire :

... prendre avant tout le parti de l'écrivain et du texte qu'il a voulu écrire, et pas seulement celui de la langue dans laquelle l'auteur s'exprime. (Bataillon, 1991 : 15)

Nous retrouvons ici l'idée que ce n'est pas la langue qui compte, mais bien le texte, la forme, la lettre du texte. C'est une position qui la place parmi les littéralistes, comme Cayron précédemment. En insistant sur le « *registre littéraire* », qui est à définir pour « *déceler la langue qu'emploie l'écrivain* », « *quelles sont ses manies* », « *son style* », qui suit un

⁶⁰ BATAILLON, Laure, *Traduire, Ecrire*, s. l. Arcane 17, 1991 (avec les témoignages d'Arnaldo Calveyra, Alice Dujovne Ortiz, Griselda Gambaro, Juan José Saer)

« *rythme* » dont elle dit « *qu'on ne tiendra jamais assez compte* » comme pour « *l'importance des sonorités* ». (Bataillon, 1991 : 15)

Nous remarquons aussi, comme chez C. Cayron la conception d'H. Meschonnic sur le rythme, mais également celle de Reiss sur les « genres textuels » et celle de « concept d'effet » de Ladmiral, qui visent eux davantage la finalité du texte, dans une perspective, soit « fonctionnaliste », soit « cibliste ».

En entrant dans le détail de ses pratiques de traduction, elle revient sur la notion de fidélité au rythme interne du texte, qui est pour elle « *la seule fidélité à avoir vis-à-vis d'un texte* », qui « *implique plusieurs infidélités de surface* », mais aussi un « *travail avec l'auteur* », qui est pour elle indispensable dans une traduction. (Bataillon, 1991 : 21) Plus loin dans l'ouvrage cité, les auteurs reviennent sur cette « *complicité* » qui s'établissait entre Laure Bataillon et ceux qu'elle traduisait :

... une relation de connivence, une collusion », qui si elle supposait un respect du texte, montrait « qu'elle n'était pas aux ordres de l'auteur », car elle « créait un texte autre », « apparenté par le thème, la structure et le déroulement narratif, les climats et les nuances, mais indépendant » de l'original. Un « produit d'une culture qui parle (grandit) dans une autre et qui cesse d'être étranger. (Bataillon, 1991 : 99-100)

C'est davantage ici l'idée d'un traduction-crédation « haroldienne » qui se dégage de la conception de la traduction pour L. Bataillon. Dans une formule, Bataillon nous indique sa vision de la traduction littéraire : « *la perception littéraire du texte est le critère le plus important pour mesurer la fidélité du traducteur.* » (Bataillon, 1991 : 16-17) C'est ici la littérarité de la traduction qui est mise en avant et donne une image de la traduction comme « sur-littérature », que Berman a aussi évoquée.

Nous remarquons que Bataillon n'obéit pas, à proprement parler, à une école de traduction : elle reprend (de façon inconsciente ou parce qu'elle en a connaissance justement !) des éléments des différentes théories que nous avons présentées et qui sont importants dans sa pratique traductive. De la même façon, elle donne ses préceptes pour bien traduire en indiquant la connaissance de la langue étrangère qui devra être « *variée dans le temps et l'espace* », y compris lorsqu'il y a plusieurs « *variantes de la langue selon le pays d'origine* ». On retrouve là les « réseaux vernaculaires » d'Oséki-Dépré qu'on ne doit pas « effacer » dans la traduction.

Elle conseille de « *lire tout ce qui se peut lire d'un écrivain avant d'entreprendre la traduction d'une de ses œuvres.* », et met l'accent également sur « *le savoir de sa propre langue* », « *tant dans son fonctionnement* », comme dans ses productions variées. (Bataillon, 1991 : 17) La prise en compte de la langue-cible apparaissait aussi chez Cayron, lorsqu'elle évoquait son « *amour de la langue maternelle* » et elle soulignait aussi la « *diversité des usages possibles de sa langue* ».

Bataillon souligne un autre aspect de la traduction et met en garde le traducteur contre un élément qui n'est pas lié à la langue ou au texte et qui nous semble important de mentionner :

Je dois ouvrir ici une parenthèse, mais de taille. Il faut parfois, pour faire prévaloir les méthodes et la logique que je vous suggère ici, que le traducteur bataille ferme contre

un adversaire inattendu : l'éditeur ou son représentant, le directeur de collection. (Bataillon, 1991 : 18)

En entrant dans le détail de ses pratiques de traduction, elle revient sur la notion de fidélité au rythme interne du texte, mais aussi de l'importance du travail avec l'auteur qui est pour elle indispensable dans une traduction. (Bataillon, 1991 : 21) Ce que nous pouvons dire de la conception et de la pratique de Laure Bataillon : c'est qu'elle s'inscrit dans cette veine de traductrices-créatrices et présente de nombreux points communs avec Claire Cayron, dont elle avait préfacé l'ouvrage que nous avons cité.

Nous avons vu quelle était son idée de la traduction littéraire, à la fois respectueuse des éléments de la structure et du rythme et de toute la littérarité du texte, qui sont caractéristiques de chaque auteur et qu'elle s'attache à rendre dans la diversité de sa propre langue. Elle lie à la fois littéralisme et « ciblisme » dans une position qui englobe aussi la finalité du texte. D'ailleurs, elle a conscience que « *c'est finalement sa propre langue que l'on va exercer et apprendre dans la pratique de la traduction, plus encore que la langue de départ.* » (Bataillon, 1991 : 22)

Sous une forme plus humoristique et tout aussi consensuelle, nous citons l'opinion d'un autre traducteur, Carlos Batista⁶¹, qui est le traducteur d'António Lobo Antunes chez l'éditeur, Christian Bourgois, citant George Steiner :

Depuis Babel, selon Georges Steiner, 90 % des traductions sont fautives et il en sera toujours ainsi. Constat vertigineux qui rend superflues toutes les méthodes de la traduction. Une seule traduction doit sûrement être la meilleure. Mais cela n'empêche pas les autres d'être bonnes. (Batista, 2003)

Commentant la tâche ardue du traducteur littéraire et sans se départir de son humour, il ajoute :

Un traducteur qui égarait des connotations disait : « Si seulement je pouvais accrocher des grelots aux termes originaux : à leur tintement, je distinguerais le sens des uns et des autres, et ils ne m'échapperaient plus à mon insu ». (Batista, 2003)

Dans cette dernière partie du chapitre, *Traduction de la littérature*, consacrée aux traducteurs, ou plutôt aux traductrices, c'est cette dimension féminine prédominante dans la profession qui a guidé notre choix de présenter en détail deux traductrices. En outre, ce sont également des traductrices qui sont à l'origine des traductions des ouvrages de notre corpus et puisqu'il s'agit d'une tendance forte aujourd'hui dans cette profession, nous avons voulu citer d'autres traductrices célèbres, et pour la plupart inconnues dans l'histoire de la traduction, où nous l'avons vu, les noms d'hommes occupent pratiquement tout l'espace.

⁶¹ BATISTA, Carlos, *Bréviaire d'un traducteur*, s. l. Arléa, 2003

4. LES TRADUCTRICES « OUBLIEES »

Nous avons voulu nous démarquer de ce traitement inégalitaire vis-à-vis des femmes traductrices dans l'histoire de la traduction et nous réhabilitons ici quelques figures marquantes de traductrices au cours des siècles.

ANNE DACIER (1647-1720)

Nous commencerons par Anne Dacier, à qui que l'on doit le féminin de traducteur... apparu pour la désigner au XVII^e siècle ! C'est parce qu'elle traduit et publie avec celui qui va devenir son mari, André Dacier, qu'elle acquiert notoriété et assurance pour pouvoir poursuivre dans son travail de traduction des auteurs classiques grecs et latins, Homère, Anacréon, Plaute, Aristophane, Térence et se distinguer dans son approche de la traduction tournée vers un large public.

Femme lettrée, Anne Dacier a, bien malgré elle, alimenté controverses et polémiques et a du mal, comme d'autres femmes, après elle, à imposer son idée, alors qu'elle était juste en avance sur son temps.

EMILIE DU CHATELET (1706-1749)

Femme de lettres également, très cultivée, Emilie du Chatelet a écrit plusieurs essais philosophiques et a laissé une abondante correspondance, mais elle était aussi une scientifique et une traductrice : elle a traduit Isaac Newton ainsi que les auteurs classiques latins, Catulle et Virgile.

Malgré son œuvre, elle doit sa notoriété à son amant, Voltaire, avec qui elle a entretenu une longue relation et dont elle a partagé la vie pendant plusieurs années, ce qui était plutôt courageux à son époque ! Douée d'une profonde réflexion philosophique et scientifique, elle est pourtant connue uniquement comme sa maîtresse.

JULIA E. SMITH (1792-1886)

Américaine, née dans une famille studieuse et pieuse, Julia Smith a vécu toute sa vie dans un environnement familial en Nouvelle Angleterre. Elle a pu développer son goût pour les langues avec sa mère et ses connaissances théologiques à travers les discussions avec son père, qui était pasteur.

Partant des textes hébraïques, grecs et latins, elle a traduit les textes sacrés. Après des années de recherche, sa traduction de la Bible parait en 1876 et fait de Julia Smith la première femme à la traduire entièrement.

IRENE DE BUISSET (1918-1971)

Dans l'évocation des noms de traductrices « oubliées », nous terminerons par celui d'Irène de Buisseret, de filiation russe et belge, formée en droit à Paris et résistante. A la fin de la Seconde Guerre mondiale, elle participe à la Conférence de la paix en 1946, et devenue journaliste, publie dans plusieurs quotidiens français.

Elle émigre au Canada en 1947 et y devient enseignante avant d'assumer différents postes de traductrice et de terminer sa carrière à l'université d'Ottawa comme professeure de traduction et de composition tout en dirigeant le service de Traduction de la Cour Suprême.

Elle rédige le *Guide du traducteur* à l'intention des traducteurs canadiens en prônant l'apprentissage de toute la variété de l'anglais, mais aussi des différents jargons que doit posséder un bon traducteur. Son exigence et sa grande valeur professionnelle en font un modèle et des lois portent son nom.

Avec l'évocation rapide de ces quelques noms de traductrices, ignorées par l'histoire de la traduction, nous refermons le chapitre sur la traduction de la littérature.

CONCLUSION DE LA PARTIE I

Nous avons comme objectif, dans cette première partie de notre thèse, de voir quelles étaient les théories de la traduction en présence et de faire un état de la question à travers les auteurs, philosophes, linguistes et traducteurs qui ont réfléchi et écrit sur ce thème. Nous avons donné un aperçu historique de la traduction au XX^e siècle et des différentes écoles qui s'opposent ou se complètent pour la définir. Nous avons ainsi pu mesurer combien était multiple et complexe le sujet à traiter.

Dans cette première partie, nous avons présenté les écoles de traduction qui, de notre point de vue, correspondaient aux traductions des textes de notre corpus et avons laissé une large part aux écrits des théoriciens. Nous voulions aussi montrer quelle était la spécificité de la traduction littéraire, puisque notre étude porte sur quatre ouvrages de littérature portugaise et brésilienne et avons donné une place prépondérante à ce type de traduction. Nous avons également vu quelle était la conception des traducteurs eux-mêmes sur leur métier. Avec cette dimension plus concrète de la traduction, nous avons pu donner une idée complète du processus de traduction.

Il apparaît ainsi clairement que la traduction n'est pas seulement un processus linguistique, mais aussi culturel et poétique qui implique, et fidélité et création. L'ensemble des théories que nous avons présentées permet de comprendre toute la difficulté de concevoir la traduction dans sa complexité.

Les théories de la traduction, de notre point de vue, ne vont pas aider concrètement le traducteur à résoudre les problèmes qu'il rencontre dans son « fait-traductif », mais sont implicites et lui donnent une vision plus globale du processus. Elles lui permettent de se situer et d'effectuer ses choix traductifs en connaissance de cause. Même si le traducteur ne se reconnaît pas dans la division binaire entre littéralité et « *target oriented* », il intègre, de façon voulue ou inconsciente, l'une ou l'autre et le texte qu'il produit reflète l'une de ces tendances sous certains aspects et d'autres caractéristiques pourront aussi apparaître. Cette connaissance théorique peut également lui être utile dans la justification de ses choix traductifs auprès d'acteurs, comme les éditeurs, les directeurs de collection ou encore les critiques littéraires.

Les dernières recherches en traductologie nous confortent dans la nécessité d'étudier une autre dimension de la traduction, qui est la dimension culturelle, qui intervient en amont dans la production du texte original, lui-même et qui est aussi présente dans les difficultés rencontrées pendant le processus de traduction, comme nous l'avons vu. C'est dans cette perspective que se situe notre recherche : à la fois de linguistique contrastive et d'étude culturelle de la traduction.

Mais avant cela, nous étudierons les ouvrages originaux du corpus dans leurs conditions de production, leurs thématiques et leurs spécificités esthétiques.

PARTIE II
LES CONDITIONS DE
PRODUCTION ET DE
TRADUCTION DES
ŒUVRES

INTRODUCTION DE LA PARTIE II

Nous prétendons interroger les conditions de production des œuvres dans cette Partie II et allons présenter une lecture analytique de chaque ouvrage de notre corpus. Nous situons notre recherche dans une perspective comparatiste et voulons vérifier quelles sont les différences et les points communs entre les œuvres des deux autrices, autres que celles de génération, de pays et de contexte évidentes, à travers l'étude leurs ouvrages respectifs.

Dans un premier chapitre, nous donnerons un aperçu des parcours de vie et d'écriture des deux autrices et verrons aussi dans quel contexte littéraire, les ouvrages ont été produits.

Les deuxième et troisième chapitres traitent du texte des ouvrages, produits dans leur version d'origine, en langue portugaise et seront présentés de façon chronologique, le deuxième sera consacré à ceux de Teolinda Gersão et le troisième à ceux d'Adriana Lisboa.

Comme nous l'avons indiqué dans notre introduction générale, nous avons opté pour une analyse suivant l'axe de l'altérité, qui nous semble pertinent pour interroger le texte des ouvrages et celui de la traduction en particulier, car celle-ci représente, pour nous, une traduction et une interprétation du rapport à l'autre. Nous ferons une présentation suivant trois grandes thématiques que sont la relation à la société patriarcale, que nous subdiviserons en figures de la domination et victimes, en nous appuyant sur l'analyse des personnages des ouvrages, puis sur le rôle de la femme dans les textes, car les autrices lui réservent une place particulière dans leurs ouvrages et enfin le rapport au sensible, qui revient sous différents aspects dans toutes leurs œuvres également.

Ces deux chapitres constituent l'une des parties centrales de notre étude, avec la partie linguistique qui suivra celle-ci, et représentent la partie littéraire de notre travail, tant sur le plan sémantique que stylistique, puisque nous analyserons aussi l'écriture de chacune des écrivaines et en donnerons les principales caractéristiques esthétiques.

Cette partie II nous permettra également de mettre en parallèle les ouvrages des deux autrices et de voir en quoi elles sont semblables et différentes, ce qui était notre objectif, sur le plan textuel.

Chapitre 1 : le contexte de production des textes originaux

Dans ce chapitre 1, nous allons voir quels sont les parcours de vie et d'écriture des deux auteures, Teolinda Gersão et Adriana Lisboa, et donner un aperçu du contexte littéraire, dans lequel ont été produites les œuvres du corpus.

A travers les réalités socio-culturelles du Portugal et du Brésil, pays dont elles sont respectivement originaires, nous verrons comment leur œuvre s'insère dans le panorama littéraire portugais, d'un côté et brésilien, de l'autre qui présentent de grandes différences, mais qui ont en commun la même langue. Nous apporterons des éléments sur l'histoire littéraire portugaise et brésilienne de la deuxième moitié du XXe siècle et verrons quels sont les évolutions du contexte littéraire et les bouleversements propres à ce début du XXIe siècle.

Les deux auteures choisies présentent des carrières et des œuvres différentes : quelles sont les principales caractéristiques de leur production ? Et de leur écriture ? Elles occupent une place particulière dans le panorama littéraire de leur pays d'origine. Quelle est-elle ? Elles sont, l'une comme l'autre, des voix singulières et originales dans les paysages littéraires portugais et brésilien. Mais quelle place y occupent-elles ? Quel est le contexte historique et social de leur production littéraire ?

Nous tenterons aussi de voir quelle est, dans leur écriture, leur approche de l'altérité, dans le but de poursuivre notre questionnement sur cet axe dans leurs textes. Comment les deux auteures se positionnent-elles par rapport à autrui ? Quels sont les rapports à l'autre dans des contextes familiaux et/ou conjugaux ? Et vis-à-vis de la société qui les entoure ? Trouve-t-on dans leurs ouvrages une préoccupation ou une revendication en défense d'un groupe ? Autant de questions auxquelles nous nous efforcerons de répondre dans ce chapitre.

La présentation des deux auteures nous permettra de mettre en évidence leurs caractéristiques, mais aussi de voir leurs points communs dans une perspective comparatiste. Comme notre choix s'est porté sur ces deux autrices et dans le but de donner davantage de visibilité à l'écriture féminine, nous évoquerons aussi brièvement les autres écrivaines dans les deux paysages littéraires portugais et brésiliens.

QUELQUES REPERES CHRONOLOGIQUES

Tout d'abord, nous aborderons le contexte de production des quatre ouvrages du corpus à travers quelques données chronologiques.

Les deux premiers romans, *O Cavalo de sol* de Teolinda Gersão et *Sinfonia em Branco* d'Adriana Lisboa, ont été publiés respectivement à Lisbonne et à Rio de Janeiro à douze ans d'intervalle : 1989 et 2001.

Leurs traductions sont sorties à Paris à dix-sept ans d'écart : 1992 et 2009. Nous notons que l'intervalle entre la date de parution de l'œuvre originale et sa traduction en France n'est pas le même : pour *Le Cheval de soleil*, il est de trois ans et de huit pour *Des roses rouge vif*.

Selon l'éditrice en France d'Adriana Lisboa, Anne-Marie Métailié, c'est la découverte tardive du roman qui explique ce délai entre parution en langue originale et traduction française. Les délais de deux ou trois ans sont normaux : ils sont dus au temps de traduction du texte original. En ce qui concerne les deux autres ouvrages du corpus : *Os Anjos* et *Hanoï*, leurs dates d'édition originale présentent un écart de treize ans : 2000/2013 et celle de leur traduction en France de douze : 2003/2015.

L'intervalle entre l'édition originale et la traduction en France est de trois ans pour Les Anges comme pour *Le Cheval de soleil*, les deux ouvrages de Teolinda Gersão. Il est de deux ans pour *Hanoï*. Ce délai est plus court pour ce troisième roman d'Adriana Lisboa, car elle est une écrivaine reconnue pour ses précédents ouvrages et à qui le public français accède à travers des traductions suivies et récentes. Cela n'est pas le cas pour Teolinda Gersão, dont les deux seuls ouvrages traduits en France, l'ont été à onze ans d'écart dans les années 90 et 2000. Nous remarquons que, pour chacune des deux écrivaines, l'écart entre les dates de parution en édition originale des deux ouvrages du corpus est quasiment identique (12/13 ans). Cela nous permettra de voir l'évolution dans le contexte de production des deux ouvrages pour chacune d'elles et de faire la comparaison linguistique des traductions par paires dans le chapitre suivant. En effet, ce décalage situe les ouvrages dans deux époques différentes : fin des années 80 pour le premier et début des années 2000 pour le second de Teolinda Gersão. Pour Adriana Lisboa, ils appartiennent, pour le premier au début des années 2000 et pour le deuxième à la décennie de 2010.

Les années de la fin du XXe et du début du XXIe correspondent à de profonds changements sociétaux, tant économiques que politiques, pour le Portugal comme pour le Brésil, mais aussi à une refonte des marchés éditoriaux au niveau mondial.

Les deux auteures appartiennent à deux générations différentes : Teolinda Gersão est née en 1940 à Coimbra, capitale de la région Centre au Portugal, alors qu'Adriana Lisboa est une carioca, née en 1970 au Brésil. Leurs carrières présentent des parcours diversifiés, mais toutes les deux continuent de publier jusqu'à aujourd'hui.

Pour les premiers ouvrages du corpus, *O Cavalo de sol* et *Sinfonia em branco*, ils ont en commun la période première moitié du XXe : elle est celle de l'action du roman, dans le premier cas et une référence, sous forme de flash-back, à cette même période, pour l'autre.

L'œuvre de Teolinda Gersão compte dix-neuf ouvrages publiés entre romans, nouvelles et contes. Elle est traduite dans de nombreux pays en Europe et de par le monde. Les deux ouvrages du corpus sont les seuls traduits en France.

Adriana Lisboa est encore une jeune auteure et a une œuvre moins abondante : sept romans et des ouvrages de littérature pour la jeunesse. Trois de ses romans sont traduits en France, dont l'avant-dernier, *Hanói*, a été retenu dans le corpus avec *Sinfonia em branco* ; l'autre roman traduit est *Azul-corvo*, **Bleu corbeau**, également traduit par Béatrice de Chavagnac, la traductrice de *Sinfonia em branco* et publié chez Métailié en 2013.

Pour échapper à la répétition trop fréquente des noms des deux auteures, nous utiliserons le plus souvent leurs initiales TG et AL.

Nous nous intéresserons d'abord aux parcours de vie et d'écriture des deux écrivaines et ensuite au contexte de production des deux ouvrages du corpus pour chacune d'elles. A la suite des parcours de chaque écrivaine, nous nous attacherons à montrer que leur œuvre s'insère dans un contexte socio-politique différent et leur écriture dans un contexte littéraire, où les femmes s'affirment et sont (enfin) reconnues dans la littérature contemporaine.

Nous ferons dans les chapitres suivants une lecture analytique des ouvrages du corpus afin de présenter leurs différentes thématiques et normes esthétiques. Nous tenterons de montrer comment s'articulent les principales thématiques et les représentations de l'autre dans les textes. Auparavant, nous détaillerons les éléments contextuels de la vie littéraire des deux auteures.

1. TEOLINDA GERSÃO DANS LE CONTEXTE LITTÉRAIRE PORTUGAIS

Teolinda Gersão (1940-) est germaniste et angliciste de formation ; elle a étudié et a vécu en Allemagne, ainsi qu'à São Paulo et au Mozambique. Elle a été professeure universitaire à Universidade Nova de Lisbonne, comme spécialiste de littérature germanique et comparée et a débuté sa carrière d'écrivaine en 1981, avec la publication de son premier roman, *O Silêncio*. Elle a publié à la suite, *Paisagem com Mulher e Mar ao fundo* (1982) et *Os Guarda-Chuvas cintilantes* (1984), qui se présente comme un journal, avant l'édition du premier ouvrage de notre corpus, *O Cavalo de sol* (1989). Ces premiers romans lui ont valu une reconnaissance immédiate parmi la génération des femmes écrivains que l'on voit arriver à la fin du XXème siècle dans le paysage littéraire portugais du post-25 avril 74.

Dès les premiers ouvrages publiés, T.G. a été récompensée par des prix littéraires, comme celui du Pen Club, pour son premier roman, *O Silêncio*, en 1981, puis pour *O Cavalo de sol*, en 1989. Elle a reçu ensuite le Grand Prix du Roman et de la Nouvelle de l'A.P.E. (Association des écrivains portugais) pour *A Casa da cabeça de cavalo* en 1995, qui se passe dans le même lieu que l'histoire de *O Cavalo de sol*, mais dont l'histoire est complètement différente : elle fait parler les fantômes des différents personnages qui ont habité cette maison.

Son œuvre compte aujourd'hui dix-neuf ouvrages publiés, principalement des romans, des nouvelles, *Os Teclados* (1999) et *Os Anjos* (2000), le deuxième ouvrage de notre corpus et des recueils de contes, dont *Histórias de ver e andar* (2003), *A mulher que prendeu a chuva* (2007), et plus récemment *Prantos, amores e outros desvarios* (2016), *Atrás da porta e outras histórias* (2018) et le dernier, *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, qui été publié en janvier 2021.

Elle a également reçu de nombreux prix pour ses recueils de contes, dont le Grand Prix du Conte Camilo Castelo Branco, em 2003 pour *Histórias de ver e andar*, puis en 2016 pour *Prantos, amores e outros desvarios* et le Prix Fernando Namora em 1999, puis à nouveau en 2015 pour *Passagens*. T. Gersão est désormais considérée comme l'autrice de contes la plus importante dans la littérature portugais. Pour l'ensemble de son œuvre, elle a reçu, en 2017, le Prix Virgílio Ferreira et en 2018, Marquis Lifetime Achievement Award et elle est reconnue aujourd'hui comme l'un des plus grands auteurs portugais.

Pour tenter de discerner quelle autrice est Teolinda Gersão, nous allons nous appuyer dans un premier temps sur l'étude de Maria Graciete Besse (2006)⁶² qui nous dit ceci à son propos :

T.G. fait partie des femmes-écrivains qui, dans les années 80, mettent en place de nouvelles écritures en rupture avec la tradition, qui font travailler la langue dans les marges des systèmes culturels dominants, entraînant le lecteur sur des voies encore non frayées. (Besse, 2006 : 86)

Pour M. Graciete Besse et nous le pensons aussi, l'originalité de T.G. réside dans son écriture souvent « lyrique » et qui est aussi « *un espace de liberté où la femme découvre une possibilité nouvelle du rapport à soi, de la présence au monde et de l'ouverture à autrui* ». (Besse, 2006 : 86) Dans son œuvre, les problématiques récurrentes sont « *l'opposition irréconciliable* » entre l'espace masculin et l'univers féminin, comme dans *O Cavalo de sol* ou alors « *la pulsation d'un chant primordial où se trouve la mère et l'enfance* » que l'on retrouve dans la nouvelle, *Os Anjos*. (Besse, 2006 : 86)

T G se défend d'être féministe, mais ses ouvrages offrent des espaces de libération pour la femme et racontent leur « parcours libérateur ». C'est le cas dans *O Cavalo de sol* :

... où l'itinéraire de (Vitória), la protagoniste, se présente métaphoriquement comme un exercice de précision qui respecte les mouvements du cheval : le pas, le trot, le galop et le saut. (Besse, 2006 : 86)

Teolinda appartient à cette génération d'écrivaines qui, après le 25 avril, ont participé à l'émancipation de la femme à travers leur œuvre, sans toutefois se revendiquer d'une appartenance aux mouvements féministes d'alors. C'est l'idée qu'exprime M. G. Besse, dans un autre article publié en 2010⁶³ :

Les romancières portugaises révélées après la Révolution des Œillets refusent souvent d'être connotées avec une pratique féministe, trop réductrice et ambiguë, sans pour

⁶² BESSE, Maria Graciete, *Littérature portugaise*, Aix-en-Provence, EDISUD, coll. Les Ecritures du Sud, 2006

⁶³ BESSE, Maria Graciete « Transformation du sujet dans la fiction portugaise contemporaine » (p. 32-39) in OLIVIEIRI-GODET, Rita, *Ecriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Ss/Dir. Rennes, P.U.R. C-I. Interférences, 2010

autant abandonner la spécificité d'une écriture étroitement liée à l'émancipation des femmes. (Besse, 2010 : 38)

Dans *Os Anjos*, on retrouve l'idée de la femme à différents moments de son existence, représentée par les personnages de l'enfant et de sa mère, et de la difficulté pour elles à vivre dans un contexte familial, rural et patriarcal, que l'écriture de TG « *qui se laisse traverser par la folie* » rend sensible et réaliste à la fois, mais aussi onirique et libre.

Les autrices qui émergent après le 25 avril 1974 ne se laissent pas enfermer sous l'étiquette « féministe », mais témoignent dans leurs écrits d'une volonté de libération de la femme du joug de la société patriarcal, encore exacerbé pendant les années de dictature. Peu à peu les femmes se retrouvent sur le devant de la scène, exerçant des rôles de premier plan dans les différents domaines de la vie sociale et économique.

L'ouvrage *O Cavalo de sol*, dont l'action se situe au début du XX^e siècle, illustre cette modernité dans la liberté de ton, l'aspiration de l'héroïne à ne pas se conformer à son destin, mais aussi dans la description des corps, lors des sorties à cheval ou de son éveil à la sexualité.

C'est ce tabou de la sexualité, tel qu'il était perçu jusqu'alors, que le critique Jacinto do Prado Coelho⁶⁴ évoque, lorsqu'il affirme que « *seuls les progrès d'une société plus permissive ont permis à la femme l'expression au grand jour de l'amour physique.* », comme ce fut le cas après le 25 avril. (Prado Coelho, 1992 : 43) Selon lui, la Révolution a permis des avancées, mais les écrivains portugais de cette génération « *n'ont pas su saisir le moment exceptionnel* » pour se libérer de leurs « *habitudes bourgeoises*⁶⁵ ». Il lie cette attitude « *en retrait* », « *de défense* » à une longue tradition d'autocensure, qu'il explique par la présence de « *l'Inquisition qui, pendant trois siècles, a joué un rôle nocif dans la vie mentale du pays*⁶⁶ ». (Prado Coelho, 1992 : 54-55) Nous pouvons aussi ajouter à cet argument de l'histoire passée, celui d'une réalité plus récente de presque un demi-siècle de régime dictatorial, austère et replié sur lui-même, qu'a représenté le régime de Salazar et de son successeur au Portugal jusqu'en 1974.

Or, Teolinda Gersão, née en 1940, a vécu sous la dictature et a connu la censure de la presse, de la littérature et de la culture dans son ensemble, ainsi que le lourd carcan de la société portugaise étriquée des années 50 et 60. Il est important de noter que dans ses textes, elle critique

⁶⁴ PRADO COELHO, Jacinto do, *Originalidade da literatura portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve, série Literatura, I.C.L.P. MEN, 1992, 3ème éd., (1977)

p. 43 : "E só os progressos da sociedade permissiva consentiram à mulher a franca expressão do amor carnal" (nous traduisons)

⁶⁵ *Op. Cit.*

p. 54 : « Facto sintomático : perante a Revolução de Abril, os escritores portugueses, quase todos de hábitos burgueses, quase todos instalados na grande cidade, retraíram-se, procuraram « defender-se » ; não aproveitaram o momento excepcional em que lhes era possível aproximar-se do povo concreto, viver os seus problemas, os seus lances de tragédia ou epopeia." (nous traduisons partiellement)

⁶⁶ *Ibidem*

p. 55 : « ... a Inquisição desempenhou, durante três séculos, um papel de profunda nocividade na vida mental do país..." (nous traduisons)

cette société patriarcale, à travers l'émancipation des personnages féminins d'héroïnes que l'on voit se libérer des impositions sociales machistes. C'est le cas dès ses premiers romans où les personnages centraux sont des femmes : *O Silêncio* (1981), *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982) ou encore *Os Teclados* (1999), où il s'agit d'une enfant/adolescente, comme dans *Os Anjos* ou *A Árvore das palavras* (1997). On peut également citer les plus récents, *Passagens* (2014) et son dernier ouvrage, *O Regresso a Paraty de Júlia Mann* (2021) dont les protagonistes sont des femmes âgées qui se penchent sur le cours de leur vie.

Outre l'imposition de la société patriarcale, il faut ajouter également le rôle du religieux⁶⁷, nous rappelle encore Prado Coelho, dont « *l'intolérance aveugle* » s'est répandue dans différents domaines et notamment celui des « *mœurs, réputées bonnes ou mauvaises, selon l'éthique traditionnelle.* » (Prado Coelho, 1992 : 56) Après ces nombreuses interdictions, Prado Coelho⁶⁸ se demande s'il est nécessaire de chercher d'autres explications aux traits de caractère que l'on attache le plus souvent aux portugais : « *prudent* », « *conformiste* », « *inhibé* » et en même temps :

... habitué à une critique intransigeante, voire mesquine et même féroce vis-à-vis de tout ce qui sort de la routine et met en danger des intérêts bien établis et des idées reçues ? (Prado Coelho, 1992 : 56)

On retrouve des éléments de cet enfermement de la société dans les ouvrages de notre corpus. T G montre que l'on peut s'affranchir de cette prison mentale qu'est la société patriarcale portugaise d'avant 1974, à travers des personnages de femmes, comme celui de Vitória, (*O Cavalo de sol*) et de la mère (*Os Anjos*), en milieu rural notamment.

Puis le 25 avril a rendu la société plus perméable à des idées progressistes et le pays a connu de profonds changements dans de nombreux domaines. Après quelques années, on a vu émerger de nouveaux auteurs et dans cette période, féconde pour la littérature de l'après-25 avril, des écrivaines ont percé dans ce monde jusque-là essentiellement masculin. C'est le cas de Lídia Jorge, qui s'est distinguée par un style d'écriture, mais aussi par les thèmes « nationaux » qu'elle aborde, tels que la révolution du 25 avril, dans *O Dia dos prodígios* (1980) ou encore la guerre coloniale, dans *A Costa dos murmúrios* (1988). Ses textes fragmentent le réel et l'histoire pour laisser apparaître des vies et des voix de femmes : elle nous donne une vision atemporelle, à la fois intime et lyrique des événements qu'elle s'approprie et transcende.

⁶⁷ *Ibidem*

p. 56 : « Do domínio religioso, a cega intolerância alastrou para a esfera política, independentemente, em inúmeros casos, das doutrinas professadas, e para o terrenos dos costumes, reputados "bons" ou "maus" segundo a ética tradicional.» (nous traduisons partiellement)

⁶⁸ *Ibid.*

« Não estará aqui a razão histórica de os portugueses se terem habituado à descrição prudente, ao conformismo, à receosa autocensura, e também à crítica intransigente, mesquinha não raro furiosa, de tudo quanto sai da rotina ameaçando preconceitos e interesses estabelecidos ? » (nous traduisons partiellement)

Selon Isabel Allegro de Magalhães⁶⁹, les femmes ont bénéficié de circonstances inédites avant 1974 ; ce qu'elle nomme un « *un exode de triple nature* » des hommes : les militaires qui devaient partir faire la guerre dans les colonies africaines, les jeunes gens qui désertaient et devaient s'exiler et une émigration massive vers les pays riches d'Europe. (Allegro, 1995 : 262)

A la faveur d'une nouvelle constitution en 1976 et d'une refonte du code civil qui affirmait l'égalité entre les hommes et les femmes, elles se sont appropriées des postes jusque-là « réservés » aux hommes, dans de nombreux domaines de la fonction publique et des professions libérales et artistiques. Mais, la chercheuse reconnaît que, jusque dans les années 1990, les femmes continuent d'être discriminées dans la sphère du politique, car ce sont des lieux de « *pouvoir réel* ». Comme elle le souligne, les « *attitudes patriarcales séculaires* » ont perduré et un « *machisme déclaré* » subsiste encore dans la société. (Allegro, 1995 : 264)

Néanmoins, les femmes se sont trouvées majoritaires dans certains secteurs, comme l'enseignement supérieur et cela a contribué à changer les choses, notamment au niveau du discours : « *le parler femme* » a émergé à côté du « *parler homme* ». (Allegro, 1995 : 265) C'est également le cas dans le domaine littéraire, où elles écrivent sur les mêmes thèmes que les hommes et les personnages féminins acquièrent une véritable identité et une « *énergie vitale* », y compris dans les textes écrits par des hommes. Au niveau esthétique également, en imaginant de nouvelles formes, les femmes contribuent à « *refaçonner l'identité culturelle portugaise* » pour la sociologue Allegro de Magalhães. (Allegro, 1995 : 266)

Teolinda Gersão a aussi abordé le thème de la vie sous la dictature, de la prison mentale et du carcan de la société patriarcale portugaise qui pèse sur les femmes, ou encore de la censure dans d'autres ouvrages, publiés au début de sa carrière, comme *Paisagem com Mulher e Mar ao fundo* (1982) ou plus tard dans un autre roman, *A Árvore das palavras* (1997), dont l'action se passe dans le Mozambique colonial des années 60.

Ces deux ouvrages ont fait l'objet de nombreuses études critiques et nous retenons celle de M. de Fatima Marinho⁷⁰ sur ce dernier, où elle décrypte les processus narratifs que l'autrice met en

⁶⁹ ALLEGRO DE MAGALHÃES, Isabel, "Les femmes au Portugal : des traits nouveaux en train d'être perçus" in *EPHESIA, La place des femmes*, Paris, La Découverte, col. Recherches, 1995, p 262-266 <https://www.cairn.info/la-place-des-femmes---page-262.htm>

⁷⁰ MARINHO, Maria de Fátima, « Il Était une fois un arbre... », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 19 | 2020, mis en ligne le 31 mai 2020, consulté le 03 juin 2021

<https://doi-org.distant.bu.univ-rennes2.fr/10.4000/carnets.11251>

Le roman de Teolinda Gersão, écrivain portugaise de la deuxième moitié du xx^e siècle, joue avec les notions ambiguës qui peuvent être associées au terme arbre.

L'auteure se complaît à profiter de tous les sens cachés et de tous les symboles culturels qui peuvent être présents. Le roman, apparemment simple, devient de plus en plus complexe du moment où l'arbre assume une grande importance dans l'intrigue. Les personnages, en perte absolue, s'entremêlent au paysage et ne cessent d'identifier les arbres avec les avatars et les problèmes de leur existence.

L'ambivalence, présente dans de nombreux textes littéraires, constitue un des points centraux du roman que nous nous proposons d'étudier. *A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão, publié en 1997, place

œuvre dans ses récits et que nous retrouverons dans les ouvrages du corpus. Elle revient notamment sur la notion « *d’ambiguïté* » et « *d’ambivalence* » qui caractérise ses écrits. Elle l’analyse ainsi pour cet ouvrage, mais il s’agit d’une caractéristique que l’on verra aussi dans *O Cavalo de sol* : à travers l’utilisation du cheval comme élément émancipateur du personnage de Vitória et l’étroite relation qu’elle établit avec lui dans une fusion des corps, telle qu’elle est également évoquée par Marinho pour « *l’arbre à paroles* »⁷¹. Elle souligne aussi l’exploitation de toute « *cette imagerie* » qui est véhiculée par les références et connotations à propos de l’arbre, au niveau religieux et symbolique notamment, et qui est aussi un procédé narratif récurrent dans l’écriture « gersonienne »⁷².

Dès les premiers écrits de TG, c’est à travers la vision des femmes que nous percevons combien la censure et la répression étaient présentes dans le quotidien des gens. C’est le cas dans *Árvore das palavras*, qui se passe sous la dictature, au Mozambique et nous le verrons aussi dans *O Cavalo de sol*, que nous traitons dans la thématique de la domination patriarcale.

Nous trouvons aussi que les thèmes de la mère et de l’enfance, qui ont déjà été cités, apparaissent de façon récurrente chez TG et constatons qu’elle a des points communs avec A. Lisboa : la place et la fonction émancipatrice qu’elles accordent aux personnages de femmes, ainsi que l’appropriation des sujets d’actualité ou appartenant à l’histoire nationale pour les transformer, en une narration plus intime, au moyen d’une écriture « délicate » et même poétique.

Dès les premiers ouvrages publiés, T.G. a été récompensée par des prix littéraires, comme celui du Pen Club, pour son premier roman, *O Silêncio*, en 1981, puis pour *O Cavalo de sol*, en 1989.

Elle a reçu ensuite le Grand Prix du Roman et de la Nouvelle de l’A.P.E. (Association des écrivains portugais) pour *A Casa da cabeça de cavalo* en 1995, qui se passe dans le même lieu que l’histoire de *O Cavalo de sol*, mais dont l’histoire est complètement différente : elle fait parler les fantômes des différents personnages qui ont habité cette maison. Les liens familiaux et la vision patriarcale de la société se situent dans le passé... mais ne semblent pas si éloignés de la situation sociale du pays des années 90. Heureusement l’écriture poétique et assez ironique de Teolinda en fait un récit où le merveilleux côtoie le tragique.

Ensuite, elle s’est davantage tournée vers des écrits courts, comme des nouvelles, *Os Teclados* en 1999 et *Os Anjos* en 2000. Elle s’est également tournée vers le conte avec les recueils, *Histórias de ver e andar* en 2002, pour lequel, elle a reçu le prix du Conte Camilo Castelo

dans la bouche d’une petite fille, qui devient adolescente puis jeune adulte, le récit d’une expérience au Mozambique, ancienne colonie portugaise.

⁷¹ *Op Cit.*

« La fusion intime avec le corps, « O corpo era a árvore e o corpo era o vento » (ibid. : 16) légitime l’inclusion de la danse comme moyen de médiatiser des sentiments aussi disparates que la rébellion ou la peur et de réévaluer la relation avec le passé et le désir d’influencer une utopie à venir. »

⁷² *Ibid.*

« Teolinda Gersão exploite très bien cette imagerie pour caractériser indirectement les personnages et transposer des sentiments, des aspirations et des craintes de l’un à l’autre. »

Branco, *O Mensageiro e outras histórias en 2003*, puis *A Mulher que prendeu a chuva* en 2008, qui a également été récompensé par deux autres prix littéraires.

Le traitement que l'écrivaine fait d'évènements douloureux et graves donne aux récits une dimension personnelle « *délicate* » ou « *subtile* »⁷³, que des critiques littéraires, comme Eugénio Lisboa ont soulignée. (Lisboa, 2017) L'ouvrage de référence est un recueil de contes plus récent, *Prantos, amores e outros desvarios*, publié en 2016, où il commentait plus précisément le conte qui débute ce recueil, "*O meu semelhante/ Mon semblable*". Cette « délicatesse » avait déjà été relevée par un autre auteur, Francisco José Viegas⁷⁴, sur la couverture d'un autre roman de T.G., *A Cidade de Ulisses*, (2011) :

Tout l'univers de Teolinda, d'une extrême délicatesse et dans un décor attendu : Lisbonne, territoire fatal aux amours excessives et aux passions irrémédiables. (Viegas, 2011)

T.G. porte un regard lucide sur une actualité, tantôt tragique, tantôt ridicule d'une société en constante évolution, et nous livre, dans les années 2000 et dans des formats plus courts, sa vision du monde. Elle le fait avec bienveillance et cette délicatesse confère à ses écrits élégance et originalité.

Dans les années 2010, elle poursuivra sa carrière d'écrivaine alternant le roman, (*A Cidade de Ulisses*, 2011), pour lequel elle a obtenu également deux autres prix littéraires et qui a eu un grand succès auprès du public, et le conte. Le roman, *A Cidade de Ulisses*, est une histoire d'amour qu'elle situe dans la Lisbonne actuelle et le protagoniste nous entraîne dans les différents lieux de la ville où l'on se perd et se retrouve, ce qui donne une autre dimension de l'espace de ce lieu, pourtant connu. Il s'agit d'une histoire universelle plus au goût du grand public, dans une ville à la fois connue et à redécouvrir.

Son œuvre se poursuit avec la publication en 2013 de *As Águas livres*, qui est le deuxième cahier de son journal dont le premier, *Os Guarda-chuvas cintilantes* était paru en 1984. Puis, en 2014, ce sera le roman, *Passagens*, qui est une réflexion à plusieurs voix sur l'approche de la mort, où T.G. met en scène autour d'Ana, la protagoniste, les membres d'une famille traditionnelle. Elle a obtenu le prix Fernando Namora pour cet ouvrage. Le thème de la famille est récurrent dans les ouvrages de T.G. et illustre les relations conflictuelles qu'elle aborde dans les deux ouvrages qui nous occupent. C'est aussi un thème important chez Adriana Lisboa, que l'on trouve présent dans ses deux romans.

⁷³ LISBOA, Eugénio, "Arte da subtileza", in *Jornal de Letras*, janeiro de 2017

"Escolhi, quase ao acaso, esta amostra da arte do conto de Teolinda Gersão. É uma arte de imensa subtileza, em que o não dito assume tanta ou mais importância do que o dito. Um escritor mais indiscreto ou mais voluntarista teria tirado maior e mais explícito partido deste sublimar "conflito de classes", aqui insinuado com deliciosa ironia. Do que duvido é que o fizesse com mais eficácia ou, para usar a formulação de Poe, com maior unidade de efeito ou de impressão. A subtileza tem sempre a palavra final." (nous traduisons partiellement)

⁷⁴ VIEGAS, Francisco José in *A Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão, Porto, Sextante Editora/Porto Editora, 2011, (couverture 2^{ème} éd.)

"O universo de Teolinda numa extrema delicadeza e num cenário esperado : Lisboa, território fatal para amores excessivos e paixões sem remédio." (Nous traduisons)

Le derniers titres parus de T G sont : *Prantos, amores e outros desvarios* (2016) que nous avons cité et *Atrás da porta*, en 2019 ; ce sont, tous les deux, des recueils de contes ainsi que *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, en 2021, qui regroupe trois nouvelles.

Elle a obtenu le prix Virgílio Ferreira pour le premier, où elle raconte des histoires d'amour (déçues) et des rêves de femmes. Il y est également question de football, d'ascenseur en panne, et même d'Alice, telle qu'on ne l'imaginait pas. Le recueil, *Atrás da Porta e outras histórias*, revisite l'intime à travers quatorze contes : tous dans des contextes différents. Ils livrent une réflexion sur les sentiments universels comme l'amour filial, la méfiance et le doute face aux événements de la vie, le don, l'entraide et l'usure entre autres.

Son dernier ouvrage, *O Regresso de Julia Mann a Paraty*, 2021 est composé de trois nouvelles : dans la première Freud, qui vient de s'exiler à Londres, pense à Thomas Mann et dans un jeu de correspondance réelle ou imaginaire, dialogue avec lui sur la situation de l'Allemagne, dans les années 1930, son œuvre d'écrivain et son succès, mais aussi son homosexualité et les vertus de la psychanalyse. Dans la deuxième nouvelle, c'est au tour de Thomas Mann de penser à Freud, en réponse, en quelque sorte, et en évoquant le cours de sa vie familiale et professionnelle, ainsi que son homosexualité et son succès, tout en refusant l'analyse psychanalytique.

Dans la troisième nouvelle, c'est le point de vue de Júlia Mann, la mère de Thomas, qui livre son parcours de vie depuis le Brésil de son enfance à sa vie de femme bourgeoise, mais ostracisée en Allemagne. Elle vient éclairer le tableau de la vie de l'écrivain, en apportant les éléments familiaux manquants. Elle livre le récit de sa vie de femme, lors du voyage posthume et imaginaire de retour aux sources, qu'elle entreprend à travers fleuves et océan jusqu' à Paraty.

Aujourd'hui, T G est considérée, non seulement comme une grande romancière, mais aussi comme la meilleure autrice de contes du Portugal actuel. Ses ouvrages sont salués par la critique et lui confèrent une place, d'écrivaine, à part parmi les auteurs portugais. Bien qu'elle ne se reconnaisse pas dans une position d'autrice féministe, elle privilégie cependant les personnages féminins dans ses ouvrages et nous les présente se libérant du carcan machiste, imposé par la société patriarcale et rurale du XX^e, comme c'est le cas dans les deux ouvrages de notre corpus. Nous verrons que son écriture aussi, précise et poétique à la fois des corps, lui confère également cette modernité évoquée par Prado Coelho et cette liberté des grandes écrivaines de l'après 1974.

Avant d'entrer dans le détail des thématiques des deux ouvrages de l'autrice que nous verrons dans le prochain chapitre, nous allons poursuivre par l'évocation d'écrivaines, dont les noms ont été, pour la plupart oubliés dans l'histoire littéraire portugaise.

2. PANORAMA DES VOIX FEMININES DANS LA LITTERATURE PORTUGAISE

Notre recherche sur Teolinda Gersão et les principales thématiques que l'on trouve dans son œuvre nous ont amené à nous intéresser à l'importance de l'écriture féminine et à sa représentation dans l'espace littéraire.

Dans ce pays de tradition patriarcale qu'est le Portugal, les voix féminines dans la littérature n'ont été véritablement reconnues qu'au XX^e siècle et pour M. Graciete Besse, c'est dans la deuxième moitié et notamment depuis les années 40 que «*la littérature portugaise n'a cessé de faire preuve de créativité et de diversité*» et c'est aussi depuis cette époque que l'on a vu «*l'extension de la parole féminine*», après le 25 avril notamment. (Besse, 2006 : 143)

Nous nous appuyerons sur l'étude de Maria Araújo da Silva⁷⁵ concernant les femmes de lettres portugaises du XVI^e au XX^e siècle et sur le *Dicionário de escritoras portuguesas das origens à atualidade*⁷⁶ pour tenter de donner un aperçu de leur situation au cours des siècles. Nous avons listé de nombreuses femmes-écrivains, du XVI^e au XX^e siècle, dont beaucoup sont inconnues du grand public et notre propos est de les faire reconnaître comme femmes de lettres, ne serait-ce qu'en les nommant dans notre travail.

Au cours des siècles, on pouvait à peine mentionner un ou deux noms de femme-écrivain par siècle: ainsi au XVI^e et malgré sa très grande érudition, Públia Hortênsia de Castro (1548-1595) est complètement méconnue et a été effacée de l'histoire littéraire portugaise.

Au XVII^e, les religieuses écrivaines Violante do Céu (1602-1693) et Mariana Alcoforado (1640-1723) à qui l'on a attribué les fameuses *Lettres Portugaises* (1669), qui finalement sont l'œuvre de Gabriel de Guilleragues, n'ont pas eu la reconnaissance de leurs pairs. Et c'est pire pour Feliciano de Milão (1632- 1705), qui, malgré sa grande érudition, et les nombreux écrits qu'elle a dû produire (poèmes, traités, lettres) a vu son œuvre détruite sur ordre du roi. Seule une partie de sa correspondance manuscrite est restée.

Au XVIII^e, Teresa Margarida da Silva e Orta (1711-1793) a été la première femme-romancière de langue portugaise, dont l'œuvre, *Aventuras de Diófanes*, a été publiée sous pseudonyme en 1752, pour la première édition, puis en 1777. Elle demeure aujourd'hui encore tout à fait inconnue au Portugal, puisque son ouvrage a été publié au Brésil, en 1945 uniquement. Elle n'a pas eu la reconnaissance d'une autre femme de lettres de la fin du XVIII^e, la *Marquesa d'Alorna* (Leonor de Almeida, 1750-1839), dont l'immense œuvre poétique a été publiée par ses filles, Frederica et Henriqueta en 1844.

Au XIX^e, Maria Browne (1797-1864), très cultivée, a fait de sa résidence un salon littéraire à Porto et a publié des poèmes sous différents pseudonymes. Mais, une grande partie de son œuvre a été détruite par l'un de ses fils. Ana Plácido (1831-1895) a aussi adopté plusieurs pseudonymes masculins pour publier une œuvre variée de fiction et de poésie. Elle a partagé la vie tumultueuse de Camilo Castelo Branco, mais pas sa gloire, auprès du public portugais.

De la fin du XIX^e au début du XX^e, de rares noms émergent, même s'ils restent inconnus du grand public, comme ceux de la très érudite Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), d'Emília de Sousa Costa (1877-1959) pour la littérature pour la jeunesse ou d'Ana de Castro Osório (1882-1935), qui, très impliquée dans les combats de son époque, a fondé la *Liga*

⁷⁵ ARAUJO DA SILVA, Maria : Conférence du 15 mars 2019, à l'Association culturelle portugaise, *Alma Lusa*, « Femmes de Lettres portugaises : entre centre et marges », Rennes, 2019

⁷⁶ FLORES, Conceição, LIMA DUARTE, Constância, COLLARES MOREIRA, Zenóbia, *Dicionário de escritoras portuguesas das origens à atualidade*, Ilha de Sta Catarina, Florianópolis, SC, Editora Mulheres, 2009

Republicana de Mulheres Portuguesas ou encore de la poétesse Florbela Espanca (1894-1930), dont certains poèmes sont connus du grand public.

On peut citer aussi Judith Teixeira (1873-1959), qui a publié sous pseudonyme et a scandalisé avec son œuvre sur l'érotisme féminin ou Irene Lisboa (1892-1958) pour la première moitié du XX^e. Nous retenons également Alice Ogando (1900-1981) avec une œuvre prolifique d'une centaine de romans et plusieurs centaines d'ouvrages traduits du français et du russe, ou encore Fernanda de Castro (1900-1974) qui a cofondé la *Sociedade Portuguesa de Autores* (1925). Sans oublier, un autre grand nom de la poésie, Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), dont l'œuvre a couvert presque tout le XX^e siècle et dont l'importance a été reconnue par ses pairs. Le centenaire de sa naissance a été fêté par de nombreuses activités culturelles en 2019 au Portugal.

Avant 1974, quelques noms de femmes apparaissent dans la littérature portugaise : Maria Archer (1899-1981), Ilse Losa (1913-2006), Maria Judite de Carvalho (1921-1998), Natália Correia (1923-1993), Agustina Bessa Luís (1922-), Ana Hatherly (1929-2015), Maria Gabriela Llansol (1931-2008), Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007), Luísa Ducla Soares (1939-). On citera évidemment Maria Velho da Costa (1938-) qui, avec Maria Teresa Horta (1937-) et Maria Isabel Barreno (1939-2016) ont écrit les fameuses *Nouvelles lettres Portugaises*, 1974 (1^{ère} édition en 1972). Cette œuvre courageuse, considérée comme un « manifeste féministe », avait fait scandale à l'époque et valu à leurs auteures d'être poursuivies en justice pour attentat à la pudeur pendant la dictature au Portugal.

Mais c'est véritablement après la révolution du 25 avril, que toute une génération d'écrivaines émerge : elles se situent dans les mêmes années que Teolinda Gersão et font entendre leur voix dans la littérature portugaise. Il s'agit d'Yvette Centeno (1940-), d'Alice Vieira (1943-), d'Ana Maria Magalhães (1946-) ou de Margarida Fonseca dos Santos (1960-), pour la littérature pour la jeunesse, de Lídia Jorge (1946), que nous avons déjà citée et dont l'œuvre est aujourd'hui unanimement saluée, de Hélia Correia (1949-), d'Adília Lopes (1960 qui écrivent des romans, des essais, des contes ou de la poésie. Si la publication de leurs œuvres débute dans les années 80 et 90, elles continuent pour la plupart de publier, comme TG dans les années 2000 et jusqu'à aujourd'hui.

Dans les années 90, on voit également apparaître les œuvres des autrices comme Rita Ferro (1955-), Maria João Lopo de Carvalho (1962-), Margarida Rebelo Pinto (1965-), qui, dans le roman urbain, explorent la veine du sentiment amoureux et rencontrent un grand succès de librairie, auprès d'un public essentiellement féminin. A ce propos, M. Graciete Besse⁷⁷ fait remarquer « *qu'il est plutôt rare que des femmes connaissent un tel succès de librairie, surtout au Portugal.* » (Besse, 2006 :131) Nous relevons pourtant que les trois auteures précédemment citées sont méprisées et leur production, considérée comme une « *sous-littérature* », est dénigrée par la critique, qui qualifie leur écriture de « *light* », « *caractérisée par la superficialité, l'absence de style, la stéréotypie, la frivolité* », au motif qu'elles s'appuient sur des « *recettes faciles capables d'attirer un vaste public peu exigeant* ». (Besse, 2006 : 130) Or, nous remarquons que cette critique n'est pas adressée aux auteurs masculins et il nous semble

⁷⁷ *Op. Cit.*, Besse, 2006

que ces autrices, quelle que soit leur sensibilité, contribuent à la représentation de la parole féminine dans la littérature portugaise.

On peut signaler encore les noms de Julieta Monginho (1958-) dont les ouvrages originaux s'inspirent de sa profession de magistrate, de Mafalda Ivo Cruz (1959-) qui a une formation artistique et a développé des projets dans ce domaine, ou de Clara Pinto Correia (1960-), qui est biologiste et d'Inês Pedrosa (1962-) : elles sont les représentantes féminines de la nouvelle fiction portugaise des années 90-2000. Il nous semble que les femmes sont un peu moins nombreuses dans le panorama littéraire portugais du début du XXI^e, où apparaissent les noms de : Dulce Maria Cardoso, avocate puis écrivaine, Cristina Carvalho et Patrícia Reis. Alexandra Lucas Coelho (1967-) ou Filipa Melo (1972-), dont certaines sont journalistes et appartiennent à cette génération d'écrivaines portugaises. On peut y ajouter Ana Luisa Amaral (1956-) ou Djaimilia Pereira de Almeida (1982) pour la génération suivante.

Les femmes écrivains ont acquis aujourd'hui une place dans le paysage littéraire portugais et ont auprès du public une résonance actuellement, y compris à l'international, qu'elles n'avaient pas eu jusqu'à alors. Nous mesurons ainsi le chemin parcouru par celles qui y sont parvenues, comme Teolinda Gersão. L'évocation rapide d'autrices portugaises à travers les âges nous a permis de replacer l'écriture féminine dans l'histoire littéraire portugaise, même de façon ponctuelle, alors qu'elle y était minimisée et le plus souvent ignorée, de façon officielle. Ce n'est qu'au XX^e siècle et surtout après le 25 avril, que les autrices accèdent à la notoriété et sont reconnues à l'égal des hommes dans l'espace littéraire. Nous avons contextualisé l'œuvre de T. G. dans le panorama littéraire portugais de son époque et allons voir maintenant ce qu'il en est pour Adriana Lisboa, autrice brésilienne des années 2000 qui partage avec Teolinda Gersão d'avoir une écriture «élégante» et de traiter de sujets graves avec «délicatesse».

3. ADRIANA LISBOA DANS LE CONTEXTE LITTÉRAIRE BRÉSILIEN

Adriana Lisboa est une écrivaine brésilienne, qui a vu la publication de son œuvre débiter au début du XXI^e et dans le contexte économique et social des années 2000, des deux gouvernements de Lula (2003-2011) et de l'accession du Brésil au rang de grande puissance économique mondiale.

Elle est née à Rio de Janeiro en 1970, a suivi des études de musicologie, puis de littérature et s'est formée en littérature comparée. Elle a vécu en France, en Nouvelle Zélande et aux États Unis où elle vit actuellement dans la ville d'Austin (TX). Lisboa est l'auteure d'une dizaine d'ouvrages entre romans, poésie et contes, ainsi que de cinq livres pour la jeunesse. Trois de ses romans ont été traduits en français.

Le roman, *Sinfonia em branco*, a reçu le prix Saramago en 2003 et l'autrice en a reçu bien d'autres depuis. Adriana Lisboa a acquis une reconnaissance au niveau national et international et participe à de nombreux salons et événements littéraires de par le monde. Elle donne aussi des conférences dans de prestigieuses universités américaines et européennes.

Afin de déterminer quelles sont les conditions de production des deux ouvrages du corpus, *Sinfonia em branco* et *Hanói*, nous allons voir quel est le contexte littéraire brésilien de la fin du XX^e siècle et des années 2000,

Nous respecterons la chronologie des faits importants de l'histoire littéraire brésilienne, depuis la première moitié du XX^e siècle jusqu'à l'époque actuelle. Nous verrons son évolution et les bouleversements des dernières décennies. Nous commençons par la période de la deuxième moitié du XX^e siècle, qui est celle qui précède la venue d'A. L. et qui est celle aussi de la dictature au Brésil qui s'étend de 1964 à 1985. Jusque dans les années 30, l'image que l'on a de l'Amérique Latine et plus précisément du Brésil est celle d'un pays «*nouveau qui n'avait pas encore pu se réaliser, mais qui s'attribuait à lui-même de grandes possibilités de progrès futur.*» comme nous l'indique d'A. Candido, dans son essai.⁷⁸ Selon lui, la grande difficulté que connaît le Brésil alors est celle de son retard économique qui occasionne aussi un «*problème des rapports entre sous-développement et culture*». (Candido, 1995 : 233)

Après la seconde guerre mondiale et jusque dans les années 60, c'est plutôt l'idée d'un «*pays sous-développé*» qui prédomine. On note aussi «*l'intérêt pour l'exotique*» et «*le respect pour le grandiose*», et il nous dit aussi que les auteurs latino-américains l'ont «*transformé en instrument d'affirmation nationale*». (Candido, 1995 : 234-235) Mais la conscience du sous-développement est manifeste dans le pays à partir des années 50-60 et Candido souligne «*le fait fondamental*» de l'analphabétisme, comme preuve criante de cette situation, qu'il lie au manque de structures et aux «*manifestations de faiblesse culturelle* ». (Candido, 1995 : 235-236) L'écrivain brésilien écrit pour un public restreint et doit se cantonner au rôle de «*producteur de biens culturels pour les minorités*», car malgré la taille du pays, le manque de relais, de librairies, pour la diffusion des œuvres fait qu'il s'adresse uniquement à «*quelques groupes disposés à lire*». (Candido, 1995 : 238)

Ensuite, dans les années 90 et 2000, des plans d'éducation seront mis en place, qui viseront à éradiquer l'analphabétisme, parce qu'une immense partie de la population se trouve hors de portée de la littérature et de la culture. Pourtant, A. Candido défend l'idée que ces populations, une fois alphabétisées et «*absorbées par le processus d'urbanisation*» vont tomber «*sous la coupe de la radio, de la télévision, des bandes dessinées, de tout ce qui constitue la base d'une culture de masse* ».

Et contrairement à ce que l'on aurait pu croire, l'alphabétisation ne va pas augmenter le nombre de lecteurs de la littérature, mais va «*projeter les alphabétisés, en compagnie des analphabètes, directement de la phase folklorique dans cette espèce de folklore urbain qu'est la culture de masse.*» (Candido, 1995 : 238) Candido, avance l'idée qu'il y a un danger dans «*l'interférence massive*» dans les pays sous-développés des «*matériaux déjà élaborés de culture de masse, en provenance des pays développés*», car ils peuvent «*orienter l'opinion et la sensibilité des populations sous-développées dans le sens de leurs intérêts politiques.*» (Candido, 1995 : 239)

⁷⁸ CANDIDO, Antonio, *L'endroit et l'envers, Essais de littérature et de sociologie*, Traduction de Jacques Thiériot, Paris, Ed. Métailié/UNESCO, 1995

Nous pouvons dire, aujourd'hui, avec le recul sur la période des années 2000 et 2010, que l'idée de Candido s'est confirmée et a été amplifiée par le développement des réseaux sociaux et d'internet, qui permettent une véritable manipulation de la population.

Pour revenir à la situation des années 90, Candido préconise que la littérature fasse preuve d'une grande vigilance, afin de ne pas être emportée par les valeurs de la culture de masse. Il émet l'idée que la littérature n'a aucun intérêt à passer d'un état à l'autre : « ... *de la ségrégation aristocratique de l'ère des oligarchies* » à une forme de manipulation des masses, « *à l'ère de la propagande et de l'impérialisme total.* » (Candido, 1995 : 240) Ces éléments nous interpellent, car ils ont marqué cette période et, par conséquent les conditions de production des œuvres de la littérature brésilienne y compris celle d'A. Lisboa.

D'autres études apportent un éclairage différent sur les dernières années du XX^e siècle. Sur la période des années 80-90, qui est aussi celle de la formation de l'écrivaine A L, celle de J. Penjon et J. A. Pasta Jr,⁷⁹ introduit une autre vision de la société brésilienne. En effet, les deux chercheurs évoquent « *le poids du passé colonial* » qui explique, pour bon nombre d'historiens et de sociologues, des aspects importants du Brésil actuel, qui a connu une modernisation rapide et dévastatrice dans la seconde moitié du XX^e siècle, qu'ils nomment un « *tourbillon transformateur et dévastateur* ». (Penjon/Pasta Jr, 2004 : 8)

L'idée nouvelle est que ces phénomènes sont davantage décrits et analysés dans la littérature que dans les sciences humaines et sociales, qui ne se sont pas encore suffisamment emparées de ces questions.

Ce sont les œuvres littéraires majeures de Clarice Lispector [*La Ville assiégée*, en 1991 (1949), *L'heure de l'étoile* en 1984 (1977)] ou de João Ubaldo Ribeiro (*Vive le peuple brésilien* en 1989 (1984) et plus récemment de Chico Buarque [*L'embrouille* en 1992 (1991) et *Court-circuit* en 1997 (Benjamin, 1995)] ou encore de Paulo Lins (*La Cité de Dieu* en 2003 (1997), qui rendent compte du « *déchirement du tissu social* », de la disparition des références traditionnelles qui s'accompagne de « *l'abandon des masses populaires.* » (Penjon/Pasta Jr, 2004 : 9) Cette idée est apparue dans la critique littéraire au sujet de la notion de « *formation* », de la nation que Roberto Schwarz a formulé dans l'hypothèse suivante :

L'hypothèse que l'idée de formation qui est aussi un idéal, a perdu sa signification, a été disqualifiée par le sens de l'histoire. La nation ne va pas se former, ses parties vont se détacher les unes des autres, le secteur « *avancé* » de la société brésilienne s'est déjà intégré à la dynamique la plus moderne de l'ordre international et va laisser tomber le reste. » (Roberto Schwarz, *Sequências brasileiras*, S. Paulo, C^{ia} das Letras, 1999, p. 57, traduit et cité par PENJON/PASTA JR, 2004:9)

D'après R. Schwarz, c'est la « *force de transformation* » qu'il appelle de « *dissolution* » qui est devenue maintenant « *l'étalon* » dans le pays, en lui ôtant « *ses références centrales qui lui permettaient de se penser et de se projeter.* » (Penjon/Pasta Jr, 2004 : 10) Pour lui, la littérature et tout le système littéraire brésilien ressemble à un « *dépotoir de forces en décomposition.* », qu'il énonce dans une idée radicale :

⁷⁹ PENJON, Jacqueline, PASTA JR, José Antônio, *Littérature et modernisation au Brésil*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004

... cette crise se traduit par l'aggravation, voire la pérennisation des maux hérités de la colonisation ; l'exclusion *interne* d'une grande partie de la population du pays et l'augmentation de la dépendance extérieure. (Penjon/Pasta Jr, 2004 : 10)

En ce sens, ils rejoignent l'idée de Candido, qui voyait une très grande partie de la population brésilienne sortir de l'analphabétisme pour se précipiter dans la culture de masse, importée des pays développés et dominants au niveau mondial. Schwarz explique que la modernisation brésilienne est un «*vertigineux changement*» et non un «*processus radicalement nouveau*», mais plutôt une «*exacerbation*» de caractéristiques «*fondamentalement contradictoires*». A ses yeux, il ne s'agit pas d'une «*modernisation continue du pays*», mais d'un processus de «*modernisation conservatrice*», qui se réalise «*par le biais du retard du pays ou au moyen de son continuel remplacement.*» (Penjon/Pasta Jr, 2004 : 10) Cette conception plutôt pessimiste de l'évolution du Brésil est confirmée par un autre critique, Paulo Arantes, dans une étude publiée en 1992, qui a appelé cette idée de *Sentiment de la dialectique dans l'expérience intellectuelle brésilienne*.⁸⁰ On la retrouve chez d'autres penseurs, historiens, sociologues et critiques littéraires, comme Antonio Candido ou Roberto Schwarz que nous venons de citer.

Pour Penjon et Pasta Jr, c'est «*l'héritage colonial* » qui se concentre et se projette dans la société brésilienne, en créant une sorte de «*rythme fondamental*», qui apparaît aujourd'hui sous la forme «*d'une succession de modernisations conservatrices.*» (Penjon/Pasta Jr, 2004 : 11) Ils soulignent que les différentes étapes de l'histoire moderne brésilienne : l'Indépendance, l'abolition de l'esclavage et la République se sont réalisées en tant que «*conciliations au sommet*», excluant, par là-même les masses populaires.» (Penjon/Pasta Jr, 2004 : 12)

L'idée originale est que la littérature est un, sinon le «*principal moyen d'investigation* » du pays sur lui-même, offrant ainsi à la littérature un rôle important et inédit dans l'histoire brésilienne de la fin du XX^e siècle.

Sur la période, importante dans la production littéraire brésilienne de la fin des années 70-80, jusqu'aux années 90-2000, qui est celle du début de la publication de l'œuvre d'A L, Rita Olivieri-Godet et d'Andrea Hossne,⁸¹ nous apportent d'autres éléments. Les deux universitaires remarquent d'abord «*le contraste frappant entre l'extrême fécondité de la littérature brésilienne des trente dernières années* », car leur étude est parue en 2007, «*et la méconnaissance de cette production*». Elles soulignent aussi le développement du mouvement éditorial qui a révélé de nouveaux auteurs et «*de nouvelles propositions esthétiques.*» (Olivieri-Godet/Hossne, 2007 :13) Pour elles, il s'agit d'une période particulièrement riche de l'histoire littéraire brésilienne où l'on trouve à la fois des thèmes récurrents qui concernent «*la réécriture de l'histoire coloniale et des mythes fondateurs* », mais aussi tout ce qui traite de la vie urbaine et des problèmes des mégapoles et ce qui a rapport aux «*métissages culturels entre les périphéries postcoloniales et le Centre.*» (Olivieri-Godet/Hossne, 2007 :14) Elles distinguent «*deux époques*» : celle des décennies 1970 et 1980, qui est «*marquée par les rapports de force entre le capitalisme et le socialisme*». Au Brésil, cette période correspond à celle de la

⁸⁰ ARANTES, Paulo Eduardo, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992

⁸¹ OLIVIEIRI-GODET, Rita, HOSSNE, Andrea, *La littérature brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007

«résistance à la dictature militaire.» Cette période est évoquée dans *Sinfonia em branco* à travers l'exil, des parents de Tomás durant cette période, car ils sont communistes.

La seconde époque, qui se situe après la chute du mur de Berlin et ses conséquences sur les nouveaux rapports de force qu'elle a engendrés, est marquée par une «*offensive globale du capitalisme*» et correspond au Brésil à un changement politique, avec «*l'élection directe du premier président civil*.» La décennie de 1980 correspond aussi à «*une grave convulsion sociale*» dans la société brésilienne. (Olivieri-Godet/Hossne, 2007 :14) Dans le domaine de la littérature, les auteures voient un changement dans la «*transformation sociale du pays inspirée d'une perspective marxiste*» jusqu'au milieu des années 80. Alors qu'ensuite, elle «*s'infléchit vers les problèmes de mégapoles*», signe de l'insertion du Brésil dans le nouvel ordre mondial. (Olivieri-Godet/Hossne, 2007 :15)

Elles évoquent l'émergence d'une «*littérature des marges*» sur des thématiques liées à la vie dans les grandes villes : «*la violence, l'exclusion et l'interrogation sur l'identité des minorités et le statut de l'intellectuel*.» (Olivieri-Godet/Hossne, 2007 :15) Pendant cette nouvelle ère, on voit arriver dans la littérature brésilienne de nouvelles formes, comme «*les récits de prison*», qui vont faire entendre la voix de ceux qui étaient exclus de la société et rencontrer un certain succès auprès du public.

Cette «*écriture des marges*» va aussi s'accompagner de «*nouvelles techniques narratives*», qu'Andrea Saad Hossne présente dans son étude : *Thèmes et formes du récit brésilien contemporain*. (Olivieri-Godet/Hossne, 2007 : 21) Il y d'autres voies, selon elle, qu'empruntent des auteurs comme Joca Reiners Terron dans *Hotel Hell*, qui traite de l'exclusion de «*façon diluée*» dans une narration, qui se mêle à la bande dessinée (Olivieri-Godet/Hossne, 2007 : 31)

Hossne voit dans ces formes nouvelles, l'idée «*d'une «spécificité dans ce courant du roman brésilien des années 90 à nos jours*» qu'elle lie «*à la problématique de l'exclusion, sociale et littéraire, et de l'inclusion dans le marché*.» (Olivieri-Godet/Hossne, 2007 : 33) Elle cite à ce propos Ferenc Fehér (qui appartient à un groupe d'intellectuels hongrois avec lesquels Lukács a dialogué jusqu'à sa mort, groupe connu parfois sous le nom d'Ecole de Budapest) pour qui :

[...] tout art véritable, aspirant à la substance humaine, doit se mettre sur pied de guerre contre le capitalisme. [...] et, (faire) donc, l'effort de désagréger la forme artistique originale qui se développe simultanément à partir du dynamisme capitaliste et de la remplacer par une autre qui convienne mieux aux aspects – présumables ou effectifs – de l'émancipation humaine. » (Fehér, 1997 : 38-39, cité par Olivieri-Godet/Hossne, 2007 : 33)

La spécificité du roman brésilien contemporain, pour Rita Olivieri-Godet aussi, se situe dans «*l'espace de la ville cosmopolite*» et «*disloque l'espace national*.» (Olivieri-Godet/Hossne, 2007 : 35) Nous notons que, de ce point de vue, l'œuvre d'Adriana Lisboa se situe dans cette catégorie d'œuvres qui traitent des problèmes en milieux urbains : c'est vrai pour *Sinfonia em Branco*, car une partie du récit se passe à Rio, mais aussi dans une propriété agricole à l'intérieur de l'état de Rio. En ce qui concerne les deux derniers romans d'A L, *Azul-Corvo* et *Hanói*, ils ne se situent plus au Brésil, mais aux Etats-Unis, où elle vit actuellement. Adriana Lisboa, est sortie de son pays pour vivre dans différents pays étrangers, en France, en Nouvelle Zélande et aux Etats Unis où elle demeure.

La tendance à s'expatrier que l'on remarque chez des auteurs brésiliens montre une curiosité de l'Autre, alors qu'il n'est plus question, comme pendant la dictature, de fuir le pays et de s'exiler, mais bien de découvrir d'autres espaces et d'autres réalités. Dans le cas d'A L, nous ne savons pas quelles sont les raisons qui l'ont poussée à vivre hors de son pays, mais sa célébrité et la mondialisation ont sans doute aussi contribué à ce choix de vie. Quant à son œuvre, elle n'appartient pas à une littérature que l'on pourrait cataloguer de militante ou de marginale. Les questions sociales apparaissent dans l'intertextualité de ses ouvrages et non pas comme des thèmes principaux, bien qu'elle s'empare de problèmes graves qui touchent à l'humain et à l'universel.

Les textes dont l'action se déroule à l'étranger, aux Etats-Unis principalement, abordent des thématiques comme l'émigration ou l'exil qui, à travers un jeu de miroirs, peuvent être comprises comme une transposition des préoccupations de la société brésilienne. Les représentations sociales, qui sont valables pour l'un, comme pour l'autre des deux pays, acquièrent de cette manière une portée universelle.

Dans son étude, R. Olivieri-Godet traite d'un ouvrage d'Antônio Torres, *O nobre sequestrador*, (2003), où il est question de la «fictionnalisation de l'histoire brésilienne», puisqu'il évoque le siège de la ville de Rio, par le corsaire français René Duguay-Trouin, en 1711. (Olivieri-Godet/Hossne, 2007 : 37) Cet ouvrage a retenu notre attention, car il fournit des éléments pour comprendre l'image culturelle qu'ont les brésiliens de la France. En effet, le récit apparaît comme une nouvelle illustration des relations étroites que le Brésil entretient avec la France et de la vision empathique qu'ont les brésiliens des français, malgré ou à cause des faits historiques narrés. La réécriture romanesque d'une page de l'histoire de la ville est un récit passionnant, entraînant le lecteur dans l'histoire passée et actuelle de la ville de Rio, grâce au personnage attachant de Duguay-Trouin, entre sa vie d'aventures autrefois et son apparence statufiée aujourd'hui, qui revisite la mémoire historique des lieux emblématiques de Rio. Ce récit donne l'envie de sortir du cadre national, de rencontrer et même de se mesurer à «l'autre».

Poursuivant la présentation du contexte de production littéraire des ouvrages d'AL, nous revenons sur les années 2000 et les transformations de la société brésilienne dans cette décennie, que souligne Rita Olivieri-Godet dans la littérature brésilienne contemporaine, « qui inaugurent de nouveaux enjeux esthétiques et repositionnent le discours littéraire », dans un ouvrage de référence plus récent⁸² (2016). (Olivieri-Godet, 2016 : 14) Elle évoque auparavant la situation politique et sociale des années 2000 : l'arrivée au pouvoir du P. T. (le Parti des Travailleurs), et celle du Brésil sur la scène internationale, comme grande puissance économique.

Pendant cette période fertile en productions écrites de toutes sortes, elle considère que le texte littéraire est demeuré un « espace dialogique » et un « carrefour où se croisent et coexistent des échos de la vaste rumeur du monde. » (OLIVIERI-GODET, 2016 : 14) Elle indique aussi comme l'une des thématiques importantes de cette période, celle de « la mémoire traumatique de la dictature » que l'on retrouve dans de nombreux ouvrages des années 2010 et notamment le *K* de Bernardo Kucinski, publié en 2011 et réédité depuis.

⁸² OLIVIERI-GODET, Rita (Dir.), *Cartographies littéraires du Brésil actuel, Espaces, acteurs et mouvements sociaux*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2016

La thématique de la dictature apparaît dans l'un des ouvrages traduits d'Adriana Lisboa, *Azul-Corvo/Bleu corbeau*, à travers le personnage du père adoptif, Fernando, que Vanda, la protagoniste, rejoint à Lakewood dans le Colorado, après le décès de sa mère à Rio. Son passé de guérillero et sa vie clandestine en Araguaia pour fuir la dictature, puis son exil en Europe, sont racontés par Fernando à sa fille et fonctionnent comme des rappels de l'histoire récente du Brésil. Pour nous, ce thème de la dictature résonne aujourd'hui de manière singulière, dans le Brésil de l'après-élection de Jair Bolsonaro, militaire élu président, aux commandes du pays depuis janvier 2019, qui prône les vertus de la dictature militaire.

Parmi les autres thèmes relevés par R. Olivieri-Godet, il y a aussi celui de la « *réflexion sur les flux migratoires* » que l'on trouve notamment dans les ouvrages de Milton Hatoum ou de Luiz Ruffato. (Olivieri-Godet, 2016 : 16)

Même si le roman *Azul-Corvo* ne fait pas partie de notre corpus, nous l'avons aussi étudié, avant d'opter pour *Hanoï*. Il est aussi le troisième ouvrage traduit de l'autrice et il nous semblait important d'y faire référence car il présente des thématiques communes avec H. Nous notons qu'aussi bien *Azul-Corvo* qu'*Hanoï*, les deux derniers romans d'Adriana se situent aux U.S.A. et ont comme thème principal, l'émigration. En effet, dans ces deux ouvrages, il est question de la vie d'émigrés brésiliens aux Etats-Unis. C'est le cas des personnages principaux que sont Vanda, dans *Azul-Corvo* et David dans *Hanoï*, qui est lui-même issu de l'émigration, d'une mère mexicaine et d'un père brésilien.

Azul-Corvo est un roman initiatique, où le personnage de Vanda, part à la recherche de son père biologique et de ses origines au Nouveau Mexique, où sa mère avait vécu quand elle était jeune. Elle y retrouvera sa grand-mère et une amie de sa mère. On voit aussi dans ce roman l'idée d'une autre période de l'émigration aux Etats-Unis, qui est rappelée par la jeune protagoniste : celle du grand-père maternel, scientifique brésilien, qui va travailler là-bas avec sa famille et dont la fille, la mère de Vanda, va faire l'expérience de la vie américaine des années 60-70. Le thème de l'émigration dans *Azul-Corvo* apparaît aussi à travers les personnages secondaires : Carlos, le salvadorien qui représente l'émigration illégale des pays hispaniques aux Etats-Unis ou Isabel, la portoricaine.

Dans *Hanoï*, Alex, jeune femme eurasienne, qui habite et travaille à Chicago, va croiser la vie de David, le protagoniste, et de sa famille d'émigrés, qui font référence à l'arrivée aux U.S.A. des populations d'Asie du sud-est, après la guerre du Vietnam. Ce sont surtout les personnages de Huong, la mère d'Alex qui a aimé un soldat américain pendant la guerre au Vietnam et de Linh, sa grand-mère, ainsi que Trung, commerçant et employeur d'Alex, qui sont, pour elle, les médiateurs de la tradition historique et mémorielle d'un monde qu'elle n'a jamais vu. Il était donc important que le voyage de retour au pays d'origine se fasse, pour Alex, même si ce retour au pays de ses aïeux n'a été possible qu'après la mort de David.

Mais, revenons à l'auteure, Adriana Lisboa. Elle est née dans cette période importante de la fin du XX^e siècle au Brésil et elle a vécu la fin de la dictature, de 1970 à 1985, avec les mouvements revendicatifs en faveur du suffrage universel, puis celle de la démocratisation du pays, avec une situation économique très perturbée et de grands mouvements sociaux jusque dans les années 90.

Nous pouvons établir une comparaison entre les deux écrivaines, Adriana Lisboa et Teolinda Gersão, qui sont toutes les deux nées sous un régime dictatorial et ont vécu leur jeunesse et même davantage pour T.G. dans un pays replié sur lui-même, où il y avait la censure, la privation de liberté d'expression, la violence policière et la torture. Les deux écrivaines ont également vécu le renversement du régime dictatorial et la démocratisation de leur pays, accompagnée de profonds bouleversements économiques et sociaux. Enfin, elles ont pu vivre des événements marquants, tels que la guerre coloniale pour l'une, la fuite et l'exil des intellectuels et des activistes pour l'autre, des migrations importantes de la population, qu'elle soit interne ou extraterritoriale, lors de périodes différentes et pour des raisons également diverses. Certains de ces éléments historiques apparaissent dans leurs récits et nourrissent la trame narrative de leurs ouvrages. Ils ont vraisemblablement marqué leur vie et leur mémoire de façon durable.

Pour en revenir à Adriana Lisboa, les années 2000 et l'élection de Lula, le premier président issu du PT (le Parti des Travailleurs), sont une période de profonds changements dans la société brésilienne, qui sont visibles sur de nombreux plans et par l'ensemble de la population. Ils touchent tous les domaines : économique, social, politique, éducatif et culturel, avec les différents plans de lutte contre la faim et l'analphabétisme et l'ouverture au plus grand nombre à l'éducation, à l'université, avec davantage de redistribution aux populations les plus démunies, davantage de justice sociale dans la société brésilienne, si inégalitaire et le développement des classes intermédiaires. Selon nous, cette période a pris fin avec l'éviction de Dilma Rousseff (2011-2016) par un impeachment et l'arrivée au pouvoir de Jair Bolsonaro, qui, porté par les idées d'une droite réactionnaire, a entrepris de détricoter tout ce qui avait été mis en place, en termes de réformes sociales, sous les gouvernements de Lula et de Dilma.

La littérature brésilienne s'est nourrie d'influences extérieures tout au long du XX^e siècle, qu'elles viennent des pays voisins, du continent nord-américain ou européen, mais aussi d'une réflexion sur les questions régionales, d'une part et d'autre part, urbaines ; car aujourd'hui on observe une grande « *multiplicité* » de formes et de thématiques dans la production littéraire du XXI^e siècle. Et c'est encore le cas aujourd'hui avec l'émergence d'une littérature, dite des « *minorités* », d'auteurs noirs ou indigènes. On voit également des auteurs émergents des « *communautés* », en périphérie des grandes villes ou des beaux quartiers, notamment à Rio et à S. Paulo, dont les textes sont centrés sur les préoccupations des populations longtemps marginalisées.

La diversité de la production littéraire brésilienne est une des caractéristiques que pointe Beatriz Resende dans son étude⁸³, avec celle d'une grande « *fécondité* », avec de nombreux auteurs nouveaux et des éditeurs également ou encore des événements littéraires, comme la FLIP⁸⁴, liée à une grande « *qualité des textes* », qui est l'autre dominante de cette période. La chercheuse voit le foisonnement de la création littéraire brésilienne actuelle comme un « *facteur très*

⁸³ RESENDE, Beatriz, *Contemporâneos : expressões da literatura brasileira no século XXI*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2008

⁸⁴ Festa Literária Internacional de Paraty (Festival littéraire International de Paraty)

positif» et très «*réactif*» également face à la globalisation et à sa tendance «*homogénéisante*»⁸⁵. (Resende, 2008 : 20)

Dans le cas des deux ouvrages choisis d'A L, il s'agit de récits en milieu essentiellement urbain, qui présentent ou font référence à des réalités historiques et sociales nationales ou universelles. Du point de vue esthétique, les textes présentent un travail d'écriture rigoureux et délicat, qui montre l'intégration des canons littéraires actuels, issus des modèles nationaux et des multiples influences que la littérature brésilienne a connues. L'écrivaine ne s'inscrit pas dans un courant militant avant-gardiste, comme celui des «*récits de prison*» ou dans une littérature, dite «*marginale*», mais s'intègre dans une génération de jeunes écrivains avec Michel Laub ou Rodrigo Naves, qui se préoccupent davantage de «*sophistication de l'écriture*», tout en établissant «*un dialogue intéressant entre la littérature et les autres arts, comme la musique et les arts plastiques*»⁸⁶ dans le cas d'Adriana Lisboa. (Resende, 2008 : 24)

Nous venons de voir que le contexte d'écriture, qu'il soit historique, social et culturel ou littéraire est très différent pour les deux écrivaines, même si nous avons pu établir des similitudes. Avant de présenter dans le détail les thématiques abordées dans les deux romans d'A L, voyons quelle est la place des femmes écrivains dans la littérature brésilienne et, comme nous l'avons fait pour Teolinda Gersão, celle d'Adriana Lisboa dans le paysage littéraire national.

4. APERÇU DES VOIX FEMININES DANS LA LITTERATURE BRESILIENNE

Comme nous l'avons fait pour la littérature portugaise, nous allons évoquer brièvement des noms de femmes qui ont été oubliés (ou du moins jusqu'à très récemment) dans l'histoire littéraire officielle du Brésil.

D'après Giulia Manera, dans un travail de recherche publié en 2016⁸⁷, «*aucun nom de femme ne figure parmi les auteurs canoniques de la période, à l'exception de celui de Rachel de Queiroz.*» Nous pouvons remarquer, en effet, qu'aucun nom de femme écrivain n'apparaît avant le XX^e siècle en littérature brésilienne. Dans son étude, G. Manera rappelle que les années 30 ont été un moment important dans le processus de formation culturelle et identitaire du Brésil et nous dit surtout que des auteures comme Lucia Benedetti, Jenny Pimentel de Borba, Lásinha

⁸⁵ *Op. Cit.* p. 20

« Assim a multiplicidade de nossa literatura aparece como fator muito positivo, original, reativo diante das forças homogeneizadoras da globalização.»

⁸⁶ *Ibid.* p. 24

« ... as características de um grupo preocupado com a sofisticação da escrita e estabelecendo um interessante diálogo entre a literatura e outras artes, como a música e as artes plásticas, o de Adriana Lisboa, Michel Laub e Rodrigo Naves.»

⁸⁷ MANERA, Giulia, *Femmes écrivains et représentations du féminin dans le « Romance de 30 » au Brésil*, Thèse publiée le 02/12/2016

Luís Carlos de Caldas Brito, Maria José Dupré, Ondina Ferreira, Emi Bulhões, Carvalho Fonseca, Ignez Mariz, Carolina Nabuco, Lúcia Miguel Pereira, Dinah Silveira de Queiroz, Tetrá de Teffé et bien d'autres femmes sont publiées, lues et appréciées par la critique et par le public. Pour elle, il s'agit véritablement « *d'effacement de la mémoire* » et de « *non intégration à la tradition littéraire brésilienne* » dont ces femmes écrivains ont été victimes au début du XX^e siècle.

Nous retiendrons aussi le nom de Carolina Maria de Jesus, dont l'œuvre, *Quarto de despejo*, publiée en 1960, n'a été redécouverte que dans les années 90 et elle est depuis l'objet de nombreuses critiques et études comme celle de Germana Henriques Pereira de Sousa⁸⁸ en 2012.

En ce qui concerne Rachel de Queiroz (1910-2003), elle a commencé à publier en 1930 (*O Quinze*) et a ensuite eu une longue carrière de femmes de lettres, de journaliste et de traductrice. Ses autres ouvrages les plus marquants sont *Dora Doralina*, (1975) et *Memorial de Maria Moura* (1992). Elle a été la première femme à entrer à l'Académie Brésilienne des Lettres (1977) et aussi la première femme écrivain brésilienne à recevoir le prestigieux prix Camões en 1993. Nous ne pouvons pas ne pas mentionner Clarice Lispector (1920-1977), que nous avons déjà citée et dont l'œuvre se situe depuis les années 40 jusqu'à sa mort dans les années 70, sans parler des œuvres posthumes, l'autre grande autrice brésilienne du XX^e siècle.

Pour évoquer celles qui vont émerger à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle, nous citons l'ouvrage présenté et organisé par Luiz Ruffato, *Brésil 25, 2000-2015*⁸⁹, qui nous offre un panorama de la littérature brésilienne contemporaine, à travers vingt-cinq auteurs dont onze femmes. Dans sa présentation des auteurs, il estime qu'ils incarnent le Brésil de l'après-dictature et que leurs récits « *dressent le portrait de l'imaginaire d'un pays contradictoire et paradoxal* ».

Le pays est, en effet, devenu une puissance politique et économique, qui compte sur la scène internationale, mais il est aussi « *synonyme de corruption, violence urbaine et misère* » dans ce qu'il nomme « *cette périphérie du monde* », où « *le paradis et l'enfer occupent le même lieu* ». (Ruffato, 2015 : 7) Ruffato confirme l'importance du milieu urbain dans la littérature brésilienne et note également « *l'élargissement de l'espace occupé par les femmes dans le champ littéraire.* » Il souligne aussi l'usage généralisé d'internet au Brésil, qui exige des « *compétences dans la lecture et l'écriture.* » Même s'il relativise cette vision optimiste en indiquant « *qu'un Brésilien ne lit en moyenne que quatre livres par an* » et qu'il n'y a « *qu'une librairie pour 63 000 habitants, et elles sont concentrées dans les capitales et les grandes villes.* » (Ruffato, 2015 : 9)

C'est le système éducatif qui est, selon lui, et comme il l'a toujours été dans le passé, l'un des principaux « *mécanismes du maintien de l'abîme entre riches et pauvres* » ; ce qui est véritablement tragique, car le pays continue d'occuper « *les derniers rangs dans le classement qui évalue le développement scolaire dans le monde* ». Il souligne encore que le pays,

⁸⁸ SOUSA, Germana Henriques Pereira de, *Carolina Maria de Jesus : o estranho diário da escritora vira lata*, Vinhedo (SP), Ed. Horizonte, 2012

⁸⁹ RUFFATO, Luiz, (org.) *Brésil 25, 2000-2015*, Paris, Métailié, 2015,

pourtant la septième puissance économique mondiale, « *occupe la troisième place parmi les pays les plus inégaux du monde.* » (Ruffato, 2015 : 10)

Dans son recueil qui regroupe des auteurs célèbres et d'autres qui le sont moins, nous avons relevé la présence d'écrivaines qui ont accédé à la notoriété et que présentons, par tranche d'âge. Dans les premières, nous trouvons Cintia Moscovich (1958-RS) ou Beatriz Bracher (1961-SP), qui dans le Rio Grande do Sul, qui à São Paulo, écrivent des romans et des nouvelles dans lesquelles elles abordent des thèmes divers, qui touchent les classes moyennes. (Les initiales renvoient à l'état dont elles sont originaires.)

Patricia Melo (1962-SP) a une carrière plus internationale et son œuvre, plus importante, a déjà été traduite, en français notamment. C'est le cas aussi d'Adriana Lunardi de Santa Catarina (1964-SC), même si elle a moins publié ; elle est connue pour l'intériorisation et la sophistication de son écriture. Et c'est bien entendu le cas d'Adriana Lisboa (1970-RJ), dont l'écriture poétique est soulignée et qui poursuit dans ses ouvrages « *la glorieuse beauté du presque rien* ». (Ruffato, 2015 : 197) Alors qu'Eliana Brum (1966-RS), journaliste est auteure de livres-reportages, s'est lancée ensuite dans le roman où « *elle s'intéresse aux difficiles rapports entre mère et fille* » et explore « *les limites possibles du langage* ». (Ruffato, 2015 : 191)

Nous trouvons ensuite dans la génération des années 70, qui est celle d'Adriana Lisboa,, plusieurs écrivaines qui sont nées à l'étranger et sont arrivées par la suite au Brésil, comme Carola Saavedra (1973-Chili) ou Paloma Vidal (1975-Argentine) ou encore Andrea del Fuego (1975-SP) qui est auteure de livres pour la jeunesse, de nouvelles et de romans pour adultes aussi. On retient également Tatiana Salem Levy (1979-) qui est née au Portugal, pendant l'exil de ses parents et y vit actuellement. Elle poursuit dans ses livres la recherche des racines d'une famille juive originaire de Turquie. (Ruffato, 2015 : 271) Nous notons enfin que nous ne trouvons aucun nom d'auteure féminine pour la décennie de 80 et que seul le nom de Luisa Geisler (1991-RS) apparaît dans les années 90, puisqu'elle a commencé à publier à l'âge de dix-neuf ans.

Nous retenons, dans cette période de la fin du XX^e, des écrivaines qui se sont illustrées dans ce que l'on appelle, « *la littérature des minorités* » : pour la production afro-descendante, Conceição Evaristo ou Ana Maria Gonçalves, dont les œuvres sont aujourd'hui unanimement reconnues. En ce qui concerne la production des femmes indigènes, ce sont les noms d'Eliane Potiguara et de Graça Graúna qui se distinguent. Il est évident que cette époque est particulièrement favorable à l'expression féminine dans la littérature, comme elle ne l'a sans doute jamais été auparavant. Nous pouvons aussi nous interroger sur le devenir de cette embellie de l'expression féminine, après le tout récent changement de régime politique au Brésil et les idées archaïques sur les femmes, que défend le gouvernement actuel.

L'abordage du contexte de production des ouvrages originaux n'est pas identique pour les deux autrices, mais il permet de donner une image d'une société en évolution, à travers les éléments chronologiques de son histoire et les bouleversements qu'elle a connus aux XX^e et XXI^e siècles. Au Brésil, après une période d'intense activité créatrice depuis les années 90 jusqu'à nos jours,

dans le domaine des lettres notamment, et d'émergence de la femme dans des secteurs jusque-là réservés aux hommes, nous nous demandons si cette évolution se confirmera après les changements politiques qui sont intervenus. Au Portugal, la situation est toute autre du point de vue politique, et le pays se maintient dans une certaine stabilité. Même si, de notre point de vue, la situation actuelle marque un peu le pas dans le domaine de l'expression féminine dans la littérature, après le moment favorable du post-25 avril.

En ce qui concerne les deux autrices, leur situation est différente aussi : l'une, Teolinda Gersão vit et continue de publier au Portugal, alors que l'autre, Adriana Lisboa a choisi de vivre à l'étranger, aux Etats-Unis, même si elle continue également de publier au Brésil ; on peut dire que sa carrière se fait davantage hors du territoire national. Quant à leur œuvre, T G continue d'écrire sur le monde qui l'entoure et s'intéresse à l'actualité et aux évolutions de la société portugaise, tandis qu'A L, s'est emparée de thèmes, liés à l'émigration dans ses derniers ouvrages, qu'elle situe aux Etats-Unis.

Dans le prochain chapitre, nous verrons quelle est leur interprétation de la situation de leur pays, à travers les thèmes, qu'elles abordent sous des angles très divers, mais qui se rejoignent aussi, ainsi que dans les personnages et les situations présentés dans chaque ouvrage. Nous tenterons de cette manière de déterminer quel est leur rapport vis-à-vis de l'autre, ce même ou ce prochain qu'elles racontent.

Chapitre 2 : Le regard de l'autre dans le texte d'origine : la voix auctoriale de Teolinda Gersão

Dans ce deuxième chapitre, nous présentons les ouvrages du corpus et nous analysons leurs thématiques, ainsi que leurs caractéristiques esthétiques. Une lecture analytique nous amènera à nous interroger sur leurs conceptions du monde et leur rapport à l'altérité des deux auteures dans les ouvrages. Elle nous permettra de voir aussi quelles sont les caractéristiques de leur écriture, ainsi que les images de l'autre que l'on peut trouver dans l'œuvre de chacune.

L'axe de lecture de l'altérité nous semble pertinent pour analyser la vision plurielle des rapports de l'homme au monde en tant que « *perception de l'altérité d'autrui*⁹⁰ » (Ferréol/Jucquois, 2003 : 4) qu'ils impliquent. Nous nous appuyerons sur les thèses des philosophes tels que Lévinas, Ricœur ou Derrida pour étayer notre propos sur la dimension de l'altérité comme « *l'antonyme du même* » selon la définition qu'ils lui donnent. Dans son projet d'éthique comme « *philosophie première* », Lévinas retient que « *la logique même de l'altérité ne se réduira jamais au Même*⁹¹ » qu'il relie à la notion d'infini dans son œuvre *Totalité et Infini* (1961).

L'idée était déjà présente chez les philosophes grecs, mais elle s'était davantage concentrée sur l'Être et avec l'école française, sa pensée, le « *cogito* ». Or, après les événements tragiques qui ont bouleversé le monde pendant la première moitié du XX^e siècle, il y a un recentrement sur la préoccupation d'autrui qui prend tout son sens.

Le philosophe situe son propos au niveau philosophique et politique, mais aussi au niveau du langage :

La parole, Autrui comme interlocuteur est, garante de l'altérité, alors que la vue est synonyme d'absorption et de thématization. « Voir l'autre », c'est demeurer dans l'immanence d'une intentionnalité, où se déploie le Même, toujours dominant, en un sens toujours victorieux. Inversement l'altérité s'entend. Il se reçoit. Il ne se prend pas. (Monnet, 2016 : 105)

L'altérité est fondamentalement une construction du langage, d'où l'importance des aspects linguistiques et stylistiques propres à chaque texte, que nous soulignerons aussi de ce point de vue.

On retrouve l'idée chez P. Ricœur qu'il appelle « *l'altérité d'autrui* » étroitement liée aussi au langage : « *Dès le plan linguistique, la désignation par soi du locuteur est apparue entrelacée, pour employer un terme familier du vocabulaire husserlien, à l'interlocution en vertu de*

⁹⁰ FERREOL, Gilles, JUCQUOIS, Guy, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2003

⁹¹ MONNET, Marie, Emmanuel Lévinas. *La relation à l'autre*, Toulouse, Domuni-Press et P. U. Institut Catholique de Toulouse, 2016

*laquelle chaque locuteur est affecté par la parole qui lui est adressée.*⁹²» (Ricoeur, 1990 : 380) Car l'altérité passe par les différents types de langage utilisés par les personnages et dans des situations, qui sont marquées par des conceptions différentes de l'autre. Ces relations entre le « *soi affecté et l'autre affectant* » sont visibles à différents niveaux dans la narration.

Le langage est lui-même un facteur d'étrangeté pour l'autre, parce qu'il ne le domine pas dans toutes ses acceptions ou ses codes : « *l'étranger, malhabile à parler la langue*⁹³ » envers qui nous avons le « *devoir d'hospitalité* » selon J. Derrida. Mais il préconise « *l'hospitalité absolue* » et « *juste* », qui « *doit rompre avec l'hospitalité de droit* », qui, elle, suppose « *un pacte* » et « *une réciprocité* ». (Derrida, 1997 : 29)

Ces auteurs ont donné plusieurs définitions de l'altérité, qu'ils ont analysée sous un prisme différent, mais ils se rejoignent sur certains points.

1. PRESENTATION DES OUVRAGES DE TEOLINDA GERSÃO

Nous commençons chronologiquement par les ouvrages de Teolinda Gersão et résumons chacun des deux ouvrages de l'auteure avant de voir quelles sont les trois grandes thématiques que nous avons retenues dans notre lecture.

1.1 Résumé et caractéristiques esthétiques du roman *O Cavalo de sol*

*O Cavalo de sol*⁹⁴, désormais abrégé OCS, est un roman dont le thème central est celui de la passion amoureuse entre Vitória, la protagoniste, et Jerónimo, son fiancé, qui cherche avant tout à la contrôler. Il s'agit d'un amour contrarié : libérateur et physique du côté féminin, prédateur et tributaire de l'ordre patriarcal, du côté masculin. Le récit est en quatre parties, suivant le rythme du pas du cheval : *Le pas*⁹⁵, qui est celui de l'enfance difficile et des leçons de manège ; *Le trot*, qui suit la formation de la cavalière et ses découvertes d'adolescente de la vie et des sentiments ; *Le galop*, qui est l'expérience des chevauchées et d'une certaine forme de liberté et *Le saut*, celui de la conscience et du choix de son destin. L'animal est associé métaphoriquement au désir sexuel du personnage et représente également pour elle un instrument d'émancipation.

⁹² RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editons du Seuil, 1990

⁹³ DERRIDA, Jacques, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997

⁹⁴ GERSÃO, Teolinda, *O Cavalo de sol*, Lisboa, Planeta DeAgostini, Col. "Os grandes escritores portugueses actuais", 2000 (D. Quixote, 1989) c'est à l'édition de 2000 que renvoient les références de page dans toute la thèse.

⁹⁵ GERSÃO, Teolinda, *Le Cheval de soleil*, traduction de Geneviève Leibrich, Paris, Flammarion, 1992, toutes les citations en français sont extraites de cette traduction.

OCS se présente comme un roman initiatique où l'on suit l'histoire de Vitória : de sa vie d'enfant, orpheline de mère (Estela) puis de père (Inácio), recueillie par sa tante, Marcionila, dans la maison à la tête de cheval, où résident aussi l'oncle Fernando Eurico et leur fils, Jerónimo, qui deviendra son fiancé, ainsi que les domestiques, Maria Comba et Liberata. Les personnages évoluent dans le milieu rural bourgeois des années 1920-1930 au Portugal. Car l'indication de la date du futur mariage de Vitória et de Jerónimo, fixé le 22 août 1923 donne l'ancrage temporel du roman dès la première page. Les protagonistes comme les autres personnages sont soumis de différentes manières au carcan des contraintes morales et sociales de l'ordre patriarcal, dont l'héroïne, une orpheline méprisée par la famille qui l'accueille, devenue une jeune femme éprise de liberté, va réussir à se libérer.

Nous verrons dans la première thématique quelles sont les relations entre les hommes et les femmes dans le roman dans notre approche de l'altérité : entre les personnages principaux, mais aussi avec Amaro ou Melícia, dans leur rôle d'ami et d'amant/maitresse, réel ou rêvé, et entre les autres personnages, qui relayent l'ordre patriarcal ou s'en affranchissent. Vitória, qui avait connu un amour paternel bienveillant et une vie de bohème à Lisbonne, perd tout cela à la mort de sa mère et à son arrivée dans cette famille, qui lui a fait la charité de la recueillir, mais n'accepte pas son caractère spontané et rêveur et la méprise profondément d'être orpheline et pauvre. C'est le cas de Marcionila, sa tante, notamment. Grâce à son apprentissage de l'équitation, Vitória va acquérir une forme d'autonomie dont elle prendra peu à peu conscience. Son caractère rêveur et sa sensualité l'aideront également à se projeter et à réaliser ses désirs, alors que l'environnement familial et les domestiques ne cesseront de lui rappeler les limites de l'ordre établi.

Une deuxième thématique nous permettra de voir quels sont les relations qui s'établissent entre les personnages et le milieu social dans lequel ils vivent, que ce soit à travers les représentations de l'ordre patriarcal ou les différentes images de la maison. La troisième thématique portera sur les relations de l'homme et de la nature et plus particulièrement avec l'animal, dans une approche, sensible et sensorielle de l'autre.

Du point de vue esthétique, l'ouvrage présente des caractéristiques fortes : il y a très peu de dialogues entre les personnages et l'on a le plus souvent une narration au style indirect avec des interventions en discours indirect libre. Les scènes narratives et descriptives s'entrecroisent et se répondent dans une « *anachronie narrative, (une forme de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit)* »⁹⁶. C'est ainsi que Gérard Genette nomme ce procédé, qui ne constitue pas pour lui « *une invention moderne* », mais au contraire « *l'une des ressources traditionnelles de la narration littéraire.* » (Genette, 2007 : 24-25) Le récit garde toutefois une évolution chronologique, ne serait-ce qu'à travers les quatre mouvements structuraux qui suivent le pas du cheval. La narration présente une focalisation interne des deux personnages principaux, qui se répondent, parfois dans une même scène, surtout dans les deux dernières parties. Les deux premières sont centrées sur la formation des protagonistes, celle de Vitória

⁹⁶ GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, essai de méthode, Paris, Le Seuil, Col. Essais, 2007 (1972, *Figures III*, 1983, *Nouveau discours du récit*)

dans la première, pendant son enfance, alors que la seconde correspond plus à l'adolescence de Jerónimo et à ses passions.

En ce qui concerne la syntaxe, on trouve, le plus souvent, des phrases courtes ou nominales, notamment dans les descriptions, riches en adjectifs. La langue montre un souci de la précision, tout en laissant affleurer une forme de poésie dans les passages descriptifs de la nature ou de rêveries. Elle est caractérisée aussi par l'élision et la suggestion, laissant le lecteur compléter le récit selon sa propre interprétation. Sur l'aspect linguistique encore, on note une intention dans la référence à un passé lointain, avec l'emploi répété du plus-que-parfait dans sa forme simple ou encore l'emploi répété du gérondif pour les paragraphes plus descriptifs, qui rappelle le style littéraire du XIX^e siècle et place le roman dans ce contexte historique et temporel. En effet, il se situe au début des années 1920, mais sous certains aspects, la société appartient encore au siècle précédent. Dans les passages oniriques, ce sont les temps du conditionnel et de l'imparfait du subjonctif qui sont fréquemment employés et qui accentuent l'aspect irréel du récit. L'emploi de ces temps et modes, dans l'ensemble du récit, remet en cause la réalité des événements racontés et laisse le lecteur dans le doute, face à l'interprétation qu'il peut donner au texte.

1.2 Résumé et caractéristiques esthétiques de la nouvelle *Os Anjos*

L'ouvrage *Os Anjos*⁹⁷, désormais OA, publié en 2000 est une nouvelle de 42 pages où Teolinda Gersão nous livre le récit de la vie d'une fillette et de sa famille, en milieu rural, dans la société portugaise du milieu du XX^e siècle. La focalisation interne du texte est celle d'Ilda, une petite fille qui évoque les problèmes psychologiques de sa mère, l'alcoolisme de son père et ceux de la vieille dame difficile de son grand-père. Elle raconte aussi ses rêveries où elle voit des anges⁹⁸, ses apprentissages de la lecture et de la vie qui vont lui permettre de grandir et de comprendre certains éléments qui concernent sa famille.

Du point de vue esthétique, la nouvelle se caractérise par une langue de communication courante, volontairement simple en concordance avec le discours d'une enfant et un registre lexical idoine qui correspond à la réalité contextuelle de l'intrigue. On verra que la communication entre les membres de la famille passe aussi par le silence et comment les personnages en se transformant vont s'approprier d'autres formes langagières.

C'est un récit où les temps du passé sont prédominants et qui est essentiellement narratif, avec peu de recours au discours direct. Nous remarquons aussi qu'il y a peu de passages descriptifs, hormis celui du village englouti par le barrage, contrairement à OCS. On retrouve le style

⁹⁷ GERSÃO, Teolinda, *Os Anjos*, narrativa, Lisboa, Dom Quixote, 2000, 2^a ed. (N.B. Toutes les citations en langue portugaise et indications de page sont extraites de cette édition)

⁹⁸ GERSÃO, Teolinda, *Les Anges*, traduction d'Elisabeth Monteiro Rodrigues, Paris, Ed. Autrement, Col. Littératures, 2003 (N.B. Toutes les citations en français et indications de pages renvoient à cette édition)

d'écriture concis de TG, fait de phrases courtes et d'élisions, de phrases nominales et de non-dits que le lecteur doit compléter ou imaginer. Mais, l'intention de l'auteure demeure constante : la quête de la libération de la femme dans la société patriarcale et machiste portugaise, y compris dans ce court récit, qui met en scène une enfant-héroïne. On note une évolution dans la mise en cause des institutions sociales, qui est plus évidente dans OA que dans OCS. L'auteure pointe le rôle de l'école et de la religion, mais aussi de la médecine, qui sont toutes défaillantes face aux problèmes rencontrés par cette famille.

2. LA DIFFICILE RELATION ENTRE LES HOMMES ET LES FEMMES

Les relations entre les hommes et les femmes sont complexes, et même conflictuelles, et elles constituent un thème récurrent dans l'œuvre de T G : ce qu'elle reconnaît, dans ses premiers ouvrages, surtout. C'est le cas dans *O Silêncio*, qui est une histoire d'amour conflictuel, comme elle le confirme dans l'interview d'Agnès Levécot⁹⁹ :

Donc, c'est le thème de l'amour dans *O Silêncio*, un thème universel, qui est toujours actuel et qui varie en fonction des époques... [...] Parce qu'il est actuel et qu'il est un thème connu de tous, un conflit de générations qui existe aussi entre les sexes : l'amour comme les relations conflictuelles, une histoire d'amour en quelque sorte... (Levécot, 2006 : LXXV)

Pour elle, c'est la domination masculine dans la société patriarcale d'alors, qui est la cause de cette relation problématique:

Un homme qui abandonne sa famille pour en fonder une autre, et finalement la deuxième est très semblable à la première car il ne parvient pas à voir les choses autrement. Il veut

⁹⁹ LEVECOT, Agnès, Interview de Teolinda Gersão, réalisée à Lisbonne en juillet 2006 et qu'elle nous a gracieusement cédée.

« Portanto *O Silêncio* é um tema de amor, é um tema universal, e que é sempre actual e conforme as épocas vai variando... [...] Porque é actual e porque é um tema que todos nós vivemos, o conflito entre as gerações e o conflito entre sexos também existe, o amor como relações de conflito e uma história de amor de certo modo... »

“... um homem que deixa a família para fundar outra, e no fundo a segunda é muito parecida com a primeira porque ele não consegue ver as coisas de outro modo. E quer que o mundo seja moldado à sua perspectiva masculina, o mundo como tem sido feito por uma visão masculina, e isso está muito lá.” (LXXV)

que le monde soit façonné selon les principes masculins ; le monde a été fait d'après une vision masculine et cela s'y retrouve bien. (Levécot, 2006, LXXV)

Cette idée se vérifie dans les deux ouvrages du corpus, notamment dans le roman OCS. La relation de domination de la femme implique un personnage d'homme dominant qui, dans le cas du roman se double d'un autre aspect, celui du prédateur.

Dans la partie consacrée aux relations entre les hommes et les femmes, nous verrons aussi des figures de femmes différentes, soumises, révoltées ou libérées et d'hommes, ayant un comportement plus bienveillant et « naturel » avec elles, qui ne sont pas présentées sous l'angle de la domination ou de la prédation.

2.1 L'homme dominant ou la figure du prédateur

Le protagoniste masculin du roman, Jerónimo, fils de Marcionila et de Fernando Eurico et cousin de Vitória, l'héroïne, est un prédateur. Il a vingt-six ans et a été élevé dans la tradition bourgeoise patriarcale. Il veut façonner le monde qui l'entoure à sa manière et entend contrôler toute chose. Il applique ses méthodes sur sa cousine, orpheline recueillie charitablement dans sa famille, dès la plus tendre enfance et dont il a suivi de près les apprentissages et les évolutions. Comme il croit tout connaître de Vitória et qu'elle est à ses yeux une femme parfaite, il a décidé de l'épouser.

Mais la véritable passion de Jerónimo, celle qui lui permet de se livrer à la vraie domination de l'autre, est la chasse. Pour cette raison, il s'occupe aussi du dressage des chiens. Les caractéristiques de l'animal correspondent parfaitement à l'idée de soumission qu'en a le personnage et le transforment en une sorte d'animal-totem. Jerónimo explique sa vision de la chasse comme un jeu de pouvoir où l'esprit l'emporte sur le corps, car il n'envisage pas de se mesurer au gros gibier. Pour Jerónimo, la « *forme suprême de la chasse* » est la chasse au faucon, même s'il sait qu'il n'accédera pas à ce type de chasse, désormais éteint ou trop rare. Il en gardera d'ailleurs une certaine frustration : comme une idée de non-accomplissement que l'on peut rapprocher de sa relation au cheval (p. 70-71). Sa passion pour la chasse est liée au pouvoir qu'il aime exercer et qu'il place au-dessus de tout : « *Le centre du monde et la formule de la vie étaient peut-être ce jeu interminable entre le prédateur et la proie.* » D'ailleurs, il méprise les proies blessées, comme ce lièvre qu'il n'a pas voulu achever car c'était « *trop facile* ». (p. 71) Pour lui, la chasse représente la domination absolue de l'homme sur le monde naturel :

Le centre du monde et la formule de la vie étaient peut-être ce jeu interminable entre le prédateur et la proie, leur relation violente, qui par ailleurs se fondait dans une séduction

presque hypnotique. Mais l'homme pouvait faire preuve d'une bienveillance qui n'existait pas dans le monde de la nature¹⁰⁰. (p. 71)

Ce n'est pas l'idée que G. Bataille¹⁰¹ a de la chasse, pour qui elle apparaissait « *dans une forme archaïque et primitive* » semblable au « *duel* » ou à la « *guerre* » et se présentait de toute façon comme « *une forme de transgression* » (Bataille, 2011 :76) Il s'agit pour lui d'un combat plus égal entre l'homme et l'animal, que l'on ne retrouve pas chez le prédateur qu'est Jerónimo. Sa passion de la chasse peut être vue comme un substitut de la guerre, qu'il n'a pas connue, mais elle est surtout un moyen pour lui d'assouvir son besoin de dominer les êtres et de tuer, donc de « *transgresser* », du point de vue moral et religieux. On note que Bataille lie la chasse justement à l'interdit du meurtre :

L'interdit ne signifie pas forcément l'abstention, mais la pratique en manière de transgression. Ni la chasse, ni l'activité sexuelle ne purent être interdites en fait. L'interdit ne peut supprimer les activités que nécessite la vie, mais il peut leur donner le sens de la transgression religieuse. Il les soumet à des limites, il en règle les formes. (Bataille, 2011 : 78)

En ce qui concerne le protagoniste d'OCS, l'interdit ne s'applique pas à la chasse, qui est sa grande passion, mais à l'activité sexuelle, du fait du poids religieux et moral des contraintes de la société portugaise de l'époque. Chasseur d'animaux à plumes ou à poils Jerónimo vit le moment où il atteint sa proie, comme une véritable source de plaisir : « *la volupté de toucher la proie à distance et de l'abattre*¹⁰². » Ce plaisir est complet lorsqu'il y a une parfaite entente avec les chiens et qu'ainsi la domination de l'homme sur les animaux est complète. (p. 122)

Jerónimo va très tôt exercer ses talents de dresseur sur sa cousine également. Car, il est conscient de son emprise sur elle : il est son aîné et le fils légitime de la maison, alors Vitória lui obéit et devance même ses attentes. Comme, il aime la faire languir pour lui montrer qu'il contrôle le temps, il va jusqu'à l'enfermer dans un coffre à grain pour s'en débarrasser, lorsqu'elle l'ennuie. Cet enfermement de sa cousine, qu'il va pratiquer à maintes reprises, lui prouve son pouvoir en tant que mâle, héritier de la famille, et détenteur des pleins pouvoirs sur elle. Il prouve aussi qu'il est maître du temps et de son destin à ce moment-là. Aussi exigeant avec les choses qu'avec les êtres, Jerónimo ne se satisfait que de la perfection. Il est en quête de « *l'amour parfait* » auprès de Vitória, qu'il veut également irréprochable sur tous les plans. Sa recherche obsessionnelle d'un amour idéal est visible dans le choix minutieux qu'il fait de la bague de fiançailles : « *... il mit un temps infini à choisir la bague de fiançailles, comme s'il voulait voir d'abord toutes les bagues du monde avant de choisir la plus belle de toutes, pour*

¹⁰⁰ « O centro do mundo e a fórmula da vida era talvez esse jogo infundável do predador e da presa, a sua relação violenta, que por outro lado assentava numa espécie de sedução quase hipnótica. Mas o homem podia ter uma complacência que no mundo natural não existia. » (p. 87-88)

¹⁰¹ BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Editions de Minuit, 2011 (1957)

¹⁰² « A glória de tocar, à distância, o alvo, e derrubá-lo » (p. 150)

la plus belle de toutes, sa bien-aimée. (p. 81) La description qui en est faite prouve son obsession de la perfection en toute chose et tout être :

La bague de fiançailles était hors du commun, dit Jerónimo, parce qu'elle était destinée à une femme hors du commun, qu'il avait choisie entre toutes car elle ne ressemblait à aucune autre. Elle était unique. Singulière. Inégalable. Ainsi, au lieu d'un diamant ou d'une perle, il avait choisi une pierre qui, des milliers d'années plus tôt, s'était cristallisée autour d'un minuscule insecte. Un petit fossile, enveloppé il y avait de millénaires dans du cristal de roche.¹⁰³ (p. 82)

Dans la deuxième partie du roman, il a de plus en plus l'idée que certains mouvements de Vitória lui échappent, lui, qui était si sûr de pouvoir tout contrôler, même à distance avec ses jumelles. Mais l'image négative qu'en ont sa mère et les domestiques va contribuer à modifier son jugement sur sa fiancée. Sa jalousie va croître également face à tout ce qu'il ne voit pas, comme les chevauchées au loin, et ses « *visages secrets* », « *visages souterrains, visages d'ombre* » qu'il soupçonne en elle. (p. 117) Sa jalousie malade va se manifester pendant ses entraînements au saut d'obstacle qu'il scrute à la jumelle en imaginant sa chute, mais Vitória déjoue ses pronostics funestes et parvient à sauter les obstacles « *sans peine* » et « *sans montrer de signe de fatigue* », lui offrant ainsi une certaine idée de la perfection qu'il recherche. Mais Vitória commet un faux pas : elle décide de lui faire une visite dans sa chambre, dans l'intention de le séduire. Jerónimo décide de ne pas entrer dans son jeu et lui oppose son refus, entendant par-là garder le contrôle de sa vie. Il est un prédateur, qui ne veut pas être la proie, ni de ses propres désirs et encore moins de ceux de sa fiancée. Jerónimo est le représentant des valeurs morales et religieuses de son milieu et ne pouvait que refuser les avances de Vitória, avant le mariage. En ce sens ils correspondent à l'idée de Bataille:

Les hommes ayant l'initiative, les femmes ont le pouvoir de provoquer le désir des hommes. [...] Mais dans leur attitude passive, elles tentent d'obtenir, en suscitant le désir, la conjonction à laquelle les hommes parviennent, en les poursuivant. Elles ne sont pas plus désirables, mais elles provoquent le désir. (Bataille, 2011 :139)

Vitória est dans une démarche plus « naturelle » d'expression de son propre désir, car elle est une femme sensuelle, qui a décidé de suivre les appels de son corps, sa « mémoire tactile ». Elle s'oppose là aussi à son fiancé, qui est, lui, mû uniquement par la réflexion et la connaissance intellectuelle des choses et de sa propre subjectivité, tout en respectant les contraintes sociales et religieuses qui modèlent son esprit dominateur.

¹⁰³ “ E as mobílias, depois de colocadas no lugar, foram duas vezes trocadas, peça por peça, porque não deviam ser aquelas mas outras, e o anel de noivado demorara a escolher, como se ele quisesse ver primeiro todos os anéis do mundo por escolher o mais belo de todos, para a mais bela de todas, sua amada.”

“ O anel de noivado era fora do comum, disse Jerónimo, porque se destinava a uma mulher fora do comum, a que ele escolhera entre todas porque não se parecia com nenhuma outra. A que era única. Singular. Inigualável. Assim em vez de um diamante ou de uma pérola, ou da junção de um diamante e de uma pérola, ele escolhera uma pedra que milénios antes, se cristalizara em volta de um minúsculo insecto. Um pequeno fóssil, envolto há milénios num cristal de rocha.” (p. 100-101)

Du point de vue esthétique, ce jeu entre eux est symbolisé par le feu, qu'elle incarne et auquel il lui reproche de « *jouer* », avec les attributs de la lumière et du désir pour elle et ceux des ténèbres et de la pensée obsessionnelle pour lui. Pendant le bal, le jeu de séduction/répulsion entre les deux protagonistes se soldera par les pleurs de Vitória et le mépris de Jerónimo pour sa fiancée, qu'il a humiliée en ne la faisant pas danser. Cette scène est le pendant de celle de la séduction dans la chambre, quand Vitória a tenté de prendre l'ascendant sur lui et fonctionne comme une punition de sa part pour avoir osé le défier. Or, à l'issue du bal, et bien que Jerónimo se montre encore sous l'apparence du mâle dominant, sa main apparaît dans une scène d'automutilation, lorsqu'il brise, sans s'en apercevoir, un verre dans sa main et fonctionne comme un présage de sa propre mort. Dans les dernières pages du roman, Jerónimo a une vision de Vitória plus charnelle, qui exprime son propre désir d'elle et se manifeste par l'emploi d'un lexique corporel varié :

Il la surprenait de la sorte dans la fièvre du galop, le visage en sueur sous le chapeau, les lèvres rouges s'entrouvrant, le buste se balançant au gré des mouvements du cheval, la poitrine ballottant sous le corsage, comme soulevé par l'anxiété et la vitesse, la respiration haletante de la bouche.¹⁰⁴ (p. 115-116)

Mais son désir devient morbide lorsqu'il voit son corps « *ensanglanté* » puis « *mortellement blessé* » dans ses rêveries, lors des entraînements de Vitória au saut d'obstacles et ses chevauchées dans les bois loin de son regard. Mais Vitória contredit ses prédictions et réussit parfaitement ses sauts. D'ailleurs, elle lui rit au nez, lorsqu'il l'accuse de l'avoir trahi sciemment, y compris « *en pensée* », ce qui lui est encore plus odieux. Lui, qui « *ne pouvait supporter qu'elle regarde qui que ce soit ou que qui que ce soit la regarde*¹⁰⁵ », laisse libre cours à sa jalousie et à sa colère face à l'effronterie de Vitória. Il la frappe violemment, hésitant même à la tuer de ses propres mains. (p. 148-150) Ce déchainement de violence est le propre d'une attitude machiste et correspond à une réaction attendue dans la société patriarcale d'alors. L'homme a le droit de corriger et même de tuer celle qui est destinée à devenir sa femme, sa propriété. Il peut être aussi assimilé à une souffrance. L'attitude de Jerónimo peut être interprétée suivant l'idée de Bataille sur la souffrance de l'amour et la mort :

Les chances de souffrir sont d'autant plus grandes que seule la souffrance révèle l'entière signification de l'être aimé. [...] Si l'amant ne peut posséder l'être aimé, il pense parfois à le tuer : souvent il aimerait mieux le tuer que le perdre. Il désire en d'autres cas sa propre mort. (Bataille, 2011 : 22)

On peut y voir aussi la blessure de son amour propre de prédateur et d'homme dominant dans la société, qui, fort de son pouvoir, va l'exercer sur la femme, comme il a l'habitude de le faire sur les animaux, lorsqu'il va à la chasse. En effet, Jerónimo ne se départit jamais de son instinct de prédateur, même quand blessé, il ressent le besoin du réconfort d'une présence féminine à

¹⁰⁴ “Surpreendia-a, assim, na febre do galope, a cara transpirando, debaixo do chapéu, os lábios entreabrindo-se, vermelhos, o tronco oscilando, no movimento do cavalo, o peito sacudido debaixo da blusa, como se subisse de ansiedade e pressa, a respiração ofegante na boca.” (p.143)

¹⁰⁵ “ Mas ele não podia suportar que ela olhasse ninguém. Que ninguém a olhasse.” (p. 182)

ses côtés, qui lui fasse oublier « *sa solitude* » et le dédain de Vitória. Comme Melícia est l'invitée de la maison et qu'elle correspond aux canons de la jeune femme parfaite de l'époque, il se rabat sur elle.

La longue lettre d'amour qu'il écrit à Melícia est véritablement son testament amoureux : il y évoque sa vie gâchée et dévoile son rêve de vie familiale avec une femme souriante à la maison, entourée d'enfants, et surtout d'une vie sans marque du temps ni des désirs du corps. Son rêve d'amour idéal est celui d'un amour abstrait qui ne serait pas soumis aux affects. Car dans sa recherche d'absolu, il n'envisage pas de souffrir ou de supporter les marques du temps, qui pourraient altérer l'image parfaite qu'il se fait de toute chose qui l'entoure et qu'il aimerait aussi appliquer aux êtres, qu'il prétend aimer. Cette lettre sera pourtant un échec, car il n'en obtiendra pas la réponse escomptée de la part de Melícia. Celle que Vitória écrit à son ancienne gouvernante, comme dans un jeu de miroir, ne le sera pas, du moins symboliquement, puisque l'héroïne va réussir à s'enfuir. À l'issue de leur visite à la maison neuve, et contre toute attente, il l'embrasse parce qu'en fait, elle ne représente « *pas grand-chose* » pour lui. Jerónimo montre ainsi ses réflexes de prédateur, pour qui compte uniquement l'idée de conquête et de pouvoir sur la femme, dont il dispose à sa guise. Car il ne manifeste par là aucune empathie, ni un quelconque sentiment pour l'autre et l'on est complètement à l'opposé de la notion d'accueil et « *d'hospitalité sans question* » et de « *double effacement* » que préconise Derrida vers cet étranger qu'est l'autre. (Derrida, 1997 : 31) Pourtant, Jerónimo n'a pas trouvé la femme parfaite, car Melícia le déçoit en lui ouvrant sa porte. C'est donc conscient de ses échecs et sans illusion sur son avenir qu'il part à la chasse, en repensant à Vitória : « *Et l'amour était le fiel de la terre, puisqu'il la perdait, parce qu'il l'avait toujours perdue.*¹⁰⁶ » (p. 168)

La vision dichotomique de l'homme prédateur vis-à-vis de la femme se note aussi dans le roman sur le plan linguistique, par le jeu des métaphores employées par les deux protagonistes qui se répondent : puisque pour l'un, l'amour est « *le fiel* », quand, pour l'autre, il sera « *le miel de la terre* ». La quête de Jerónimo est celle d'un « *impossible* » et sa « *passion* » va le mener à la mort. C'est l'idée de Bataille, qui l'associe à la « *souffrance* » :

Si l'union des deux amants est l'effet de la passion, elle appelle la mort, le désir de meurtre ou de suicide. Ce qui désigne la passion est un halo de mort. (Bataille, 2011 : 22-23)

Dans la dernière scène de chasse, qui est, en fait, une lutte suicidaire de Jerónimo, il a conscience que Vitória lui a échappé et il tue la chienne Fauve, symboliquement, pour calmer sa colère contre elle, car il ne peut plus que « *tuer ou se donner la mort* ». L'étouffement et l'étranglement de la chienne, *Fauve*, est le meurtre métaphorique de Vitória qu'il a violemment frappée. Il y a une étroite correspondance dans la description des deux scènes et seule l'issue est différente : puisqu'il tue la chienne, alors qu'il n'a pas tué Vitória. Dans la description de l'étranglement de Fauve, on retrouve les gestes « *ses mains autour de son cou* », que Jerónimo

¹⁰⁶ « E o amor era o fel da terra porque ele a perdia, a perdera sempre. » (p. 207)

avait imaginés lorsqu'il avait eu envie de tuer Vitória, et qu'il exécute jusqu'au bout avec la chienne.

Le lexique utilisé est encore celui du corps, du cheval d'abord : « *tête, avant-main, échine, arrière-main, la queue ondulante* », qui est mis en parallèle de celui du chien par Jerónimo : « *les oreilles aux aguets* », « *le museau avide* », « *la langue chaude* ». Ces éléments qui caractérisent la chienne témoignent de son envie de plaire à son maître et sont aussi du point de vue stylistique une personnification de l'animal qui va mourir à la place de Vitória. (p. 169) Or, malgré qu'elle soit morte, il continue de maltraiter la chienne et envoie son corps au loin d'un coup de botte. Ces mêmes bottes pointues qu'il avait utilisées pour frapper Vitória au visage. Le mot « chienne », qu'il lui crie est à interpréter comme une insulte à son ex-fiancée. On voit dans ce déchaînement de violence contre la chienne toute la colère et le ressentiment qu'il éprouve contre la femme, à qui il a décidé d'accorder la vie sauve, pour lui signifier qu'elle lui en était redevable et non sans l'avoir blessée gravement. Après cet effort intense, il s'aperçoit que son corps ne lui obéit plus :

Il avançait péniblement, il s'efforçait de se hâter mais ne parvenait pas à propulser son corps, comme si un poids courbait ses épaules, et ses jambes et ses pieds se traînaient avec difficulté parmi les ronces¹⁰⁷. (p. 171)

Dans ce combat symbolique, Jerónimo sent « *ses forces l'abandonner* » et « *sa volonté* » : il ne parviendra pas à arrêter les chevaux du char du soleil, même si « *ses mains se serraient* » et « *enroulaient les rênes autours des poignets* » et malgré ses efforts, les chevaux s'élancent sur les collines « *le traînaient par terre* ». Car, il sait qu'il a échoué. (p. 171-172). Cette dernière scène de la mort du personnage du prédateur est présentée comme une partie de chasse à l'envers et un rêve de Jerónimo : où le chasseur voit Vitória, en Diane Chasseresse et il est devenu sa proie « *prise au dépourvu* », qu'elle a « *encerclée* ». Elle envoie contre lui, ses chiens qui vont le « *mettre en pièces* » et éparpiller « *son corps démembré* » « *aux quatre vents* » (p. 172).

Du point de vue stylistique, on note dans ce passage, l'utilisation abondante de phrases infinitives qui sont comme des incitations à agir ou des conseils à suivre pour Jerónimo, mais aussi de nombreux conditionnels qui viennent introduire un doute sur l'issue fatale pour le protagoniste. Mais la mort est attestée par Amaro : « *... tombé à terre, du sang coagulé sur la tête, les yeux grands ouverts, tournés vers le soleil.*¹⁰⁸ » La tête en sang du personnage renvoie à celle de Vitória, dans une scène précédente où il la frappait, et témoigne d'un renversement des rôles entre les deux personnages principaux. (p. 173) En effet, cette scène peut aussi être lue comme une revanche de la femme, qui a réussi à anéantir ce mâle prédateur et violent, qu'incarnait Jerónimo. Et le doute sur sa mort est aussi une manière pour l'auteure d'atténuer

¹⁰⁷ « Caminhava penosamente, esforçando-se por se apressar mas sem conseguir empurrar o corpo, como se um peso lhe vergasse os ombros, as pernas e os pés arrastavam-se com dificuldade entre as silvas. » (p. 210)

¹⁰⁸ « ... caído por terra, o sangue empastado na cabeça, os olhos voltados para o sol e abertos. » (p. 212)

la fin tragique du personnage et un antagonisme trop manichéen entre les deux personnages principaux, qui incarnaient l'impossibilité d'une relation sereine entre homme et femme. En outre, Jerónimo n'avait pas d'autre choix, car il devait suivre le chemin de la perfection qu'il s'était lui-même fixé. Dans sa quête obsessionnelle de la perfection, pour le chasseur et le prédateur qu'il était, il n'y avait pas d'autre alternative : il fallait qu'il y ait une victime. Et puis, le personnage fait aussi l'objet d'un déterminisme social, auquel il a souscrit en tant qu'héritier mâle de la famille et qui l'oblige à prendre les positions de l'homme dominant dans un milieu bourgeois et rural. Pour s'en sortir, il aurait dû renier famille et milieu social comme le fait Vitória, mais il est l'héritier d'une famille bourgeoise dans une société patriarcale et toute son éducation, ainsi que son caractère de prédateur perfectionniste l'en empêchent.

La société patriarcale attend de lui une position sans équivoque de défenseur des valeurs de la famille et de l'honneur de l'homme, même au prix de sa vie. Nous retenons sur ce point l'analyse de P. Bourdieu¹⁰⁹ sur le rôle de l'Etat qui vient « *ratifier et redoubler les prescriptions et les proscriptions du patriarcat privé par celles d'un patriarcat public* ». (Bourdieu, 2014 : 120) En effet, pour le sociologue, c'est dans les « *Etats paternalistes et autoritaires* » où l'on a :

... les réalisations achevées de la vision ultra-conservatrice qui fait de la famille patriarcale le principe et le modèle de l'ordre social comme « ordre moral », fondé sur la prééminence absolue des hommes par rapport aux femmes, des adultes par rapport aux enfants, et sur l'identification de la moralité à la force, au courage et à la maîtrise du corps, siège des tentations et des désirs. (Bourdieu, 2014 : 120)

Le Portugal, pendant les années de dictature est, de notre point de vue, un exemple des Etats auxquels il se réfère, où les valeurs morales étaient érigées en loi. D'ailleurs, dans une acception plus large, Bourdieu considère que :

... les « Etats modernes ont inscrit dans le droit de la famille, et tout spécialement dans les règles définissant l'état civil des citoyens, tous les principes fondamentaux de la vision androcentrique. » (Bourdieu, 2014 : 120)

Pour nous, le personnage de Jerónimo est l'exemple-type des valeurs de cette société essentiellement basée sur une vision masculiniste et patriarcale, mais il en est aussi la victime. A travers lui, l'auteure montre que ce type de société peut broyer les hommes, mêmes ceux qui paraissent tout puissants, comme elle soumet les femmes. On peut voir dans cette solution, une vision de l'absurde que l'on trouve chez A. Camus et notamment dans *L'Etranger*, à travers le personnage de Meursault, condamné pour le meurtre de l'Arabe, mais aussi et surtout pour n'avoir pas respecté les conventions sociales. On la trouve aussi chez Derrida, qu'il exprime à propos de l'Etat, qui se fonde sur la notion de « *droit* » mais qui, à cause de « *la juridicité de son discours* » « *détruit à sa racine la possibilité même de ce qu'il pose et détermine ainsi* », s'agissant, pour lui, du droit d'hospitalité. (Derrida, 1997 : 65). Le personnage du prédateur, comme nous venons de le voir, est présenté avec toutes les prérogatives de la domination et de

¹⁰⁹ BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Editions du Seuil, 2014 (1998)

l'aliénation de l'autre, que ce soit sur les choses comme sur les êtres. Les animaux en sont les premières victimes à la chasse, mais il apparaît très vite dans le récit que la femme est la proie principale de ce chasseur. Pourtant, Vitória, de par ses apprentissages et son désir vital de femme résiliente réussira à lui échapper, alors qu'une autre femme, Melícia, était prête à se soumettre à ses exigences de prédateur.

Dans l'ouvrage, *Os Anjos*, abrégé OA, un autre personnage masculin est, lui aussi un prédateur, mais il agit dans un contexte social différent : le milieu modeste d'un village dans une campagne retirée, à une époque non déterminée, mais qui pourrait se situer dans les années 1950-1960. Serafim est sans doute le plus mystérieux des personnages de la nouvelle OA, car il est méprisé par l'ensemble des villageois, hommes et femmes, qui lui reprochent de séduire les femmes du village et par Ilda, qui entend les ragots sur son compte. Ce n'est qu'à la fin du récit que nous connaissons sa profession : c'est le forgeron du village. Il est le mauvais garçon et correspond à l'idée du prédateur, qui ne pense qu'à séduire les femmes, sans se soucier de leurs sentiments ou des conséquences que cela peut entraîner pour elles dans le village. Marié, il a une fille qu'il néglige, prouvant par là-même son caractère irresponsable de coureur de jupons, qui lui est reproché par les autres femmes, alors que les hommes critiquent davantage son côté joueur et flambeur. Serafim est un personnage complexe qui allie des aspects du prédateur : il séduit des jeunes filles qui succombent à ses charmes et se montre irresponsable envers sa propre famille, sa femme et sa fille, dont il ne s'occupe pas. Mais, il est aimé par la mère d'Ilda, qu'il a sans doute séduite dans sa jeunesse. Il est détesté par l'ensemble des femmes et des hommes mariés constituant la société du village, qui dénoncent son caractère dépravé, volage et joueur endetté auprès de nombreux voisins. Pourtant, le grand-père le défend et trouve qu'il est un homme « bon ». Il apparaît comme une sorte de Janus, un personnage contradictoire, qui est appelé à changer.

Dans OA, il n'est connu qu'à travers les commérages des villageois et on ne le voit que dans la scène de la visite d'Ilda à la forge ou lors de brèves rencontres à la sortie de l'église. Ilda a du mal à se faire une opinion positive sur lui et c'est son grand-père qui va la faire changer d'avis. Serafim est un personnage annexe de la famille : il n'en fait pas réellement partie, mais par la suite, de par son rôle dans le passé de la mère, et de celui qu'il va jouer, lorsqu'il devient l'amant qu'elle rejoint une fois par mois, pour vivre une expérience sexuelle hors mariage et résoudre ainsi son problème de dépression, il le devient, de fait. Il a la particularité d'être présenté à l'enfant comme un ange, de par son nom et le rôle que lui assigne le grand-père. En effet, pour lui, la mère doit suivre les anges pour guérir.

Ce personnage présente deux faces et va lui aussi subir une transformation : de coureur de jupons et de joueur invétéré, qui délaisse sa famille et qui a mauvaise réputation, il deviendra un homme bon pour le grand-père, à qui il procure un remède qui le soulage de ses tremblements. Il participe aussi à la guérison de la mère, qui va retrouver son apparence d'antan et oublier sa névrose. Le changement d'opinion sur Serafim s'opère aussi pour Ilda qui, écoutant les ragots sur son compte, ne leur accorde aucun crédit : « ... *nous voulions que Serafim reste*

à distance, car il ne valait rien, tout le monde le disait.¹¹⁰» (p. 27) Ce n'est qu'après sa visite à la forge, où elle se rend à la demande de son grand-père pour aller chercher le médicament qu'elle avait refusé à la sortie de l'église, qu'elle accepte véritablement le forgeron. Dans la description de la scène, ses sentiments évoluent grâce à la fascination qu'exerce le feu sur elle.

La comparaison est évidente avec le personnage mythologique de Vulcain, le dieu du feu, qui dans la mythologie latine est l'époux de Vénus, la déesse de la beauté et de l'amour. Nous reviendrons aussi sur le symbolisme du feu dans la thématique des éléments naturels, qui peut également être vu comme une métaphore du désir. Nous notons qu'Ilda le relie à sa mère dans leur relation passée, Serafim est aussi associé à la fête, à la musique et à la danse dans une idée de plaisir :

La nuit même, j'ai rêvé que j'entendais le son de l'accordéon qui descendait la rue et une voix qui disait : viens danser. Et elle y allait, emportée par la musique, leurs pieds touchaient à peine le sol comme s'ils volaient, ils dansaient par mont et par vaux, sur le sable des dunes au bord des vagues, ils dansaient encore et encore au-dessus des ravins escarpés jusqu'à ce qu'ils parviennent trop près du bord et qu'elle fasse un faux pas et tombe à la mer.¹¹¹ (p. 25)

Il a dans son passé séduit la mère d'Ilda, qui malgré son mariage avec un autre homme continue de penser à lui et d'en souffrir, au point de mettre sa vie en danger et d'en faire subir les conséquences à sa propre famille et à sa fille. Elle finira par aller le retrouver à la fin du récit. En effet, contrairement au prédateur dans OCS, celui d'OA poursuit sa vie de prédateur en endossant un rôle un peu différent, celui de l'amant auprès de la mère d'Ilda. Il est davantage le dieu Janus dans cette double acception contradictoire du prédateur et de l'aidant pour les personnages de la famille d'Ilda. Son prénom et ce double rôle lui confère une dimension quasi mystique dans ce récit, où tout passe par le regard de l'enfant. Car il ne se transforme pas de façon définitive et conserve son rôle de mâle conquérant et prédateur de femmes. Pourtant, vis-à-vis de la mère d'Ilda, sa présence a un aspect bénéfique sur sa dépression et il bénéficie de cet aspect positif.

En effet, la guérison de la mère d'Ilda après ses visites nocturnes à Serafim et les médicaments qu'il achète dans la pharmacie d'une ville voisine pour soulager les douleurs du grand-père font de lui un prédateur utile, qui peut se montrer bienveillant envers autrui. Même si l'on peut interpréter les médicaments qu'il achète pour le grand-père comme un moyen de reconquérir la mère, on peut aussi y voir une forme d'empathie vis-à-vis de l'autre. Il est la figure du prédateur « aidant » dans une société plus solidaire, que celle évoquée dans OCS.

Serafim récupère une certaine « *estime de soi* » après avoir marqué son intérêt pour l'état du grand-père, selon l'idée de P. Ricœur : « *L'estime de soi et le respect de soi* » sont considérés

¹¹⁰ "... mas que de Serafim só queríamos distância porque ele não prestava, toda a gente dizia." (p. 30)

¹¹¹ " De noite sonhei que ouvia o som da concertina descendo a rua e uma voz que dizia : Vem dançar. E ela ia, levada pela música, os pés de ambos mal tocavam o chão, comme se voassem, dançavam por montes e vales, na areia das dunas e na beira das ondas, dançavam mais e mais sobre as ravinas escarpadas até que chegavam demasiado à beira e ela punha um pé em falso e caía no mar." (p. 28)

comme « *les stades les plus avancés* » et représentent « *un dépli de l'ipséité* ». Car l'intérêt pour l'autre passe aussi par le regard que l'on porte sur soi-même. (Ricoeur, 1990 : 200-201) On peut aussi imaginer que l'opinion des autres villageois va changer à son égard. Le côté positif du personnage de Serafim est l'élément le plus original de la narration, avec celui du rôle du grand-père. C'est aussi ce qui le différencie de celui du roman OCS, où le prédateur était vu uniquement d'un point de vue négatif.

La relation entre l'homme et la femme semble moins difficile dans le microcosme de la société en milieu rural qu'est le village. Car, même si les ragots ne s'arrêtent pas, la solidarité s'organise pour résoudre les problèmes, que chacun a du mal à résoudre seul, comme les fugues de la mère, par exemple. La dimension d'entraide et de solidarité entre les villageois l'emporte sur les valeurs morales de la société patriarcale, toujours marquée par le machisme. Il est cependant moins clivant entre les hommes et les femmes de la communauté et l'auteure T G propose une image moins manichéenne du village perdu dans la campagne portugaise et de ses modestes habitants, que celle de la famille bourgeoise au début du siècle, que nous avons vue dans OCS. Puisque le bienfait des visites à Serafim est indéniable sur les crises neurasthéniques de la mère, il montre une fois encore que la liberté sexuelle de la femme est la solution que préconise l'auteure pour résoudre ses problèmes des femmes.

Nous notons que le schéma du triangle amoureux, femme-mari-amant que l'on trouvait également dans OCS est aussi présenté comme la solution aux problèmes de la famille dans OA. Cette triangulation est un contrepoids à la domination masculine ainsi qu'à l'incompréhension de la femme dans la société patriarcale. Elle apparaît dans OA comme une forme de compensation pour les femmes dans une société patriarcale, où les problèmes psychiques féminins ne sont que la conséquence des contraintes qu'elle leur impose. La liberté sexuelle est une forme de libération de la femme, que l'on trouve dans l'ensemble des textes de TG. Même si ce n'est pas le cas de tous les personnages féminins dans les deux ouvrages.

2.2 La femme soumise et ses obligations

Nous présentons ici deux figures de femmes qui sont soumises à l'homme dans la société patriarcale : elles s'y conforment en tentant d'en tirer le meilleur profit, comme Melícia dans OCS, ou se révoltent pour exprimer leur mal-être, comme la mère dans OA.

Melícia est l'archétype de la femme soumise. Elle apparaît dans la troisième partie, *Le Galop* et est présentée comme une jeune veuve de vingt-huit ans, qui a à peine deux ans de plus que Jerónimo et qu'il avait remarquée, lors de son mariage cinq ans auparavant. Elle appartient au cercle de connaissances des parents et Marcionila l'installe dans la maison en tant qu'invitée de la noce, un mois avant la date du mariage. Elle a les qualités requises pour une bonne épouse et on peut penser que Marcionila l'a introduite dans la maison bien avant le mariage, afin qu'elle amène son fils à rompre ses fiançailles avec Vitória et se fasse épouser à sa place. Elle répond en tous points aux préceptes de la société bourgeoise de l'époque et se complaît dans le rôle de la veuve éplorée, que son mari, âgé et malade, a laissé avec peu de biens en mourant deux ans

auparavant. Mais, elle est un peu moquée, par Jerónimo, du fait de sa condition modeste : « *Melícia arriva, perdue au milieu de mallettes démodées et de cartons à chapeau sans chapeau à l'intérieur.*¹¹² » (p. 111) Melícia est l'antithèse de Maria Mesquita, un personnage de divorcée bien différente, qui s'attire l'estime de Jerónimo, qui avait eu un penchant pour elle cinq ans auparavant et la redécouvre lors de son arrivée dans la maison familiale, comme invitée à son mariage. Elle lui apparaît comme l'image de l'éternel féminin, tel qu'on l'imaginait à l'époque, douce et effacée, mais aussi fragile, de par son statut social. Elle chante durant son séjour à la maison à la tête de cheval en se faisant accompagner au piano par Jerónimo. Elle semble un jouet parfait pour un prédateur comme lui, une proie trop facile même.

Du point de vue esthétique, Annabela Rita¹¹³ souligne que la représentation de la jeune fille ou de la jeune femme au piano correspond à l'une des « *figures* » artistiques les plus récurrentes dans le domaine de la peinture de la fin du XIX^e : « *de Whistler à Manet, Degas et Renoir, ou encore Van Gogh, Morisot, Vuillard ou Matisse*¹¹⁴ ». (Gersão, 2006 : 106) Elle entre en jeu après la dernière scène entre les deux protagonistes, lorsque Jerónimo frappe violemment Vitória et qu'il décide de chercher du réconfort auprès de Melícia et de lui écrire une longue lettre. En dehors de Vitória, Jerónimo n'a pas d'autre proie en vue et comme elle se trouve sous son toit, il se rabat sur elle et lui fait les honneurs de la maison des tilleuls. Contrairement à Vitória, elle se verrait bien y vivre, car elle n'a pas tout cela chez elle :

Elle avait dû coûter très cher, avec toutes ces salles, ces cheminées, ces escaliers, ces fenêtres, ces balcons, sans parler des lambris en carreaux de faïence dans la salle à manger et du portail en fer forgé, avant le jardin.¹¹⁵ (p. 153)

Melícia ne pense qu'à la valeur de tout ce qu'elle convoite dans la maison et au baiser de Jerónimo, qu'il a décidé « *finale*ment » de lui donner, alors qu'il n'a aucune valeur pour lui. Mais cela va alimenter les espoirs de la jeune femme et elle n'hésitera pas à lui laisser sa porte ouverte en pensant ainsi se l'attacher. Mais c'est l'inverse qui se produit, car par cette proposition, qu'il juge grossière, elle s'éloigne des critères de la femme idéale et pure qu'il cherche. Alors, il ne se rendra pas dans sa chambre, ne répondra pas à son mot et préférera aller

¹¹² "Melícia chegou, perdida entre malas de mão fora de moda e caixas de chapéus sem chapéus." (p. 137)

¹¹³ GERSÃO, Teolinda, *Retratos Provisórios*, Antologia crítica, Annabela Rita e Maria de Fátima Marinho, Antologia pessoal, Lisboa, Roma Editora, 2006

¹¹⁴ *Op. Cit.*, p.106 :

«... a resposta de Teolinda a toda uma diversidade de *figuras ao piano* que a Arte nos oferece e que aqui evoco em irrecusável pano de fundo.»

"Na pintura, mesmo evitando recuar no tempo, multiplicam-se : as de James Abott McNeill Whistler (*At the piano*, 1858-59), Cézanne (*Jeune-fille au piano*, 1868-69), Manet (*Madame Manet au piano* 1868), Degas (*Madame Camus au piano*, 1869), Renoir (*Jeunes-filles au piano*, 1892), van Gogh (*Mademoiselle Gachet au piano*, 1890), etc..."

¹¹⁵ « Devia ter ficado muito cara, com todas aquelas salas, lareiras, escadas, janelas, sacadas, para já ao falar nos lambris de azulejo da sala de jantar e no portão de ferro forjado, diante do jardim. » (p.189)

à la chasse. Pour Melícia, le temps d'attente dans sa chambre, est source d'angoisse et elle imagine toutes sortes d'attitudes pour le recevoir. Elle finit par opter pour la stratégie de l'évanouissement, quand Jerónimo arrivera. Lors de ce moment d'attente, les deux personnages féminins, Melícia et Vitória, sont décrits en parallèle dans des passages qui se répondent. D'un côté, un long moment de frustration pour Melícia, qui se languit de la venue de Jerónimo, qui ne viendra pas. De l'autre, le plaisir de l'acte sexuel et un défi au temps qui passe, pour Vitória et Amaro.

Du point de vue linguistique, différents éléments du corps apparaissent : « *cœur battant* », « *tendant l'oreille* », « *tapotant ses cheveux* » « *respiration saccadée* », et sont à mettre en parallèle de ceux qui sont employés pour décrire les rapports sexuels de Vitória et d'Amaro. (p. 164-165)

Pourtant, au-delà de cette figure de femme soumise à la volonté masculine et de jouet entre les mains d'un prédateur comme Jerónimo, Melícia va aussi révéler quelques traits de son véritable caractère, qu'elle ne veut pas montrer dans cette société patriarcale qu'elle sait hostile aux femmes. Lorsque Melícia arrive dans la Maison de la Tête de Cheval, elle est bien décidée à ne pas vivre seule le reste de sa vie, après un premier mariage qui ne lui a donné aucune satisfaction. Cela prouve qu'elle a un objectif lors de son installation dans la maison : se trouver un mari qui lui permette de vivre confortablement. Elle regrette même de ne pas avoir rompu ses fiançailles, cinq ans auparavant, lorsqu'elle s'est aperçue que Jerónimo avait de l'affection pour elle. Il s'agit de regrets de son côté, car il ne lui a pas exprimé ses sentiments.

Sur le plan linguistique, ces sentiments sont exprimés par les temps du conditionnel et de la forme simple du plus-que-parfait, pour signifier un passé antérieur et largement révolu.

A travers ses regrets, Melícia exprime aussi le désir de reconquérir Jerónimo. Il s'agit d'un désir non avoué, au nom de la morale, dans le milieu social qui est le leur ; mais il n'en est pas moins réel. En miroir de la sensualité affichée de Vitória et du mépris faussement intéressé de Jerónimo, le désir de Melícia, qu'elle s'interdit en apparence, à travers ses envies de vêtements clairs (plutôt que ceux sombres du deuil) et de paresse au lit, paraît plutôt timide. Il est en fait inavoué et dissimulé pour conserver les apparences de son statut de veuve dans la société bourgeoise et patriarcale, mais il est indéniablement la raison qui explique sa présence dans la maison. La main de Jerónimo, qui apparaît dans le rêve de Vitória enfant, est reprise dans la partie, *Le Galop*, lorsque Melícia, à son tour, l'évoque comme étant « *douce mais déterminée* », « *une main intelligente* ». Elle fonctionne dans les deux cas comme une synecdoque de celui qui est l'objet de leur désir : Jerónimo. (p. 166)

Melícia correspond à l'idée de la femme soumise dans le roman, à travers les gestes et attitudes si caractéristiques de la femme au foyer, douce et réservée. De ce point de vue, elle est l'opposée de Vitória, qui représente la femme libérée. Nous notons cependant que Melícia cherche aussi à attirer l'attention de Jerónimo, et elle a exprimé des regrets de ne pas l'avoir épousé plutôt que son mari, pour des raisons économiques essentiellement. En effet, elle n'a que de maigres ressources, laissées par son mari défunt et aimerait bien profiter davantage des bienfaits de l'existence avec un mari plus riche, comme elle l'exprime en visitant la maison près des tilleuls, qui devait être celle des jeunes mariés et où elle pense à la valeur de tout ce qui s'y trouve.

Melícia n'a pas d'autre choix dans la société du début du XX^e siècle, où les femmes bourgeoises ne travaillaient pas. Elle ne peut accéder à une vie confortable que par un mariage avec un « beau » parti, ce que représente Jerónimo pour elle.

Elle considère son premier mariage comme un échec personnel : puisqu'elle a été malheureuse et que son mari, pourtant âgé ne lui a pas laissé une fortune suffisante pour qu'elle mène une vie de veuve confortable. Ce mauvais choix est sans doute aussi la raison pour laquelle Jerónimo la méprise, lui, le prédateur qui cherche la perfection en tout être. Or, nous savons, à travers différents éléments, qu'elle n'est pas la femme modèle qu'elle veut paraître et que ses désirs l'écartent du modèle de perfection qu'il attendait d'elle. Sa proposition de lui laisser sa porte ouverte va achever de le décider à l'écarter de ses options.

Melícia incarne, dans le roman, le personnage de la femme doublement victime du XIX^e et début du XX^e siècle. En effet, les femmes se sont retrouvées « *exclues de la vie et de l'espace public en Europe occidentale au XIX^e* », comme le rappelle Michelle. Perrot¹¹⁶ :

Ainsi le silence sur l'histoire des femmes vient aussi de leur mutisme de fait dans les sphères politiques, longtemps privilégiées comme seuls lieux de pouvoir. Le XIX^e siècle a poussé la division des tâches et la ségrégation sexuelle des espaces à son point ultime. Son rationalisme a cherché à définir strictement la place de chacun.

La nouveauté de sa situation au XIX^e siècle, réside dans l'accentuation de la division du travail et dans la séparation des lieux de production et de consommation. L'homme à l'usine, la femme à la maison, s'occupant de son ménage. Tel est le schéma-type, même si dans le détail il se brouille. (Perrot, 2020 : 238-242)

Appartenant à la classe bourgeoise « *phallocrate de naissance* », les femmes, comme Melícia sont : « *davantage maîtresses de maison, plus que ménagères comme il se doit de jeunes bourgeoises qui se réservent le plus noble de l'intérieur, laissant le sale à leurs bonnes et le jardinage à leur époux* » (Perrot, 2020 : 97) Elles étaient donc condamnées à se retrouver un mari et devenaient ainsi les proies d'hommes tels que Jerónimo. La marge était étroite pour une femme dans le milieu bourgeois de l'époque : soit soumise, soit facile avec le soupçon d'être une maîtresse ou une prostituée, tare que l'on attribuera à deux autres femmes, Maria Mesquita et Vitória.

Dans OA, la mère est aussi une femme soumise : elle représente cette obligation sociale qu'est la maternité pour une femme mariée. Le personnage n'a pas de nom et est défini par sa fonction de mère au sein de la famille et dans la société : c'est la mère d'Ilda, l'enfant-héroïne. La mère est un personnage de femme qui s'est soumise aux lois de la société patriarcale : elle s'est mariée et est devenue mère. Or, cela n'est pas une situation qui lui convient puisqu'elle est malade et qu'elle veut fuir.

¹¹⁶ PERROT, Michelle, *Les femmes ou le silence de l'histoire*, Paris, Flammarion, Col. Champs Histoire 2020 (1998)

Nous allons voir dans cette rubrique comment elle a rempli ce rôle de mère par obligation et nous verrons aussi qu'elle est un personnage de femme révoltée contre sa condition d'épouse et de mère, incomprise de son mari et sous la surveillance de sa fille. Elle a des problèmes psychiques, fait des tentatives de fugue et de suicide, qui amènent son mari à demander à sa petite fille de rester à la maison pour la surveiller au lieu d'aller à l'école. Elle est vue à travers la focalisation interne de l'enfant qui se retrouve en position d'adulte à la surveiller : ce qui enlève à la mère toute autorité vis-à-vis de l'enfant. Dans le même temps, elle est elle-même infantilisée par son mari aux yeux de sa fille et l'on a une inversion des rôles entre la mère et sa fille.

Dans ces conditions, les relations entre les deux personnages, la mère et la fille, sont conflictuelles, car la mère n'accepte pas la surveillance que sa fille exerce sur elle et sa présence constante à ses côtés. Bien souvent, elle s'en prend à l'enfant, la frappe ou la punit. La mère n'accepte pas son enfant. Elle n'a à son égard ni sollicitude, ni affection. On peut émettre l'hypothèse, car cela n'est pas précisé, que sa maternité n'était pas désirée, avant son mariage peut-être, et dans ce cas que ses problèmes de dépression y sont liés.

Le mal-être de la mère se vérifie face aux tâches familiales et domestiques qu'elle n'assume plus et que les conventions de la société machiste lui assignent en tant que femme au foyer et mère. Sa dépression va s'accroître jusqu'à ce qu'elle devienne un véritable problème psychique, qui s'apparente à une neurasthénie. Comme la mère n'est plus en mesure d'effectuer les corvées à la maison, notamment lorsqu'elle est sous traitement et qu'elle dort toute la journée, c'est le père qui s'en charge en rentrant le soir, après avoir exprimé sa colère devant cette situation qui lui échappe. Ce sera au tour de l'enfant de le faire, lorsque le grand-père arrivera dans le foyer : elle lui préparera son repas et lui donnera à manger, puisque sa mère refuse de s'en occuper.

La réaction du père est violente face à la démission de la mère à la maison : il crie et jette sa bouteille contre le mur et elle est à interpréter comme celle qui est attendue de la part d'un chef de famille dans la société patriarcale. L'universitaire Simone Petit¹¹⁷ l'analyse aussi du point de vue linguistique, car elle estime que toute la famille souffre d'un « *manque de communication* » et montre des signes de « *crise linguistique* » qui sont visibles dans les « *cris* », mais aussi dans les « *silences* »¹¹⁸, que chacun des membres utilise pour se réapproprier sa liberté de parole. (Petit, 2009 : 467- 468) Pour elle, T G s'est servie du « *pouvoir de transgression* » du langage que R. Barthes¹¹⁹ évoquait dans sa *Leçon* (1978) lorsqu'il analysait

¹¹⁷ PETIT, Simone, « Os Anjos de Teolinda Gersão linguagem e poder » in *Estudos Linguísticos*, UNESP, São Paulo, 38 (3), set-dez, 2009, p. 459-468

“A família se transforma a partir da crise lingüística e da falta de comunicação entre seus membros, apropria-se das quebras e inovações sígnicas a que o discurso metafórico pertence e, com isso, excede o sabor insosso da linguagem denotativa e unissignificativa para o deleite de um discurso transgressor.” p. 467-468

¹¹⁸ “Observa-se, então, que toda a família, por meio de seus silêncios, gritos e palavras, começa escrava do discurso, porém acaba tornando-se senhora do mesmo através de uma insubordinação da linguagem.”

¹¹⁹ BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978

le rapport entre sémiologie et littérature, qui, selon lui, possède cette « force » de « jouer les signes » et « d'instituer au sein même de la langue servile une véritable hétéronomie des choses. » (Barthes, 1978 : 28)

En ce qui concerne le père, Petit considère qu'il est passé d'une « stabilité perturbée » à la suite de la maladie de sa femme à une autre forme « d'instabilité totale » lorsqu'il découvre ses relations avec Serafim et finalement à une nouvelle forme de stabilité, lorsqu'il accepte le statu quo, qui lui permet de garder sa femme au foyer et de retrouver une harmonie familiale tout en conservant son « autorité masculine ¹²⁰ ». (Petit, 2009 : 467- 468) Il nous semble que le père a dû pour cela abandonner ses prérogatives viriles, engendrées par les codes sociaux en vigueur pour se transformer et composer une figure de père en tenant compte de la nouvelle situation. On note, du point de vue du langage, que le père est passé du cri de colère au silence d'acceptation, alors que la mère est allée du silence de la révolte, mêlé de cris également dans les périodes de crises neurasthéniques, à la parole retrouvée, celle par laquelle elle va reconnaître sa fille.

Le personnage de la mère correspond à celui d'une femme, qui a été belle dans sa jeunesse, mais qui depuis néglige son apparence et dont les vêtements sont toujours sombres. Ce sont là des éléments caractéristiques de la dépression, que ni l'enfant, ni le père ne nomment jamais. L'état de la mère empire puisqu'elle s'échappe de la maison et fait une première tentative de suicide « avec le couteau de cuisine » (p. 8). Ce n'est qu'ensuite que le père décide de l'emmener voir le médecin de la ville. Alors qu'elle est sous traitement, elle continue ses fugues et l'enfant est chargée par son père de prendre soin d'elle afin « qu'il n'arrive pas malheur » (p. 9). Ce qu'elle refuse; alors elle la punit souvent, y compris avec l'aide des voisins. Mais l'état de la mère empire dès que le traitement se termine et se traduit toujours par son envie de s'enfuir et par une agressivité accrue vis-à-vis de l'enfant, qui la gêne dans ses projets :

... elle se mettait en colère et commençait à me frapper. D'autres fois, elle disait qu'elle ne pouvait pas m'emmener, elle se mettait à pleurer et à m'embrasser.¹²¹ (p. 12)

Finalement, la maladie de la mère va trouver une solution originale, qui va être indiquée par le grand-père, qui a vu que la famille était en danger et que la solution ne pouvait venir que de la mère.

L'originalité de la narration tient au fait que le récit est bâti du point de vue de l'enfant-narratrice, qui ignore tout de la psychanalyse et ouvre ainsi la possibilité d'une solution trouvée par le grand-père, qui fait appel à l'imaginaire teinté de mysticisme : la visite mensuelle que la mère doit faire, aux esprits, donc à son amant.

¹²⁰ *Op. Cit.* PETIT, 2009, p. 467-468

“O pai sai da estabilidade incômoda, devido à doença da esposa, para a instabilidade total, porque tem medo de perdê-la; e volta à estabilidade, mas dessa vez acomodada, porque dentro da família um acordo foi perpetuado e, dessa forma, ele pode manter ileso a sua figura masculina.”

¹²¹ “... enfurecia-se comigo e começava a bater-me. Outras vezes dizia que não podia levar-me, desatava a chorar e abraçava-me.” p. 14

Dans l'ouvrage OA, les rôles entre l'adulte et l'enfant sont inversés du fait de la maladie de la mère et de son abandon des charges familiales, c'est par le point de vue d'Ilda que le récit nous est fait, il ne peut donner lieu à une analyse psychanalytique, pour cette raison précisément. Cette solution permet de garder un caractère mystérieux qui convient à l'imagination de l'enfant, mais qu'elle peut comprendre à travers les anges. Quant aux adultes, s'ils ne sont pas dupes, c'est le cas du grand-père et du père ainsi que des villageois qui cancanent, il est acceptable, puisque les apparences sont respectées : car la famille demeure unie. D'ailleurs la maladie de la mère, sous de nombreux aspects, (fatigue musculaire et tremblements, apathie) est perçue comme semblable à celle du grand-père (perte de la force musculaire et de l'usage des membres, tremblements, apathie) par l'enfant et par les voisines, comme Germana Marreira, qui va jusqu'à rendre le grand-père coupable de la maladie de la mère, ce que rejette Ilda : « *Ce n'était pas vrai, parce que ma mère était déjà ainsi bien avant qu'il n'arrive*¹²². (p. 13)

En ce qui concerne le rôle de la mère, nous constatons que, comme dans OCS où la mère de l'héroïne était morte, dans OA, le personnage de la mère est aussi défaillant, à cause de la maladie. Dans les deux ouvrages, les deux enfants-héroïnes souffrent d'une même absence maternelle : c'est un autre point commun entre les deux ouvrages.

De notre point de vue, c'est la maternité (non désirée) qui est à l'origine du mal-être de la mère dans OA. En effet, dans une société où les moyens de contraception n'étaient pas encore développés, ni le droit à l'avortement promulgué, les femmes en âge et en condition de procréer n'avaient pas d'autre choix. Le personnage de la mère incarne cette obligation sociale pour la femme, imposée par la société patriarcale, de se marier pour pouvoir enfanter. Si, comme cela a dû être le cas pour la mère d'Ilda, elle avait aimé Serafim dans sa jeunesse, elle a dû épouser un homme, qu'elle n'aimait probablement pas pour pouvoir enfanter après le mariage et se conformer aux préceptes moraux de l'époque. Par conséquent, selon nous, le personnage de la mère représente à la fois la femme soumise à l'homme prédateur (Serafim) puis à son mari, le père d'Ilda, et en même temps une mère révoltée qui n'a pas désiré être mère ou l'a été trop tôt. Nous verrons dans la rubrique de « la femme libérée », comment se manifeste la révolte de la mère. Ce n'est qu'à la fin de la nouvelle, après avoir commencé ses visites nocturnes à Serafim, qu'on voit la mère défendre sa fille et rétablir ainsi le lien de protection qui les lie et finalement endosser son rôle de mère. Mais le positionnement de la mère est vu à travers le regard de l'enfant, qui se réjouit de la solution trouvée, car elle est bénéfique, pour sa mère, mais surtout pour l'équilibre de sa famille, qui est essentiel pour elle et les deux autres membres masculins du foyer, le père et le grand-père.

Dans OA, le personnage du père est, nous le verrons, très effacé, et se situe dans les relais de l'ordre patriarcal. Intéressons-nous d'abord, aux figures d'hommes sensibles.

¹²² « Não era verdade, porque a minha mãe já andava assim muito antes de ele vir. » p. 15

2.3 L'homme sensible

Parmi les personnages masculins, certains ne sont ni des prédateurs, ni des relais de l'ordre patriarcal, mais des hommes qui ont conscience des contraintes sociales et choisissent de ne pas les respecter ou d'aider les femmes à ne pas le faire. Ce sont eux que nous évoquons maintenant.

Pour le chercheur J. F. Perrin,¹²³ il s'agit Perrin d'une nouvelle approche qui pourrait offrir un « *paradigme épistémologique valant pour toute la théorie de l'homme* ». (Perrin, 2007 : 72) Nous allons en montrer trois exemples qui montrent des hommes sensibles, qui subissent les règles que la société impose et font preuve d'empathie ou d'entraide vis-à-vis des femmes. Ils prouvent de cette manière qu'un homme peut avoir un rôle positif, dans les relations entre les hommes et les femmes à travers ce rôle d'aidant, qui les distingue des autres personnages d'hommes prédateurs, que nous avons présentés.

Celui qui, pour nous, représente l'homme sensible jeune est Amaro, le fils d'Hermínio, le lad, dans OCS. Il est né d'un second lit et vit dans la maison d'Augusta Braz dans les deux premières parties du récit. Il est orphelin de mère comme Vitória et va accompagner ses leçons d'équitation et ses échappées à la rivière. Dès le premier mouvement de la narration, on note toute la sensualité de la parade amoureuse d'Amaro, encore adolescent, au bord de la rivière, pendant les échappées à cheval avec Vitória, lorsqu'il apprend, seul, à nager et vient se sécher près d'elle. Elle suivra son exemple et voudra, elle aussi apprendre à nager plus tard. Il est le compagnon de jeux de Vitória et surtout son complice dans les moments de liberté et de plaisir. En effet, il partage son goût pour la nature et ses bienfaits, ses sentiments simples et sa sensualité. Amaro est cet homme de sentiments et de « passions » que Perrin décrit :

...la contradiction fondamentale de l'amour de soi et de l'amour-propre s'y trouve en effet redéfinie en corrélation avec celle des tempéraments « ardents » dont les passions sont « l'ouvrage de la nature » et des tempéraments froids chez qui elles sont « passions secondaires produites par la réflexion » et commandées par l'amour-propre. (p. 861 in La Pléiade, cité par Perrin, 2007 : 70)

Il accompagne l'apprentissage de l'équitation et particulièrement l'entraînement au saut d'obstacle de Vitória, en positionnant la barre de plus en plus haut, dans une vision métaphorique de leur désir sexuel. Lors des chevauchées hors de la vue de Jerónimo, Vitória échangera avec lui ses premiers baisers et aura ses premières expériences sexuelles. Le premier baiser entre Vitória et Amaro est narré en communion avec la nature :

C'était de nouveau l'été et Amaro l'avait soudain embrassée sur l'herbe – il la serra dans ses bras et l'embrassa, pressant tout son corps contre le sien, ses cheveux trempés de sueur lui tombaient sur le visage, son corps était humide, heureux, brisé de fatigue

¹²³ PERRIN, Jean-François, « Une avancée dans la théorie de l'homme naturel : le II^e Dialogue de J.-J. Rousseau », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, Paris, PUF, 2007, p. 61-82

<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-1-page-61.htm> Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.52.64.244 - 14/05/2020 12:34 -

comme s'il l'avait aimée, elle connaissait soudain avec son corps le pré dans toute son étendue, l'odeur du trèfle écrasé, la netteté avec laquelle les arbres se découpaient dans le ciel.¹²⁴ (p. 96-97)

Amaro partage le goût de Vitória pour les lieux naturels, qui sont le cadre de leurs rencontres amoureuses : à la rivière ou dans les bois, derrière le jardin ou dans le cellier de la maison à la tête de cheval. Là, ils sont sûrs d'échapper à la surveillance de Jerónimo, qui vit, lui, entre les quatre murs de sa chambre et a une profonde aversion pour la lumière du jour et la nature. Ce côté proche de la nature différencie encore davantage Amaro de Jerónimo et contribue à l'idée d'homme «naturel» et sensible. A la fin de la partie 2, Amaro épouse Rosa, une jeune lingère qui lui donnera un fils et il part vivre non loin de là. Cette décision est conforme aux déterminismes sociaux de l'époque et prouve qu'Amaro n'attendait rien de sa relation avec Vitória, qui n'appartient pas au même monde que lui. Vitória, elle, le prend comme une trahison, car elle s'aperçoit qu'elle n'était qu'un prétexte pour lui de se venger de sa condition modeste par rapport à Jerónimo. Il continue pourtant de participer aux entraînements équestres de Vitória et de travailler à la maison à la tête de cheval.

Il suit surtout de très près l'évolution des sentiments de Jerónimo, car il craint que Jerónimo ne tue Vitória, après que ses rencontres avec elle ont été révélées, et se dit prêt à le tuer avant qu'il ne le fasse. La nuit de la mort de Jerónimo, Amaro, en ange gardien de Vitória, se lève très tôt pour tenter de la sauver. C'est lui également qui organise la fuite de Vitória de la maison à la tête de cheval, en décidant de l'emmener très rapidement à la gare d'Oliveiras Bravas, avant que l'on ne découvre le corps. Enfin, il décide de ne pas lui faire part du décès de son fiancé, afin qu'elle puisse refaire sa vie à Lisbonne. On note encore le choix de la main, celle d'Amaro, qui se présente comme une main protectrice, qui retient la mort ou son annonce en l'emmenant au plus vite loin de la maison. Elle fonctionne comme un relais de la vie qu'il lui offre et se substitue à celle de Jerónimo, qui lui avait aussi laissé la vie sauve. Sans que l'on connaisse véritablement ses sentiments pour Vitória, il lui montre son attachement en la protégeant et en lui apportant son aide. Il rêve d'elle aussi :

Je rêvais de toi, dit Amaro. Je te voyais seule, au milieu d'un champ. C'était un poids trop lourd pour toi, un poids trop lourd pour n'importe qui. Mais eux, les habitants de la Maison, préféreraient te voir morte. Ils préféreraient te voir morte plutôt qu'aimée.¹²⁵ (p. 158)

Il est réellement le personnage de « l'allié » de l'héroïne qui l'aide et l'accompagne, et l'avertit aussi des dangers qui la guettent. Il représente l'homme sensible et bienveillant, aussi bien

¹²⁴ "Nessa altura chegara novamente o Verão e Amaro beijou-a, com todo o seu corpo contra o dela, ela tinha os cabelos espalhados pela cara, molhados de suor, o corpo húmido, feliz e exausto como se ele a tivesse amado, sabia de súbito com o corpo toda a extensão do campo, o cheiro do trevo pisado, o recorte nítido das árvores contra o céu." (p. 119)

¹²⁵ " Eu sonhava contigo, disse Amaro. Via-te sozinha, no meio de um campo. Era peso de mais para ti, peso de mais para qualquer um. Mas eles, os da Casa, antes queria ver-te morta. Antes queria ver-te morta do que amada." (p. 195)

dans ses attitudes empathiques, préoccupé du bien-être et de l'avenir de l'autre, que dans ses idées simples sur la vie : c'est lui qui permet à l'héroïne de se réaliser en tant que femme.

Nous avons retenu aussi Hermínio, son père et lad de la maison à la tête de cheval, dans OCS, qui vit dans la maison d'Augusta Braz, avec Amaro. Il est pour nous l'autre homme « naturel » et il est aussi le moniteur d'équitation de Vitória. Hermínio est un employé, qui a une relation privilégiée avec l'héroïne, dont il a suivi toutes les étapes d'apprentissage de l'équitation. C'est lui qui, le premier, l'avertira qu'elle doit penser à sa survie dans la maison à la tête de cheval, car il a senti qu'elle est en danger et doit partir. Et c'est dans sa maison que Vitória vient se réfugier, car elle s'y sent bien, pour « s'évader » de la maison à la tête de cheval, où on « l'a enfermée ». Il représente pour elle également la figure protectrice du père, qui lui transmet son savoir sur le monde équin. Sa prévenance vis-à-vis de Vitória prouve qu'il est aussi son « allié ».

Pourtant, Vitória lui reprochera l'inutilité de l'apprentissage de l'équitation, qui ne lui servira pas à s'émanciper ou à s'échapper de la maison et estime qu'il l'a trahie. Ses chevauchées lui permettront néanmoins d'échapper à la surveillance de son fiancé et de répondre à l'éveil de son corps avec Amaro, en s'affranchissant des interdits moraux de l'époque. Le fait que Vitória puisse se servir de la maison d'Hermínio, comme lieu de rendez-vous avec Amaro confirme qu'il est de son côté, du moins symboliquement, car il est absent dans les deux dernières parties du roman.

De notre point de vue, Hermínio est un homme sensible, du fait de sa profession en contact avec les animaux. En effet, dans les passages de dressage des chevaux et des leçons de manège, même s'il n'a pas le rôle principal, il montre son savoir-faire avec les chevaux sans les maltraiter. Il est également bienveillant vis-à-vis de l'héroïne, qu'il accueille dans sa maison lorsqu'elle veut « fuir » la maison à la tête de cheval, même s'il reste soumis à l'ordre social, qui ne voit en lui qu'un subalterne.

Cependant, sous d'autres aspects, il est aussi un homme, dont le comportement correspond aux modèles établis par et pour la société patriarcale de l'époque, puisqu'il fréquente les prostituées d'Alcouce, dont une en particulier qu'il affectionne. C'est un personnage qui a conscience que la société impose des règles et qui s'aperçoit que Vitória ne correspond pas au modèle de la femme qui se soumet à ces contraintes. Alors, il lui conseille de partir. On ne sait pas s'il désapprouve entièrement les règles de l'ordre patriarcal, car il ne les combat pas non plus. Il se contente d'avertir l'héroïne, qui ainsi va pouvoir préparer sa fuite. Ces avertissements fonctionnent comme des conseils paternels et un héritage qu'il lui laisse, après lui avoir enseigné l'art de l'équitation. Son âge et son expérience de vie en font une sorte de sage. Ce qui le rapproche du personnage du grand-père dans OA.

Le grand-père dans la nouvelle OA est un personnage masculin plutôt singulier, de par le rôle qu'il va exercer dans la famille et principalement vis-à-vis des personnages d'Ilda et de sa mère. Il est le quatrième membre de la famille et arrive amené par son fils, alors que sa femme vient de mourir de façon soudaine et qu'il est, lui, affecté par une maladie dégénérative, qui va le priver peu à peu de l'usage de ses membres. Il a été imposé par le père, contre l'avis de sa femme, qui ne voulait pas assumer la charge supplémentaire de travail qu'il allait représenter

pour elle. On note que c'est effectivement une pratique courante, du moins en milieu rural vis-à-vis des ascendants qui ne peuvent plus rester seuls chez eux.

Nous relevons cependant que la charge de travail supplémentaire devait retomber sur les épaules de la mère, en tant que femme au foyer dans la société patriarcale. Mais elle refuse ce travail supplémentaire que son mari lui impose et il va donc échoir à Ilda, qui lui préparera ses repas, comme ce sera le cas de son père lorsqu'il rentre le soir. Ilda dit de lui qu'il aimait parler, contrairement à son fils, qu'il aimait malgré son côté taciturne, qu'il excusait : «... *il ne trouvait rien à lui dire. Il n'était pas malintentionné, disait mon grand-père. Il était ainsi.* ¹²⁶» (p. 14) Alors, il lui raconte qu'il avait dû quitter sa maison qui se trouvait dans un village, englouti par le barrage. Il narre les souvenirs de sa vie passée et les circonstances qui l'ont amené à déménager à sa petite fille, Ilda, qui s'occupe de lui. Ces récits de son passé vont alimenter les rêves de l'enfant.

Le grand-père est l'aidant d'Ilda : les histoires de sa vie vont permettre à l'enfant de s'évader de son triste quotidien et avec l'almanach, qu'il lui offre, elle va apprendre à lire. Ces éléments participent activement de l'évolution de l'enfant, par le rêve et par la lecture. Ces aspects montrent qu'il est un homme empathique, un grand-père qui remplit son rôle d'ascendant en s'intéressant à sa petite-fille et à ses apprentissages, ce qui n'est pas le cas de ses parents. Il est aussi le « passeur de rêves », à travers ses histoires.

Son rôle vis-à-vis de la mère est plus ambigu, car, elle refuse de s'occuper de lui et pourtant, c'est lui qui lui conseille d'aller retrouver son amant la nuit. A Ilda, il dit qu'elle doit suivre les anges pour guérir. Mais, pour son fils, il le fait pour une raison purement égoïste : car Serafim lui fournit des médicaments qui soulagent ses tremblements. De là, la colère du fils contre son père. Pourtant, celui-ci avait compris que les cadeaux de Serafim ne lui étaient pas véritablement destinés et il en avait déduit qu'il devait encourager la mère à aller retrouver son amant pour qu'elle guérisse et qu'ensuite la famille retrouve son équilibre. Alors, contre toute attente, le grand-père est aussi l'aidant de la mère : car il lui permet de retrouver son amour de jeunesse et ainsi de guérir de sa dépression. Il l'a fait à l'issue d'une nuit de veille et de prières dans le silo en granit, à chercher une solution aux problèmes de la famille, car l'état de la mère empirait et il était question de l'enfermer.

Il se pose en sage, pouvoir que lui confèrent son âge et son expérience de vie, du fait de sa proximité de la mort aussi, car sa maladie s'aggrave et il sait qu'elle est incurable. Sa défense du personnage de Serafim, alors que tous le condamnent, pour le rendre acceptable par Ilda et sa vision de la maladie dépressive de la mère (« *ce sont des esprits qui sont en elle* ¹²⁷ » (p. 30) lui donnent une dimension mystique de guide, auprès des deux personnages féminins, de la mère et de la fille. Il récupère en sagesse ce qu'il perd en mobilité en quelque sorte. Car Ilda et sa mère sont les deux principaux personnages du récit et il réussit, en les aidant, chacune à son

¹²⁶ "... não achava nada por lhe dizer. Não era por mal, dizia o meu avô. Ele era assim." (p. 16)

¹²⁷ Op. Cit. GERSÃO, Teolinda, Les Anges, 2003

« São espíritos que andam com ela. » (p. 33)

tour, à les rapprocher à la fin du texte et à réunir cette famille où chaque membre souffrait seul et en silence. Il se substitue au médecin et au prêtre, qui tous les deux ont échoué à répondre aux maux de la mère, comme aux interrogations de la fille et même à l'institutrice, par le truchement de l'almanach.

Il se distingue aussi des autres villageois, qui relaient les idées et principes moraux de la société patriarcale : puisque c'est lui qui indique la solution de la visite mensuelle à Serafim, qui bien que mauvais garçon est aimé par la mère. Il endosse cette responsabilité vis-à-vis de son fils qu'il soumet à sa volonté au nom de l'équilibre retrouvé de la famille. Il garde donc son pouvoir de patriarche, mais va aussi dans le sens du sentiment de la femme, qui est lui contraire à la bonne morale sociale. En effet, on constate que le choix du grand-père va à l'encontre de la morale et de la tradition patriarcale et machiste de l'époque, dans le Portugal rural qui est décrit dans OA. C'est en cela que le personnage est moderne : il privilégie la femme, au détriment du mari, son propre fils, pour sauver la famille. Car, le grand-père a réussi à ramener une forme d'apaisement dans la cellule familiale : la mère allant mieux s'occupe de la maison et de ceux qui y habitent, y compris de lui-même. Le mari, après avoir quitté la maison de dépit, est rentré au bout de quelques jours et a dû accepter la situation, puisque les apparences d'une vie de familles sont préservées et que le climat familiais est maintenant apaisé.

L'originalité de T G est d'avoir attribué ce rôle au personnage masculin du grand-père. Celui-ci semble avoir perdu ses attributs masculins, avec l'usage de ses mains qui ne peuvent plus travailler, au profit de ceux du sage, qui a acquis un pouvoir divinatoire, que lui confèrent l'âge et son infirmité. Nous notons également que c'est par son grand-père qu'Ilda va recevoir les attributs féminins laissés par la grand-mère en héritage : « *un chat en porcelaine, un miroir et une boîte en verre en forme de demi-lune*¹²⁸ ». (p. 23). Sur ce point aussi, nous voyons une correspondance avec OCS et les deux éléments de la poudre et du parfum que Vitória reçoit des mains de Maria Mesquita, qui sont aussi le symbole de la féminité, reçu en héritage de celle qui a remplacé sa mère auprès de son père.

Dans OA, après la mort de la grand-mère, le grand-père semble accéder à une forme d'androgynie, qui le dispense d'obéir aux préceptes de la société patriarcale en tant qu'homme. Il va donc pouvoir s'affranchir des codes machistes, qui commandent de défendre l'honneur de l'homme dans la famille, et pouvoir proposer à la femme la solution de l'adultère. Il nous semble que c'est la féminisation du personnage du grand-père qui explique sa décision quant à la relation de sa belle-fille avec Serafim, qu'il a fini par « deviner » et par comprendre, pendant sa nuit de réflexion. En effet, il a réussi à comprendre la psychologie féminine et s'intéresser à son fonctionnement, ce qui n'était pas le cas de son fils, ni des voisins qui lui conseillaient d'enfermer sa femme à l'asile.

Nous avons dit que personnage du grand-père était un aidant pour les principaux personnages féminins du récit, Ilda et sa mère, mais il l'est aussi pour les hommes : car en aidant les femmes, il contribue à l'unité de la famille et son fils pourra le remercier d'avoir à nouveau à la maison une femme non dépressive et une mère qui protège son enfant. En s'opposant à l'idée négative

¹²⁸ « ... um gato de louça, um espelho e uma caixa de vidro em forma de meia-lua. » (p. 26)

que les villageois ont de Serafim, il contribuera peut-être aussi à changer l'opinion qu'ils ont sur son compte.

Le grand-père est l'homme sensible, à l'écoute des autres, dans un troisième âge fait de sagesse, qui réussit à sauver la famille d'Ilda : puisqu'il permet à la mère de guérir et à la famille de rester unie, mais aussi à l'enfant de grandir. Il était important que les valeurs familiales soient réaffirmées pour que l'enfant puisse s'épanouir, mais en donnant la priorité à la femme et non à l'homme, ce qui est la caractéristique des ouvrages de TG et sa manière de combattre l'ordre patriarcal de l'époque.

Avec ces trois personnages masculins d'hommes, sensibles à ceux qui les entourent et à leurs problèmes et en communion avec le milieu naturel, nous avons pu voir qu'une autre image de l'homme, à des âges différents, était possible, y compris dans une société encore très marquée par toutes les règles de la société patriarcale. Ils parviennent à faire valoir d'autres valeurs et une vision d'homme sensible, refusant les impositions genrées de la société patriarcale, en aidant la femme à les détourner. Ces personnages s'intéressent aux problématiques féminines et le prouvent par leur empathie ou leur aide. Ils prennent alors conscience de leur rôle vis-à-vis d'elles et avec des idées simples, ils proposent une aide efficace à la libération des femmes du carcan patriarcal qui les étouffe. En les aidant, ils montrent une image plus humaine d'eux-mêmes, plus en conformité avec une vision sensible de l'homme, qui s'intéresse aux autres, cette altérité représentée par les femmes ou les enfants, mais également les animaux ou les arbres, telle qu'elle apparaît dans les deux ouvrages de TG.

2.4 La femme libérée

Les figures de femmes libérées que nous allons voir ont réussi à se débarrasser des impositions de la société patriarcale, mais elles ont dû, pour cela, transgresser les règles de l'ordre établi, afin de pouvoir ensuite entamer une nouvelle étape de leur vie.

Avant d'évoquer Vitória, qui incarne la jeune femme libérée, l'héroïne du roman OCS, Maria Mesquita, qui n'apparaît que brièvement dans la première partie, représente la mère symbolique de l'héroïne. Elle était une jeune divorcée très riche et la maîtresse du père de Vitória, Inácio. Elle l'a accompagné, lors de sa dernière visite à la maison de la tête de cheval et est morte avec lui, dans l'accident de voiture qu'ils ont eu en partant.

Dans les années 1920-1930, la jeune femme était résolument moderne dans ses choix de vie : elle fumait, chassait et conduisait sa voiture. Elle dérangeait aussi par son apparence, qui correspondait au type de la jeune bourgeoise en milieu urbain, en vogue dans les années folles. Pour toutes ces raisons, elle était considérée comme une prostituée par les domestiques et

Marcionila dans le roman : « *Son linge de corps n'était que dentelle et baptiste, dit Maria Comba. Tout cela d'un transparent [...] On lui voyait tout le corps à travers.* »¹²⁹ (p. 42)

Maria Mesquita a été condamnée, même sous forme de désapprobation muette par tous les membres de la famille, mais elle a séduit Vitória, qui a vécu la visite de son père comme une fête et Maria Mesquita lui a laissé son parfum et sa poudre, en cadeau d'adieu. Du point de vue symbolique, ces deux éléments fonctionnent comme un héritage entre les deux personnages féminins : ils symbolisent les valeurs de la féminité et de la beauté qui sont ainsi passées de l'une à l'autre. Cela explique également certains aspects du caractère de Vitória et ses choix de vie ultérieurs, car Maria Mesquita est le modèle que l'héroïne a voulu suivre, en l'absence du souvenir de sa mère, morte quand elle était très jeune et dont elle a interdiction de prononcer le nom. Maria Mesquita s'est substituée à la représentation de sa mère pour Vitória et a contribué, de notre point de vue, à son projet d'aller vivre à Lisbonne et à son émancipation. Elle lui a transmis ses valeurs, qui se manifesteront dans son refus de se conformer aux codes sociaux de l'époque et sa volonté de vivre libre selon ses propres lois : celles que lui dictent les désirs de son corps.

Nous présentons ensuite Vitória, l'héroïne d'OCS de façon détaillée, car elle est caractéristique du processus de libération de la femme chez l'auteure. Auparavant, nous notons le choix récurrent d'une héroïne dans l'univers romanesque de Teolinda Gersão depuis son premier ouvrage, *O Silêncio* (1981). C'est également l'opinion d'Annabella Rita¹³⁰, qui y voit « *les métamorphoses de l'image féminine où l'Art et la réalité nationale se rencontrent d'un point de vue identitaire* » et pour qui les personnages de « *femme-adolescente-enfant* » suivent « *le tracé d'un itinéraire du féminin* » dans la littérature portugaise, depuis le XIX^e jusqu'au XX^e siècle. (Gersão, 2006 : 9-11)

OCS est le récit de la vie de Vitória, depuis son arrivée dans la maison à la tête de cheval, après la mort de sa mère, jusqu'au jour où elle s'enfuit avec l'aide d'Amaro, après la mort de Jerónimo. On suit l'évolution du personnage au rythme du pas du cheval et de son apprentissage de l'équitation.

La première partie du roman est celle de la construction du personnage de l'héroïne. Or, on note d'emblée la difficulté que rencontre Vitória à exister en tant que petite fille dans la maison. Nous reviendrons par la suite sur l'enfance du personnage. A l'adolescence, on voit l'évolution de Vitória, avec son désir qui est devenu sexuel et impérieux. Elle prendra aussi conscience des

¹²⁹ "A roupa branca era só rendas e cambraias, disse Maria Comba. Tudo transparente [...]Via-se na mesma o corpo todo" (p. 52)

¹³⁰ *Op. Cit.* GERSÃO, 2006,

p. 9 :

"Em imaginária sala de espelhos deformadores, observo as metamorfoses de uma imagem feminina onde a Arte e a realidade nacional se encontram identitariamente."

p. 11 : "... a criança-adolescente-mulher de Teolinda... desenhando a tracejado um itinerário do feminino que vai do monte bernardiniano, passando pelo vale garrettiano e pela Lisboa de Garrett e de Eça, até à finisterra de Teolinda e à insularidade nemesiana, para não multiplicar as referências..."

contraintes sociales et familiales, qu'elle subit et qu'elle n'accepte qu'en apparence. D'enfant dominée par les codes familiaux, elle devient une adolescente, qui observe le monde qui l'entoure et mène ses propres expériences de vie. Le mal-être du personnage entre en résonance avec l'idée de Luce Irigaray, dans son ouvrage, *Ce sexe qui n'en est pas un*,¹³¹ et où elle nomme la femme, un « être autre » :

« Elle » est indéfiniment autre en elle-même. De là vient sans doute qu'on la dit fantasque, incompréhensible, agitée, capricieuse... [...] Paroles contradictoires, un peu folles pour la logique de la raison, inaudibles pour qui les écoute avec des grilles toutes faites, un code déjà tout préparé. » (Irigaray, 1977 : 28)

Cet « être autre » correspond sous bien des aspects au personnage principal dans OCS, qui ne se reconnaît pas dans les modèles qu'on veut lui imposer, et tente d'y échapper. On note qu'ils ne posent pas de problème à son cousin, qui s'y adapte parfaitement puisqu'ils sont faits pour lui dans une société patriarcale.

Mais l'héroïne va s'apercevoir de la relation difficile que son cousin entretient avec le monde naturel qui l'entoure et de l'importance de son rôle dans la médiation qu'elle va établir entre lui et le monde réel. Elle obtient ainsi un pouvoir sur lui, pendant cette « période miraculeuse », alors que pendant toute son enfance, c'était lui qui avait l'ascendant sur elle. On peut considérer qu'il marque le début de sa libération dans le récit. Le rôle qu'elle a vis-à-vis de lui, ajouté à sa compétence de bonne cavalière, donnent à Vitória une force, dont elle commence à prendre conscience et qui sera perçue par Jerónimo comme un mystère.

L'été et son « miracle », la chaleur « incandescente » dehors et la lumière « qui aveugle » vont aussi jouer un rôle dans la révélation du désir érotique chez Vitória et nous notons du point de vue stylistique une abondance d'éléments corporels pour décrire l'effet sur elle de la période estivale :

L'été explosait dans son corps, se propageait dans son sang... » « La bouche s'ouvrait dans cet effort de résistance à la chaleur, le visage s'embrasait, une fine sueur perlait sur la peau, se condensait en gouttelettes autour de la tête. Le corps s'amollissait comme un fruit.¹³² (p. 76-79)

L'évolution du corps est associée à celle du désir sexuel chez Vitória, qui s'oppose aux interdits de la société dans laquelle elle vit. A ce propos, Bataille revient sur le caractère qu'il considère « universel » de l'interdit de la mort, mais aussi de la sexualité :

«... l'homme est défini par une conduite sexuelle soumise à des règles, des restrictions définies : l'homme est un animal qui demeure « interdit » devant la mort, et devant

¹³¹ IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Editions de Minuit, 1977

¹³² “O Verão rebentava no corpo, espriava-se no sangue...” “Abria-se a boca no esforço de aguentar o calor, a cara afogueava-se, um suor fino percorria a pele, condensava-se em gotas em volta da cabeça. O corpo amolecia como um fruto.” (p. 94-98)

l'union sexuelle. [...] Ces restrictions varient grandement selon les temps et les lieux. »
(Bataille, 2011 : 48)

Dans le roman, nous trouvons l'interdit lié aux deux thèmes. Et, dans le cas de l'interdit d'union sexuelle, il sera synonyme de transgression pour Vitória, qui échappant à la surveillance étroite de son fiancé, va faire son initiation sexuelle avec Amaro.

Nous remarquons que l'idée de l'amour est toujours complexe dans les textes de TG et souvent liée à celle de la trahison. Dans OCS, les deux personnages, Amaro et Melícia, forment les deux triangulations amoureuses de la deuxième partie du roman, dans les mouvements, *Le Galop* et *Le Saut*. TG, elle-même, rapporte que le thème de l'amour est à relier à celui d'une communication difficile entre hommes et femmes et se trouve dans d'autres romans comme *O Silêncio* et plus récemment *A Cidade de Ulisses*. Sur son premier roman *O Silêncio*,¹³³ elle dit à ce sujet :

Donc dans *O Silêncio*, c'est le thème de l'amour, qui est un thème universel et toujours actuel, même s'il est différent suivant les époques. C'est un thème de tous les temps, n'est-ce pas, qui varie avec le moment. Et je trouve qu'au XX^e et au XXI^e siècle, il est très lié aux relations de pouvoir et il (*O Silêncio*) finit par être aussi un roman politique, puisque tout ce que nous faisons est politique. » (Levecot, 2006 : LXXV)

A ce thème de l'amour et des relations difficiles entre les hommes et les femmes, s'ajoute aussi celui de la contrainte sociale. Elle évoque les aspects de l'incommunicabilité ou de la difficulté à se comprendre, qui apparaissent également dans *A Cidade de Ulisses*, un autre roman d'amour, paru en 2011.

Dans OCS, qui est aussi, considéré comme un roman d'amour, on trouve également l'impossibilité d'un amour conventionnel et la mise en œuvre de la libération de la femme. Il s'agit d'une libération, qui a une portée historique et sociale, au vu des règles imposées par la société patriarcale dans laquelle l'héroïne évolue et qu'elle décide de ne pas suivre en refusant d'épouser celui à qui elle était destinée. Nous y voyons une libération de la femme du joug masculin de la société patriarcale, même si Teolinda se défend de tout militantisme féministe,¹³⁴ qui ne l'intéresse pas :

¹³³ Op. Cit. LEVECOT, 2006 :

“Portanto *O Silêncio* é um tema de amor, é um tema universal, e que é sempre actual e conforme as épocas vai variando, mas é sempre um tema de todos os tempos, não é, que vai variando de acordo com o momento. E eu acho que no século vinte, vinte e um, tem muito a ver também com relações de poder, acaba por ser também um romance político, porque tudo quanto a gente faz é político.” (nous traduisons)

¹³⁴ Op. Cit.

p. LXXVIII

“Também, também aparece, como o das mulheres que se vão libertando a pouco e pouco. Embora eu não pretenda fazer livros que sejam militantes, nem que sejam feministas, esse tipo de

Oui, il apparaît aussi, comme celui des femmes qui se libèrent petit à petit. Non que je prétende écrire des livres militants, ni même féministes, ce type de choses ne m'intéresse pas. Mais il arrive bien souvent qu'on étudie ces aspects dans mes livres : sans doute cela s'y trouve-t-il, mais ce n'est pas conscient de ma part, cela ne m'intéresse pas particulièrement. (Levécot, 2006 : LXXVIII)

Même s'il ne s'agit pas d'une position militante, elle est d'accord qu'il s'agit d'un thème récurrent dans ses romans¹³⁵ :

- Je veux dire... il est évident que les personnages féminins qui apparaissent cherchent un chemin...
- C'est que la femme a un rôle vraiment important dans vos romans...
- Oui, elle l'a bien sûr. Parce que c'est facile d'en parler, car je suis une femme et ... je ne suis pas la seule à en parler. Je trouve que c'est un thème plutôt central. (Levécot, 2006 : LXXVIII)

O Cavalo de sol illustre la difficulté que rencontrent les hommes et les femmes à établir de bonnes relations. Les relations empathiques sont rares et ce sont davantage les jeux de pouvoir et de domination qui apparaissent dans le récit. A l'époque de sa parution, la critique littéraire soulignait déjà cet aspect d'amour impossible dans le roman¹³⁶ ainsi que l'aspect « érotique » :

Ce livre se caractérise par une forte charge érotique ; l'espace, le temps et les relations entre les personnages sont bien définies dans leurs limites. [...] L'intrigue se développe autour de Vitória, qui représente la force de la nature, l'instinct, l'impulsion, alors que Jerónimo tente de freiner les pulsions instinctives de Vitória. La femme symbolise l'imagination, la créativité, le désir d'explorer le réel et la volonté incessante de défier la vie, de vivre. D'un autre côté, l'homme représente ce qui est conventionnel et rigide, il est la pression et la nécessité de limiter le réel. (Lepecki, 1990)

coisas, não me interessa. Acontece que muitas vezes vão estudar isso, possivelmente as coisas estão lá, mas não é que sejam conscientes, não é que me interessem particularmente.”

¹³⁵ Ibid

“É que a mulher tem um papel mesmo importante nos seus romances ...

Tem, tem. Claro. Porque é fácil falar disso, porque sou mulher e porque ... não sou a única pessoa que fala disso. Acho que é um tema bastante central. »

¹³⁶ LEPECKI, Maria Lúcia - "O Cavalo de Sol - Um Amor Impossível Contado em Romance" in *Diário de Notícias*, Lisboa, 22/04/1990 :

“Este livro caracteriza-se como tendo uma forte carga erótica; o espaço, o tempo e as relações entre as personagens estão bem definidos e delimitados. [...] A acção desenvolve-se em torno de Vitória, que exprime a força da Natureza, o instinto, o impulso e Jerónimo que procura refrear os impulsos instintivos de Vitória. A mulher simboliza a imaginação, a criatividade, o desejo de explorar o real e a vontade incessante de desafiar e de viver; o homem, por outro lado, representa a convenção, a rigidez, a repressão e a necessidade de limitar o real.” (Nous traduisons)

Nous avons vu que le choix auctorial était en faveur du personnage féminin, qui représente la lutte pour la vie, en se libérant des impositions de l'ordre social et des valeurs morales de l'époque. Pour nous, la voix féminine de l'auteure y contribue par le choix d'une écriture poétique, qui ose exposer le corps, tout en faisant preuve de retenue dans la description. C'est le changement qu'indiquait Prado Coelho après le 25 avril, d'une libération de la parole féminine qui osait s'emparer de sujets jusque-là « réservés » aux hommes, comme celui du corps. Allegro de Magalhães le souligne aussi dans un chapitre¹³⁷ d'un ouvrage qui traite de la place des femmes, où elle évoque les changements intervenus pour les femmes :

Nous pouvons actuellement observer un phénomène qui découle de cela, et qui est significatif dans notre société. Significatif surtout en ce qui concerne la situation des femmes et le rapport entre les sexes. (Allegro de Magalhães, 1995 : 262)

Elle situe cette évolution, après l'adoption d'une nouvelle Constitution et du nouveau Code Civil qui institue de façon univoque l'égalité entre homme et femme. Elle lie aussi l'arrivée des femmes aux postes laissés vacants par les hommes qui ont émigré ou se sont exilés, les mettant ainsi dans une situation inédite :

C'est alors qu'un nombre considérable de femmes jeunes et adultes se sont emparées, dans le pays, de possibilités et de tâches qu'on ne leur aurait probablement pas confiées dans des circonstances différentes. (Allegro de Magalhães, 1995 : 262)

Les femmes ont alors occupé des postes dans la fonction publique, les professions libérales ou artistiques ou encore l'enseignement, notamment universitaire où elles sont devenues majoritaires. La sociologue analyse aussi le changement dans le milieu littéraire où, comme on l'a vu les femmes écrivains émergent et s'emparent des thèmes comme les guerres coloniales, l'émigration ou l'exil : ce qui lui fait dire que « *les femmes écrivent en fait sur les mêmes sujets que les hommes.* » (Allegro de Magalhães, 1995 : 265) La chercheuse y voit un changement aussi dans la figuration des personnages féminins dans les ouvrages écrits par des auteurs masculins : « *remplis de vie et d'énergie* », dans « *un autre rapport aux gens et à la nature* ». Les femmes paraissent alors « porteuses d'une autre éthique et d'une autre hiérarchisation des valeurs » et vont « *refaçonner l'identité culturelle portugaise* ». (Allegro de Magalhães, 1995 : 266)

Ce sont ces nouveaux rôles féminins que l'on trouve en filigrane, dans OCS surtout par le choix d'un « protagonisme » féminin, qui s'émancipe les lois patriarcales, en les transgressant. On peut y voir une originalité de l'autrice, qui assume d'être une écrivaine de son époque, sans avoir toutefois à se positionner dans les mouvements féministes. En outre, OCS est aussi un ouvrage où le corps est à la fois largement décrit et n'échappe pas à une forme d'érotisation,

¹³⁷ ALLEGRO DE MAGALHÃES, Isabel, « Les femmes au Portugal : des traits nouveaux en train d'être perçus », dans : EPHESIA éd., *La place des femmes. Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*. Paris, La Découverte, « Recherches », 1995, p. 262-266. <https://www.cairn.info/la-place-des-femmes--9782707124890-page-262.htm>

mais où les processus narratifs ne le dévoilent que sous une forme partielle ou éliée ; ce qui laisse au lecteur la possibilité de compléter ou d'imaginer la scène.

Vitória, voyant l'inutilité de l'équitation dans la vie et sachant qu'elle ne lui permettra pas d'échapper à sa destinée, accuse Hermínio de l'avoir trahie, qui lui conseille de fuir son destin (qui est d'épouser Jerónimo), qu'il résume dans ce conseil : « *Il faut que tu t'en ailles* ¹³⁸ ». (p. 107) Ce qu'elle fera. En effet, elle prend conscience de la vie qui l'attend dans le milieu provincial et bourgeois du début du XX^e siècle. Elle, qui a des difficultés à exister dans le cadre familial et domestique, en tant qu'enfant et adolescente, se représente la difficulté qui l'attend pour se libérer des contraintes du contexte social de l'époque en tant que femme et épouse..

Alors que TG l'évoquait pour un autre roman, l'aspect politique n'apparaît que sous forme métaphorique dans OCS. Nous pensons cependant qu'il contribue à l'idée de libération de la femme dans le contexte des années 20. Sur l'aspect politique du féminin, L. Irigaray défend l'idée que la femme ne représente pas une « *classe* » et ne constitue pas un « *problème historique* » facile à résoudre :

L'évolution, aussi radicale se voudrait-elle, d'une femme ne suffirait donc pas à libérer le désir de la femme. Et aucune théorie ni pratique politiques n'ont jusqu'à présent résolu, ni suffisamment pris en compte, ce problème historique, même si le marxisme en a annoncé l'importance. Mais les femmes ne forment pas à strictement parler une classe, et leur dispersion dans plusieurs rend leur combat politique complexe, leurs revendications parfois contradictoires. (Irigaray, 1977 : 31)

Le personnage de Vitória incarne dans le roman cette aspiration à vivre et à se réaliser de la femme moderne, qui, pour cela, doit briser ses chaînes et quitter le milieu dont elle est issue. Mais, elle ne peut le faire qu'individuellement, et non en s'appuyant sur une structure, comme le dit Irigaray. Si nous plaçons l'ouvrage dans le contexte historique des années 80, qui est celui de sa publication, il s'agit d'une aspiration légitime à laquelle les femmes portugaises peuvent désormais prétendre, comme nous venons de le voir. En revanche, dans les années 1920 au Portugal, l'émancipation de la femme n'était pas d'actualité, malgré les mouvements féministes de la fin du XIX^e dans d'autres pays d'Europe et d'Amérique et qu'incarnait Ana de Castro Osório (1872-1935). Elle est considérée comme la première féministe portugaise, qui a rédigé le manifeste, *As Mulheres Portuguesas*, et a participé activement à défendre les droits des femmes, fondant le premier Groupe portugais d'Etudes féministes (1907) et en participant au gouvernement de la première République (1910), lors de la rédaction des lois sur le divorce.

Nous pensons que T G a choisi d'inscrire la temporalité de son roman dans la période de premières luttes féministes qui vont ensuite résonner dans les années 1980, après le 25 avril, jetant ainsi un pont entre les deux époques, qui se trouvent unies dans la lutte pour l'émancipation des femmes. On se souvient qu'à la fin des années 1920, A. Salazar va prendre en charge l'économie du pays et qu'il ne lâchera plus le pouvoir pendant plus de quarante ans, imposant une dictature qui durera jusqu'en 1974. Néanmoins, le début des années 20, qui suit

¹³⁸ "Tens de te ir embora..." (p. 132)

la Première Guerre mondiale, à laquelle le Portugal a participé, apparaît comme l'un des rares moments propices aux idées de libération de la femme, en milieu urbain, notamment. Mais, la situation devait être très différente, suivant que l'on se trouvait en milieu urbain ou rural, où les conservatismes perdurent et selon la classe sociale à laquelle on appartient. On peut imaginer qu'à Lisbonne des idées circulaient sur le rôle et la place de la femme et que l'on y célébrait aussi les années folles de l'après-guerre, qui a participé à une forme de libération de la femme et à une prise de conscience de son rôle dans la société. Celle qui symbolise le mieux cette soif de changement est le personnage de Maria Mesquita.

Dans le roman, le personnage de Vitória se rendra compte de l'impossibilité de son mariage, après la scène de la fin du bal : car Jerónimo ne l'aime pas et la méprise et parce qu'elle ne correspond pas à la femme modèle qu'il attend d'elle. Sa prise de conscience aura pour effet de lui faire réaliser son rêve de partir et elle va, pour cela, écrire à Virginia Lagoa et lui annoncer son intention de venir à Lisbonne. L'autre conséquence sera d'aller attendre Amaro à la rivière et de vivre sa première expérience sexuelle. Vitória, dans sa découverte de l'amour physique, laisse parler son « *corps-cheval* », profitant de la vie au galop et faisant des sauts d'obstacle des métaphores de l'acte sexuel qu'elle répète avec Amaro.

Dans la dernière partie du roman, la position supérieure de Vitória sur le cheval, dominant son fiancé, alors qu'il l'interroge sur sa présence à la rivière avec Amaro, prouvent déjà sa libération du joug du prédateur, qu'est son cousin. Sa réponse sous forme de provocation, lui rétorquant qu'elle s'était baignée nue dans la rivière, est insupportable à entendre pour Jerónimo. Alors, lorsqu'elle descend de cheval, il la jette à terre et la frappe, déchargeant sur elle toute sa violence et sa jalousie : il lui cogne la tête contre les pierres jusqu'à ce qu'elle perde connaissance.

Ainsi évanouie, elle était en son pouvoir. [...] Elle était tout proche, à portée de sa main, si proche que tout était possible – appuyer sur la gâchette, il suffirait d'un geste aussi simple que celui-là. Ou alors ses doigts serrant son cou un peu plus fort, juste un peu plus fort.¹³⁹ (p. 149)

Vitória a transgressé l'ordre établi en entretenant des relations sexuelles hors mariage. Elle a réussi à déjouer le système de surveillance de son fiancé et a fait preuve d'une grande audace en lui répondant avec effronterie, ce qu'il ne peut lui pardonner. Le fait qu'elle utilise sa liberté, sur le plan sexuel, et qu'elle le provoque avec sa sensualité est ce qu'il ne va pas supporter et, jaloux, il lui fait payer cet affront en l'agressant violemment. Car, c'est moins l'acte sexuel que la réponse provocante qu'elle lui donne qui vont attiser sa colère. Néanmoins, sa transgression demeure un acte interdit par les codes moraux de l'époque et mérite donc un châtiment exemplaire, qu'il lui applique et qui peut aller jusqu'à la mort. En effet, comme l'avance Irigaray, le mariage s'inscrit dans le cadre d'un système « *d'exploitation* » de la femme :

La femme est donc dans une situation d'exploitation spécifique par rapport au fonctionnement des échanges : sexuels, mais plus généralement économiques, sociaux

¹³⁹ « Assim desmaiada ela estava em seu poder » “Estava perto, ao alcance da mão, tão próxima que ele podia tudo sobre ela – puxar o gatilho, bastaria um gesto tão simples como esse. Ou os dedos apertando o pescoço, um pouco mais, apenas um pouco mais.” (p. 183-184)

et culturels. Elle n'y entre que comme objet de transaction, à moins qu'elle n'accepte de renoncer à la spécificité de son sexe. (Irigaray, 1977 : 81)

Cette idée de la femme dans les échanges tels que le mariage, apparaît dans l'ouvrage OCS à travers les valeurs de la société patriarcale de pureté et de virginité féminine, qui sont encore à la base de l'interdit sexuel hors du mariage. Nous pensons aussi que c'est l'esprit libre et frondeur du personnage qui était visé. Car il était inconcevable de l'accepter pour l'homme dominant qu'est le fiancé, en tant que représentant de la société patriarcale : sa réaction ne pouvait être que violente, à la hauteur de la « faute » commise et du « préjudice » subi.

La sexualité est perçue comme une marchandise et le corps de la femme est réifié dans ce déchaînement de violence physique de la part du prédateur qu'est Jerónimo : il la rue de coups, y compris de « *ses bottes pointues* » dans son visage, lui « *remplit la bouche de terre et de cailloux* » et la laisse pour morte. (p. 150) La violence avec laquelle Jerónimo s'acharne à punir sa fiancée montre qu'il ne la traite pas comme un être humain et la scène de la mort de la chienne *Fauve*, à la fin du récit viendra le confirmer, par la mise en relation entre les deux passages qui se répondent dans le récit. Comme il règne en maître absolu sur les êtres et les choses, le corps de l'héroïne, abondamment décrit dans le texte est tronqué et réifié et prouve la déshumanisation de la femme pour le prédateur qu'incarne Jerónimo. Pourtant, malgré la violence physique dont elle a fait l'objet, l'héroïne survit à ses blessures et continue dans la transgression en retrouvant son amant les jours suivants, prouvant ainsi qu'elle a brisé ses chaînes et qu'elle est maîtresse du temps et de son destin de femme libre. Du point de vue symbolique, le personnage fait honneur à son prénom et sort vainqueur de cette lutte pour sa liberté sexuelle.

Sur le plan linguistique, les passages descriptifs où le corps est mis en scène, de façon partielle ou allusive, « les poignets », « sous ses mains et sous ses pieds » « les épaules », « le front » abondent en adjectifs, « *surpris* », « *furieux* », « *haute* », « *évanouie* », « *étendue* », « *tranquille*, *abandonnée* » ou encore « *vivant* », « *visqueuse* », « *noirâtres* » et surtout en gérondifs : « *en glissant un revolver* », « *se plantant au milieu du chemin* », « *continuant à rire* », « *le défiant* », « *se débattant* »¹⁴⁰ (p. 148-149). Cela donne une vision du corps irréaliste et poétique, mais qui aussi d'une grande précision, avec un souci du détail presque cinématographique de la scène. Il s'agit aussi du point de vue esthétique et stylistique d'une des caractéristiques de l'écriture féminine et sensible de T G. On trouve le lexique corporel également dans la reconstruction physique de Vitória après l'agression de Jerónimo : « *son corps – tête, bras, pieds, buste, sexe, jambes, mains*¹⁴¹ », grâce à « *la force unificatrice* » de l'amour qu'elle veut prolonger (p. 164-

¹⁴⁰ “os pulsos com as mãos” “debaixo das suas mãos e dos seus pés”, “pelos ombros”, “com a cabeça”, “a fronte”, “surpreendido”, “enfurecido”, “muito alto”, “desmaiada, caída, quieta, abandonada”, “vivo”, “colada ao sangue”, “nódoas negras”, “metendo o revolver”, “saindo, cortando-lhe o passo a meio do caminho”, “continuando a rir”, “como se o desafiasse”, “debatendo-se e gritando” (p. 182-184)

¹⁴¹ « Como se tivesse juntado os pedaços soltos de si mesma, que agora formassem um todo, um corpo, o seu corpo – cabeça, braços, pés, tronco, sexo, pernas, mãos. O amor era um força integradora... » (p. 203)

165). Sur la description du corps et l'évolution des théories sur les différences sexuelles entre homme et femme, la chercheuse, Isabel Allegro de Magalhães¹⁴² avance l'idée suivante:

Le corps devient alors un élément central de la subjectivité et de son exercice. [...] Cette conviction anthropologique et philosophique mènera certaines féministes, notamment françaises, italiennes et indiennes à chercher des éléments pour élaborer une réflexion sur le caractère sexué des subjectivités et plus particulièrement la subjectivité féminine. (Allegro de Magalhães, 2010 : 114)

Elle nous dit que la subjectivité est sexuée, elle qui s'était très tôt intéressée à la question de la sexualité liée au texte (Magalhães, *O sexo dos textos*, 1995). C'est le cas dans l'ouvrage OCS, Teolinda Gersão accorde une place non négligeable à la description des corps et à l'aspect physique de l'amour, qui est le facteur principal de libération de la femme.

Sur le plan esthétique, nous avons dans le récit un jeu de correspondances internes, au niveau des scènes décrites, mais aussi des métaphores utilisées : comme celle de Jerónimo sur l'amour, (« le fiel de la terre ») qui répond de façon antithétique à celle que Vitória utilise pour définir ses jours de bonheur avec Amaro : « *Encore un jour, dit Vitória. Intact, parfait, hors d'atteinte de la main des autres... [...] ...encore un jour d'amour. Car l'amour était le miel de la terre.*¹⁴³ (p. 162)

Il y a aussi une succession de passages qui s'entrecroisent et qui établissent une comparaison entre les deux personnages féminins, Melícia et Vitória, qui assument des rôles antagoniques : pour l'une, de femme soumise à la volonté dominante masculine, tandis que l'autre symbolise la liberté de la femme libérée. Mais la liberté de Vitória a été acquise au prix d'une agression violente, qui la laisse debout, mais meurtrie. Elle mettra sa vie en jeu chaque jour qui passe, puisque son fiancé contrôle ses faits et gestes et a droit de vie et de mort sur elle. Sa bravoure vient aussi de ce temps d'attente qu'elle prend pour récupérer de ses blessures, tout en profitant des rencontres avec Amaro pour s'initier à l'amour physique. Après la découverte du corps de Jerónimo dans la colline, Amaro organise la fuite de Vitória de la maison à la tête de cheval, avant que l'on découvre le suicide.

¹⁴² ALLEGRO DE MAGALHÃES, Isabel, "A instância corpórea do humano : sexualidades e subjectividades, mulheres e ética", in *Revista crítica de Ciências Sociais*, n° 89, Centro de Estudos Sociais, s. l. junho 2010, p. 111-125

p. 114

"A instância corpórea passa então a ser considerada como um dos fulcros fundadores das subjectividades e seus exercícios. [...] Esta convicção antropológica e filosófica levará algumas feministas, designadamente francesas, italianas, indianas, a buscar elementos para uma reflexão sobre o carácter sexuado das subjectividades, especificamente da subjectividade feminina."

¹⁴³ " Um dia mais, disse Vitoria. Intacto, perfeito, fora do alcance da mão dos outros... [...] ... um dia de amor ainda. Porque o amor era o mel da terra." (p. 200)

On remarque à nouveau l'emploi du conditionnel et de l'imparfait du subjonctif jusqu'à la fin du roman ainsi que de « *como se* » qui donnent au dénouement une valeur hypothétique et en font une fin ouverte.

OCS s'achève pourtant sur un « happy end » pour l'héroïne, qui réussit à s'enfuir de la maison à la tête de cheval, pour aller à Lisbonne réaliser son rêve. En effet, Le roman s'achève sur l'image, de la fenêtre du train, considérée par Amaro comme une barrière et derrière laquelle on voit s'éloigner Vitória qui a réussi à franchir l'obstacle. Vitória, grâce à son caractère frondeur de femme libre, a réussi à contrer la pression sociale et à triompher de la mort. Elle a su déjouer la surveillance de son cousin et fiancé, pourtant un prédateur redoutable, les contraintes familiales, morales et sociales de tous ceux de la maison à la tête de cheval et a pu finalement s'enfuir à Lisbonne.

On assiste à un dénouement inattendu vis-à-vis des deux personnages principaux. En effet, si l'on considère la situation de la femme dans la société patriarcale et machiste du Portugal au début du XX^e, c'est bien le personnage féminin qui était « destiné » à mourir, comme ce fut le cas très certainement pour la mère d'Estela, quelques années plus tôt sans que cela soit précisé. Elle a été sans doute une victime de la société patriarcale et n'a pas supporté la vie d'épouse d'un mari volage. Le personnage masculin dominant aurait dû poursuivre sa vie, afin de faire prévaloir les valeurs familiales et sociales dont il est l'héritier, mais c'est le personnage féminin qui triomphe de la mort en s'enfuyant, se libérant de cette manière de sa condition de femme soumise et en faisant triompher sa conception de la vie et de l'amour.

Le choix du féminin dans *O Cavalo de sol* est caractéristique de l'auteure dans la plupart de ses textes : elle met l'accent sur des problématiques qui concernent les femmes et elle en fait des héroïnes se libérant des contraintes sociales qui pèsent sur elles.

Ce sera également le cas du personnage de la mère dans *Os Anjos*, que nous avons classée parmi les femmes qui ont subi l'obligation de la maternité dans le cadre du mariage, alors qu'elles ne désiraient ni l'un ni l'autre. La mère n'accepte pas sa situation de femme mal mariée et de mère et va, à travers sa maladie, alerter sur son mal-être et se révolter. Le personnage d'OA ne peut être comparé à celui de Maria Mesquita, la « belle-mère » moderne, aux mœurs libérées, dans OCS, car elle n'appartient pas à la même classe sociale. Elle représente une forme de libération de la femme dans un milieu rural modeste. Nous pouvons la mettre en parallèle avec Vitória, qui, s'étant affranchie de la tutelle de son fiancé, vit librement ses premières expériences sexuelles avec Amaro. Dans les deux cas, la libération passe par la liberté sexuelle.

Dès le début du récit, le personnage de la mère est présenté comme une femme dérangée avec des tendances incendiaires que sa fille tente d'arrêter. Les rôles mère-fille sont inversés: la fille empêche sa mère de jouer avec le feu pour qu'elle ne brûle la maison. Mais la mère est dans le déni, puisqu'elle rejettera la faute sur sa fille, qu'elle accuse de l'avoir fait tomber. C'est aussi un personnage de femme révoltée contre sa condition d'épouse, incomprise de son mari qui la place sous la surveillance de sa fille. Elle a des comportements névrotiques, fait des fugues et des tentatives de suicide, qui amènent son mari à demander à sa fille de rester à la maison pour la surveiller au lieu d'aller à l'école. La maladie de la mère est évoquée, dans les premières

pages de la narration, alors qu'apparaissent des références au bonheur des parents lorsqu'Ilda n'était pas née :

Mon père a toujours dit que ma mère était très jolie. Sur l'étagère, il y avait un portrait d'elle avec une robe neuve, un jour de fête. À l'époque, ma mère riait et chantait, et moi je n'étais pas encore née.¹⁴⁴ (p. 8)

Cette époque du passé semble celle du paradis perdu, lorsque sa mère était belle et bien habillée et semblait heureuse, puisqu'on lui a dit qu'elle aimait rire et chanter. Sa maladie se manifeste par une forme aiguë de dépression. Le mal-être qu'elle exprime avec son corps est un cri de révolte qu'elle envoie à sa famille et à la société. L'une et l'autre, dans leur ignorance, vont la considérer comme folle. Au fur-et-à mesure son état s'aggrave et aurait pu lui valoir un internement à l'asile sans l'intervention du grand-père.

Il nous a paru utile de revenir sur l'épistémologie de la folie féminine ou désignée comme telle, sur laquelle nous alertent les scientifiques, Elizabeth Cristina Landi (U.F. de Goiás, Goiânia, GO, Br), Isalena Santos Carvalho (U. F. do Maranhão, São Luiz, MA, Br) et Daniela Sheinkman Chatelard (UnB de Brasília, DF, Br)¹⁴⁵ :

Il y aurait une folie propre aux femmes, celles à qui l'état civil réserve le sexe féminin et qui ponctuellement s'avouent folles ou désireuses de l'être, même lorsqu'elles ne présentent pas de psychose caractérisée ? (Landi/Santos Carvalho/Sheinkman Chatelard, 2016 : 664)

Or, Freud en avait fait son principal objet d'étude, à son époque déjà, comme le confirme l'étude de Monique Schneider¹⁴⁶ dans son article sur les théories psychanalytiques de Freud, des rêves des femmes et de leur hystérie, qui établit que les femmes sont à l'origine de sa théorie psychanalytique. Elle émet même l'idée que Freud doit sa théorie de la psychanalyse à la femme :

Que penser de la coïncidence – est-elle fortuite ? – grâce à laquelle se sont initialement rencontrés le mal initialement attribué à la femme – essentiellement à son ventre – et la fondation, par Freud, de la psychanalyse ? Le démon interprétatif agissant tout au long

¹⁴⁴ "O meu pai sempre tinha dito que a minha mãe era muito bonita. Tinha um retrato dela em cima da prateleira, com um vestido novo, num dia de festa. Nesse tempo do retrato a minha mãe ria e cantava e eu ainda não tinha nascido." (p. 10)

¹⁴⁵ LANDI, Elizabeth Cristina, SANTOS CARVALHO, Isalena, SHEINKMAN CHATELARD, Daniela, "Das vizinhanças entre o feminino e a loucura" in *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, 19(4), dez.2016, p. 663-677 :

"Haveria uma loucura própria às mulheres, aquelas para quem o registro civil reserva o sexo feminino, que pontualmente se confessam loucas ou desejosas de sê-lo, ainda que não se estruturam na psicose?" p. 664

¹⁴⁶ SCHNEIDER, Monique, « Freud et le rêve au féminin », *Le Coq-héron*, ERES, 2016/2, N° 225, p. 65 à 81 <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2016-2-page-65.htm>

de L'interprétation du rêve s'est primitivement manifesté lors de la confrontation qui se mit prioritairement en place avec ces femmes – Mme Emmy, Fräulein Elisabeth – qui occupent la scène dans les Études sur l'hystérie. (Schneider, 2016 : 66)

Dans cette recherche elle met en parallèle les écrits de Freud et le récit de ses consultations avec les femmes qui font des rêves ou sont hystériques :

... le chercheur étend toutefois la période qui exige, de la part du partenaire masculin, une attention particulièrement aiguë à la sensibilité féminine : « rien ne devrait être considéré comme tout à fait inoffensif pour la femme, de sorte qu'étant la partie la plus exigeante, elle ne devrait guère échapper à la neurasthénie légère. » « ... en dépit des nuances qu'il introduit dans sa tentative d'apparier les couples actif-passif et masculin-féminin, Freud ne s'appuie pas moins sur cette thèse en lui accordant le statut de fondement provisoire : « la passivité sexuelle de la femme explique la préférence de celle-ci pour l'hystérie. » (Schneider, 2016 : 67)

Donc Freud pose le principe de l'hystérie chez la femme, qu'il explique : « *l'hystérie est donc non pas refus de la sexualité mais refus de la perversion.* » et il revient sur le sens du rêve chez la femme :

Dans un passage ajouté à *L'interprétation du rêve* en 1919, on trouve [...] : « Si l'inconscient, pris comme élément des pensées vigiles, doit trouver sa présentation dans le rêve, il est remplacé de façon tout à fait appropriée par des lieux "souterrains", eux qui, les autres fois, sans la moindre relation à la cure analytique, avaient signifié le ventre de la femme [Frauenleib] ou le ventre de la mère [Mutterleib]. (Schneider, 2016 : 68)

Pour Freud, les troubles psychiques de la mère sont considérés comme « naturels », ce qui a été contesté depuis. Nous retenons que son « *hystérie* » n'est pas un « *refus de la sexualité* », car c'est lorsqu'elle retrouve une sexualité choisie que la mère d'Ilda guérit, mais de la sexualité dans le mariage, qu'elle rejette avec son mari. Il s'agit ici de conventions sociales et non de sexualité ou de désir, puisqu'elle va retrouver son amour de jeunesse.

Cette approche nous indique qu'il y a différentes manifestations de la folie chez des femmes, selon Freud, qui en avait fait un objet de recherche. D'après les définitions de la psychose et de la névrose dans le dictionnaire, le Grand Robert¹⁴⁷ et d'après les symptômes que présente la mère d'Ilda dans OA, il s'agirait davantage d'une forme de névrose que de psychose. Cela

¹⁴⁷ ROBERT, Paul, *Le grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2^{ème} éd. 2001, vol. IV, vol. V

« La psychose : en médecine, une affection psychique, ensemble de troubles mentaux affectant de manière essentielle le comportement et constituant un ensemble stable de symptômes dont le malade ne reconnaît pas, en général, le caractère pathologique (à la différence des névroses), aliénation, folie, délire, démence, paranoïa, schizophrénie» (V-1370)

« La névrose en psychiatrie, ensemble de troubles psychiques dans lesquels le sujet a conscience de la nature morbide de ses symptômes et maintient sous une forme ou sous une autre une adaptation à la réalité. La névrose, affection nerveuse aux formes multiples : hystérie, nervosisme, neurasthénie, obsession, phobie, psychasthénie. » (IV-1901)

pourrait correspondre à une psychasthénie¹⁴⁸ ou à une neurasthénie, car les troubles musculaires de l'asthénie correspondent à ceux qui sont décrits dans la narration : « *elle laissait tomber les verres et les assiettes, se tordait les mains...* (p. 7)¹⁴⁹ » ainsi que l'abattement, qui se traduit par une forme d'apathie ou de relâchement dans son apparence physique, comme cela est évoqué, et quant à la tristesse morbide, ce sont les longs moments que la mère passait à regarder par la fenêtre.

De notre point de vue, les problèmes psychiques de la mère auraient pu être soignés par un suivi psychologique ou par la psychanalyse. Mais, dans le contexte de la société rurale, qui est celui de l'ouvrage et compte-tenu de l'époque et du milieu social de la famille, cela ne semblait guère possible. En effet, cette méthode aurait permis à la mère de prendre conscience de sa névrose, après un temps d'analyse, qui lui aurait sans doute permis de trouver une solution à ses problèmes. Or, dans les années 2000, lorsque la nouvelle a été publiée, la psychanalyse était largement répandue et l'on pouvait aller consulter un « psy », psychologue ou psychanalyste, pour soigner ce type de pathologie. Alors qu'avant les années 70, dans le Portugal rural qui est décrit dans l'ouvrage, cela n'était pas envisageable.

La guérison de la mère devait donc passer par d'autres thérapies, moins conventionnelles. Celle qui lui est proposée par le grand-père, est empreinte d'une forme de mysticisme, qui n'est pas désavoué par la religion, et renvoie surtout à une sagesse populaire, qui remet au cœur du problème les relations humaines et les sentiments, à défaut d'environnement médical ou psychique accessible pour le résoudre. Sa guérison est le résultat des visites nocturnes préconisées par le grand-père, qui a réussi là, où le médecin avec son remède pour la faire dormir, avait échoué, puisqu'elle recommençait ses fugues dès la fin du traitement. Nous voyons que cette guérison s'accompagne d'une transformation : un changement d'attitude, vis-à-vis de la famille et du grand-père également. Ilda remarque aussi sa patience avec tous les membres de la famille. Elle semble une mère heureuse :

Mais maintenant, cette époque-là paraissait lointaine, car elle n'était plus malade. Désormais elle nous voyait et nous souriait, elle était patiente en tout, même avec mon grand-père qui ne pouvait plus marcher. Elle poussait son fauteuil roulant près de la fenêtre, lui donnait à manger et ne semblait jamais énervée ni fatiguée.¹⁵⁰ (p. 41)

¹⁴⁸ *Op Cit.*

« La psychasthénie : névrose dont les principaux éléments sont l'angoisse, l'obsession, la phobie, le doute, un certain nombre d'inhibitions et de manies mentales, etc., (troubles qui étaient souvent rapportés à la neurasthénie) » (V- 1359)

« La neurasthénie en médecine, une névrose caractérisée par une asthénie musculaire permanente, des troubles fonctionnels (digestifs, endocriniens...) et sensitifs (céphalalgies, courbatures...), et un état mental à fond d'angoisse. Etat durable d'abattement accompagné de tristesse morbide. » (IV-1890)

¹⁴⁹ « ... deixava cair os copos e os pratos e ficava a torcer as mãos... » p. 9

¹⁵⁰ « Mas agora esse tempo parecia muito longe, porque ela deixara de estar doente. Voltara a ver-nos e a sorrir-nos, tinha paciência com tudo, mesmo com o meu avô, que deixara de andar. Empurrava-lhe

Depuis qu'elle va retrouver son amour de jeunesse, elle ne souffre plus de dépression et retrouve son équilibre au sein du foyer familial, qui n'est plus mis en danger. C'est cet équilibre qui nous est présenté par Ilda comme le bonheur alors qu'il correspond davantage à un accommodement avec les conventions sociales.

La relation adultérine est présentée par le grand-père comme la solution aux problèmes psychiques de la mère, mais se heurte à l'opposition prévisible du père, que le grand-père réussit à vaincre. C'est ainsi que sont résolus les problèmes de la famille et que celle-ci retrouve son harmonie. Cette situation nouvelle touche aussi l'enfant qui est à nouveau acceptée par sa mère, qui la rejetait. Comme elle avait découvert la relation de sa mère avec Serafim dans sa jeunesse, à travers un portrait de lui, caché dans l'armoire, elle peut maintenant l'accepter au nom du rétablissement de la cellule familiale. C'est dans ce sens que le personnage de la mère joue le rôle de la femme libérée, puisqu'il lui est permis de vivre sa sexualité hors du mariage et de guérir de sa dépression de cette façon. On retrouve donc dans OA l'avantage du féminin sur le masculin dans le choix du dénouement, à rebours des valeurs et des pressions de la société, comme c'était aussi le cas dans OCS.

Dans les deux ouvrages de T G, l'intention de libérer la femme du carcan social est manifeste. Ils sont des exemples d'émancipation de la femme dans la société portugaise, patriarcale et phallocrate du début du XX^e jusqu'aux années 70. Dans OCS, il s'agit pour Vitória d'échapper à son destin et au mariage avec l'homme prédateur qu'est Jerónimo dans le milieu bourgeois et rural du début du XX^e. Elle y parvient avec l'aide d'Amaro en ayant pris le temps de s'initier à l'amour charnel. La libération de la femme est décrite dans OA, dans un contexte rural, considéré comme conservateur. Pourtant, la mère, avec l'aide du grand-père, réussit à faire prévaloir sa liberté sexuelle et une autre forme de vie qui ne correspondait pas aux codes moraux de l'époque.

La focalisation interne de l'enfant, qui vit dans un monde onirique et le choix d'un récit reflétant une vie simple en milieu rural rendent la solution plausible. Mais, il est malgré tout audacieux pour T G de le présenter de cette manière, dans la société portugaise des années 2000, toujours machiste et régie par le système patriarcal. Comme le fut aussi celui de laisser s'enfuir Vitória et de faire mourir son fiancé, qui représentait une figure d'homme particulièrement prédatrice et « masculiniste » de cette époque. L'autrice sait cependant qu'à travers ces récits c'est aussi l'aspiration des femmes à se libérer des impositions sociales qu'elle met en récit et qu'elle correspond en cela à son époque.

Le point commun aux deux ouvrages est cette volonté de libération de la femme de la société patriarcale, dans des contextes très différents, mais qui passe par l'affirmation de la liberté sexuelle, comme point de départ de l'émancipation, et la complicité des éléments naturels : la nuit, le vent qui les accompagnent et fonctionnent comme des aidants, au même titre que les personnages sur lesquels ils peuvent compter.

a cadeira de rodas para ao pé da janela, metia-lhe a comida na boca e nunca parecia enervada ou cansada." (p. 44)

Du point de vue linguistique, ce sont des phrases nominales ou des juxtapositions d'impressions et de sensations qui rendent compte de la sensibilité des personnages et des éléments naturels qui leur servent de décor. L'acte sexuel ne fait pas l'objet d'une description, ni d'une narration détaillée : puisqu'il s'agit de donner un ressenti, son évocation est faite avec délicatesse et pudeur. Comme on le voit dans OCS :

Maintenant un long espace s'étendait de nouveau devant elle. Vide et plein. Où rien n'existait en dehors d'eux. Où peut-être même eux n'existaient pas, mais seulement leurs corps étendus. La sagesse millénaire des corps, pensa-t-elle en fermant les yeux et en sentant des brins d'herbe sous ses mains. Le monde soudain en équilibre, le soleil et l'ombre, la nuit et le jour. Rien d'autre ne comptait, les habitants de la Maison n'existaient pas, ils n'avaient jamais existé, le vent les avait emportés.¹⁵¹ (p.143)

A la fin des ouvrages de TG, la difficile relation entre les hommes et les femmes trouve un dénouement salvateur pour les femmes, qui s'opère au détriment de celui des hommes, qui perdent leurs prérogatives de mâle dominants et se suicident ou s'effacent, appartenant pourtant à une société patriarcale dont les codes sont en leur faveur ; c'est là que se trouve son audace et son originalité. L'émancipation de la femme implique la réalisation de l'acte sexuel, symboliquement transgressif, par rapport aux règles morales et sociales qu'impose la société patriarcale. C'est elle que nous allons étudier maintenant.

3. LE RAPPORT DE L'HOMME A LA SOCIETE PATRIARCALE

Nous avons vu que les relations entre les hommes et les femmes étaient difficiles dans le domaine amoureux ou conjugal et qu'elles étaient fortement marquées par les règles de la société dans laquelle ils vivaient. Nous allons voir maintenant les relations de l'homme et de son espace social. Un certain nombre de déterminismes expliquent ses choix de vie : c'est le cas lorsqu'il vit dans une société patriarcale, où les codes sociaux sont en faveur des hommes et placent la femme dans une position subalterne.

3.1 Les relais et les institutions de l'ordre patriarcal

Pour cela, nous allons déterminer quels sont les relais de cet ordre patriarcal dans les deux ouvrages de TG, ainsi que les institutions qui les représentent. Certains relayent ces valeurs et

¹⁵¹ « Agora era de novo um longo espaço. Vazio e pleno. Em que nada existia a nao ser eles. Ou talvez nem sequer eles, apenas os seus corpos deitados. A sabedoria melenar do corpo, pensou fechando os olhos e sentindo deboixo des maos as folhas de etva. O mundo de repente em equilibrio, o sol e a sombra, a noite e o dia. Nada mais contava, os da Casa naos existiam, nunca tinham existido, tinham sido levados pelo vento.» (p.177)

d'autres le combattent ou en sont victimes. Ces échanges s'établissent dans quels lieux plus précisément ? Ce sont ces éléments que nous allons aborder ici.

A/La famille

Dans les ouvrages de T G, la thématique familiale occupe une place prédominante et ses membres jouent des rôles marquants dans l'un des ouvrages, OA. Donc, la sphère familiale est, en premier lieu, le relais des contraintes morales et religieuses d'une époque et d'un milieu social donné. Dans les deux ouvrages de l'auteure, il s'agit de la société patriarcale.

Dans OCS, nous avons distingué les deux parents de Jerónimo séparément dans la sphère familiale, parce qu'ils n'ont pas la même importance dans la transmission des valeurs de la société patriarcale. Ce sera aussi le cas de ceux de Vitória, mais sous un angle différent. Nous verrons aussi le rôle des domestiques dans la transmission.

Quant à la nouvelle, OA, nous y verrons la figure du père, ainsi que celles des institutions. Car le premier élément que nous dégageons de notre lecture analytique de l'ouvrage est l'importance de la sphère familiale. En effet, ce court récit est centré sur l'histoire de l'enfant-héroïne et les problèmes que rencontrent ceux qui constituent son monde, c'est-à-dire sa famille. Elle présente une image sociale particulièrement dégradée : abandon symbolique des deux parents, l'un à cause de la maladie et l'autre de l'alcoolisme, et décharge sur l'enfant de responsabilités au détriment de son éducation.

Le seul élément qui vient atténuer le côté sombre du tableau est celui de la focalisation interne assumée par Ilda, l'héroïne, qui en donne une vision parcellaire et édulcorée du point de vue de l'enfant ou transformée par son interprétation d'enfant-rêveuse. Nous ne savons pas si le bonheur passé des parents d'Ilda était réel ou juste rêvé par la fillette et « reconstitué » d'après les portraits de sa mère. Nous relevons l'emploi de la photographie pour perpétuer la mémoire familiale, qu'a analysé Anne Muxel, dans son étude sur la famille, *Individu et mémoire familiale* (1996) et que nous citons dans la thèse de notre collègue, Mireille Garcia,¹⁵² :

La présence de l'image joue un rôle capital dans le recouvrement du souvenir, de sorte que la mémoire semble ne pas pouvoir se passer du visuel. Cela est d'autant plus vrai avec l'image photographique qui « par son pouvoir même de fixation permet d'accéder à la permanence du souvenir et peut entrouvrir d'autres espaces de réminiscences (Muxel, 1996 :168). (Garcia, 2014 : 350)

Ilda évoque les portraits de sa mère à plusieurs reprises dans le récit et pour confirmer l'importance de la photographie, il y a le portrait caché de Serafim das Canas, habillé en

¹⁵² GARCIA, Mireille, *La famille dans l'œuvre de Milton Hatoum, un avatar de l'altérité entre grégarisme et fragmentation identitaire*, Thèse soutenue le 15/11/2014 à l'Université de Rennes 2

uniforme, du temps où il effectuait son service militaire, qui lui permettra de deviner la relation amoureuse qui existe entre sa mère et lui.

Roland Barthes (1980) relevait déjà l'importance de la photographie comme élément fixateur de la mémoire familiale :

En effet, le véritable conservateur de mémoire, le cliché photographique a le pouvoir d'immobiliser une scène et de figer un visage ou une expression en arrêtant le temps pour les fixer à tout jamais. La photographie peut ainsi être considérée comme une archive de la mémoire étant donné qu'elle dit le passé mais aussi la réalité, à savoir ce qui « a été ». Selon Roland Barthes, la photographie serait : [...] jusqu'à ce jour aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose, sinon par des relais, mais avec la Photographie ma certitude est immédiate : personne au monde ne peut me détromper. La Photographie devient alors pour moi, un *médium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fautive au niveau de la perception, vraie au niveau du temps : une hallucination tempérée, en quelque sorte, modeste, *partagée* (d'un côté, « ce n'est pas là », de l'autre « mais cela a bien été ») : image folle, frottée de réel (Barthes, 1980 : 177) (Garcia, 2014 : 350)

Dans la nouvelle OA, la photographie sert à l'enfant à reconstituer le passé, qui est celui du bonheur. Elle fonctionne donc comme un accès au rêve, puisque ce temps n'existe plus. A l'intérieur de la sphère familiale, certains membres sont les relais de l'ordre établi, quand d'autres le combattent ou en sont les passeurs passifs. Nous allons voir qui ils sont dans les deux ouvrages.

Dans OCS, Marcionila est le modèle du relais des valeurs de la société patriarcale à l'intérieur de la cellule familiale. Elle est la mère de Jerónimo et la tante de Vitória et, même si sa présence est constatée tout au long du récit, il n'y a aucune scène où le personnage de Marcionila joue véritablement un rôle. Elle fonctionne en arrière-plan, à travers des commentaires négatifs sur Vitória avec les domestiques, méprisant l'enfant et allant jusqu'à la croire folle, puis se méfiant de ses attitudes effrontées et regrettant le choix de son fils de l'épouser. Pourtant c'est bien elle qui représente l'autorité dans la maison, car elle est à l'origine des décisions importantes concernant Vitória : elle a accepté de l'accueillir tout en émettant des réserves et c'est elle qui interdit à Inácio de revenir à la maison avec Maria Mesquita :

J'ai été on ne peut plus claire avec Inácio – je lui ai dit : Inácio, c'est une demande que je t'adresse là car je n'aime pas être autoritaire avec qui que ce soit. Mais plus jamais ces portes ne s'ouvriront.¹⁵³ (p 42)

C'est à elle, également, que le médecin s'adresse ou le prêtre pour entendre ses confidences et prodiguer ses conseils. Elle est le relais toutes les valeurs morales et religieuses du milieu auquel elle appartient, car elle règne sur sa maison et s'appuie sur les domestiques pour les transmettre aussi. Elle est vue par Vitória comme quelqu'un d'austère, du fait aussi de la couleur sombre de ses vêtements, comme ceux des deux domestiques également, (« *femmes en noir* »), mais

¹⁵³ « Deixei bem claro a Inácio – disse-lhe : Peço-te, Inácio, porque não gosto de ser autoritária com ninguém. Mas nunca mais se abrirão aquelas portas. » (p. 51)

aussi « *statues de sel* » qu'elle verrait bien disparaître de la maison sous l'effet de la lumière du soleil (p.132).

Le personnage distille son autorité de façon insidieuse mais constante et contrôle tout dans sa maison, comme le rapporte son mari, Fernando Eurico. Elle représente le véritable pouvoir dans la sphère intime de la maison, qu'il soit social ou religieux. Nous pensons qu'elle fonctionne comme une métaphore du pouvoir politique qui se met en place, de par la manière dont elle l'exerce. Elle correspond dans son attitude et son apparence à ce personnage austère qu'elle représente et qui est présent dans l'imaginaire portugais des générations qui l'ont côtoyé et en souffert : le dictateur Salazar.

Fernando Eurico, son mari et le père de Jerónimo, est un personnage plus effacé que sa femme dans le récit. Pourtant, il est le protagoniste d'une scène dans la première partie du récit, lorsque Vitória, enfant, vient le voir dans son bureau pour le questionner sur les rues de Lisbonne. D'après les réponses qu'il lui fournit, on retrouve l'opinion autoritaire de Marcionila : « *la tante n'aimait pas la cire...* » ou encore « *Sa tante n'aimait pas Lisbonne, dit-il enfin, voyager était si inconfortable et Lisbonne si loin* », « Eh bien, *sa tante n'était pas ce genre de femme.*¹⁵⁴ ». (p 86-87) L'héroïne souligne, lorsqu'il se lève pour aller chercher un livre qu'il veut lui montrer, qu'il porte un « *manteau et un cache-col en laine autour du cou* », car la maison n'est jamais chauffée sur ordre de Marcionila :

Elle estimait que les variations de température n'étaient pas bonne pour la santé et que c'étaient les passages du chaud au froid qui enrhumait. Il était donc préférable d'endurer le froid, ça vous durcissait une personne elle en était la meilleure preuve, elle qui n'avait jamais été malade de toute sa vie.¹⁵⁵ (p. 88)

L'oncle est décrit comme un vieux monsieur au visage glabre, « *à la moustache grise* » et « *aux lèvres épaisses, légèrement violacées* », qui a des problèmes cardiaques et que Vitória, enfant, compare à « *un bébé phoque jouant dans un aquarium* ». (p.86- 87) C'est la première fois qu'elle entre dans son bureau et il la reçoit avec égard, comme si elle était une véritable visite. Il est vu à travers la focalisation interne de Vitória et on perçoit chez lui une attention et une curiosité vis-à-vis du questionnement de sa nièce, qui ne sont pas empreints d'hostilité ou de mépris, comme c'est le cas pour Marcionila. Mais lorsque Vitória finit par lui demander s'il connaît quelques noms de rues de Lisbonne qu'elle a en mémoire et dont elle veut être sûre qu'elles sont bien réelles : il lui confirme qu'elles se situent à Lisbonne, mais Vitória ne le croit pas, car il n'y est jamais allé.

Le caractère effacé et même falot du personnage dans les passages descriptifs de la scène en font un élément secondaire dans la transmission des valeurs qu'il est censé incarner dans la famille. En effet, il est l'homme de la famille et, dans un système patriarcal, le dépositaire des

¹⁵⁴ « ... porque a tia não gostava de cera... » “A tia não gostava, disse ele finalmente, viajar era tão incómodo e Lisboa tão longe. [...] Ora, pois não era dessas sua tia.” (p. 106-107)

¹⁵⁵ « A tia achava que não eram saudáveis as variações de temperatura, era a mudança do calor para o frio que constipava. Era preferível por isso aguentar sempre o frio, ficava a gente mais rija, como ela mesma, que nunca adoecera em toda a vida.” (p. 109)

valeurs morales de la classe sociale à laquelle il appartient. Mais il se contente, de façon passive, de suivre les ordres et opinions de sa femme qui est, elle, le véritable relais actif de ces valeurs.

Nous notons le passage du masculin au féminin pour la transmission des valeurs de cette société patriarcale. Ensuite ce relais se fera du féminin au masculin, puisque Marcionila va les transmettre à son tour à son fils, Jerónimo. Que le pouvoir soit exercé par l'un ou l'autre, c'est bien en tant qu'entité familiale que les deux agissent et c'est en son sein que se fait principalement la transmission des valeurs morales et religieuses, comme le soulignait Bourdieu dans ce qu'il nommait un « *travail d'éternisation qui incombe à des institutions (interconnectées) telles que la famille, l'Eglise, l'Etat* ¹⁵⁶ » (Bourdieu, 2014 : 8). Car, bien que Marcionila soit plus autoritaire, on peut imaginer que Fernando Eurico conserve en apparence du moins, quelques prérogatives de l'autorité patriarcale qu'il est censé représenter. C'est lui l'homme et le chef de famille.

Le fait que ce soit Marcionila, une femme, qui se charge de faire appliquer les règles, ne change rien dans la transmission des valeurs qui sont celles de la société bourgeoise à laquelle elle appartient et en tant que mère, elle les a intégrées et se doit de les transmettre ensuite à son tour à son fils. Elle les a sans doute subies et, à son tour, les fait subir à Vitória, qui va les accepter en apparence, puis se rebeller et s'enfuir, car elle ne les accepte pas, contrairement à elle. Dans son entreprise de transmission, elle va s'appuyer sur les domestiques qui, eux aussi, agissent comme relais, même subalternes.

Les deux domestiques sont désignées le plus souvent par leur nom, Comba et Liberata, leur lieu d'action est la cuisine et le jardin et elles partagent une chambre dans la maison à la tête de cheval. Elles obéissent à Marcionila, qui leur a délégué la surveillance de Vitória, lorsqu'elle était enfant. Ce sont elles qui vont alimenter les terreurs nocturnes de Vitória en lui interdisant de prononcer le nom de sa mère morte, puis en la punissant pour ses bêtises d'enfant. Elles tenteront de le faire plus tard, en découvrant ses escapades avec Amaro, sans succès. Elles participent de cette manière à l'entreprise « d'enfermement » de l'héroïne dans la maison à la tête de cheval, en la contraignant à obéir aux règles qu'elles doivent lui transmettre et en accentuant encore le carcan social qui pèse sur elle.

Les domestiques sont entièrement dévouées à Marcionila et elles méprisent l'héroïne, qu'elles ne comprennent pas et parce qu'elles veulent se conformer à l'idée qu'en a la maîtresse de maison. Nous avons noté que la pression morale et religieuse sur Vitória est plus forte de la part des domestiques que de la part de Marcionila, qui la condamne aussi, mais pas ouvertement. Par conséquent, elles sont des relais de l'ordre patriarcal dans la maison, qu'elles exercent sur Vitória, qui est une enfant très jeune, orpheline, pauvre et donc dans une position sociale inférieure. A aucun moment, elles ne font preuve d'autorité avec Jerónimo, qui est l'héritier mâle de la famille.

Elles fonctionnent ensemble et ne présentent pas de différence entre elles. Elles sont également les relais du pouvoir religieux, incarné par le Père Filinto, le confesseur de la famille, et donnent

¹⁵⁶ *Op. Cit.* Bourdieu, 2014

toujours une dimension religieuse aux châtiments qu'elles infligent à l'enfant, renforçant ainsi leur pouvoir et la valeur de la punition. Ce sera le cas, lors du décès d'Inácio et de Maria Mesquita, qui sont morts carbonisés dans l'accident de voiture en quittant la maison : ce qu'elles ont interprété comme un châtiment divin mérité, du fait de leurs attitudes choquantes de jeunes gens « *aux mœurs dépravées* ». C'était le cas surtout pour Maria Mesquita, jeune femme, « *provocante* » par ses tenues dans ce milieu rural où les codes moraux de la société patriarcale sont encore fortement ancrés. En effet, les domestiques ne pouvaient concevoir qu'une femme puisse user de sa liberté et surtout de son corps, comme elle le faisait sans être assimilée à une prostituée. Ce sera également le cas lorsqu'elles surprendront Vitória et Amaro en train de s'embrasser dans le cellier. Elles tenteront alors d'infliger une correction à Vitória.

Elles agissent comme si elles étaient les dépositaires et garantes des valeurs de cette société patriarcale, qui les maintient pourtant dans une situation de dépendance financière et sociale, où elles n'exercent qu'un rôle subalterne. Les domestiques interviennent en tant que relais actifs de l'ordre établi, au nom de la morale et de la religion. Leur intervention dans cette scène est liée à l'idée de l'interdit de la liberté sexuelle pour la femme et de la prostitution, qu'elles évoquent comme un déshonneur pour elles-mêmes, puisqu'elles ont la charge de la surveiller.

Lorsqu'il traite de la prostitution, G. Bataille soutient l'idée qu'elle vient en complément du mariage :

Apparemment, la prostitution ne fut d'abord qu'une forme complémentaire du mariage. En tant que passage, la transgression du mariage faisait entrer dans l'organisation de la vie régulière et la division du travail entre le mari et la femme était possible à partir de là. Une telle transgression ne pouvait consacrer à la vie érotique. (Bataille, 2011 : 141)

Car il s'agit de séparer la vie érotique de la vie conjugale et familiale et il ajoute :

Dans la prostitution, il y avait consécration de la prostituée à la transgression. En elle, l'aspect sacré, l'aspect interdit de l'activité sexuelle ne cessait pas d'apparaître : sa vie entière était vouée à la violation de l'interdit. (Bataille, 2011 : 141-142)

La conception de la prostitution de Bataille, comme activité sexuelle parallèle, « réservée » à la prostituée correspond à celle qui est décrite dans le roman, où l'on admet l'existence d'une maison close à Alcouce, le village voisin et qu'elle soit fréquentée par les hommes des villages alentours, comme Hermínio, le lad, qui est veuf. Mais l'activité sexuelle de Vitória est rejetée violemment, car elle a transgressé la règle, en pratiquant cette activité hors mariage et devient ainsi l'équivalent d'une prostituée.

On peut donc en conclure que c'est au sein de « *l'unité domestique* », pour reprendre l'expression de Bourdieu, que s'exerce, au début du XX^e siècle, dans la société patriarcale portugaise, la véritable domination masculine et qu'elle est relayée par les femmes, qui sont pourtant en position d'infériorité sociale, économique et politique, y compris Marcionila, la maîtresse de maison, mais surtout Comba et Liberata les domestiques. Le rôle de la religion à cette époque a également renforcé la domination masculine dans la société et s'appuyait, là aussi, sur la foi des femmes, plus constante que celle des hommes. Les femmes sont moins

libres de leurs mouvements et ont moins accès à l'éducation, elles sont donc plus soumises aux impositions religieuses et sociales.

On peut ajouter au groupe des domestiques, Virginia Lagoa, l'ancienne gouvernante, qui apporte un soutien épistolaire à Vitória, même si elle n'intervient pas directement dans l'intrigue. Elle se différencie des autres domestiques dans le roman, car elle apprécie Vitória et lui écrit. De plus, elle va l'aider à la fin du récit, puisqu'elle a promis de l'accueillir à Lisbonne. Elle semble avoir accédé à une certaine indépendance financière. Elle n'est donc plus assujettie à la même relation de subalterne et comme elle évolue en milieu urbain, elle a pu se débarrasser aussi de certaines contraintes sociales, plus marquées en milieu rural.

Nous présentons maintenant les parents de Vitória qu'elle a perdus très tôt, mais qui sont des relais des valeurs de la société à laquelle ils ont appartenu. Vitória est orpheline de mère très jeune, mais nous ne savons pas dans quelles circonstances, sa mère est morte. Estela, nom que Vitória ne peut plus prononcer, alors même qu'il l'obsède, est une jeune femme que la maladie a peut-être emportée. A moins qu'elle ne soit une victime de la société patriarcale, dans laquelle elle vivait et qui ne la rendait pas heureuse, car selon les dires des domestiques, son mari, Inácio, la trompait. Les cauchemars de Vitória, que son père préfère éloigner de lui pour pouvoir continuer à mener sa vie de bohème, et le souvenir obsédant qu'elle a de la vie lisboète viennent confirmer l'idée qu'elle n'était pas heureuse.

Vitória n'a gardé d'Estela qu'une photographie, qui est d'autant plus importante qu'elle est unique et qu'on lui refuse d'en parler. Elle la cache dans son missel comme un trésor et l'observe en détail, sans qu'elle lui en dise davantage sur sa mère : elle sait seulement qu'elle était bien habillée, qu'elle avait les yeux clairs et esquissait un demi sourire.

En ce qui concerne la transmission symbolique, les deux objets que lui a laissés Maria Mesquita fonctionnent comme de véritables témoins de la beauté et de la féminité, qu'elle incarnait et qu'elle va transmettre à Vitória. De ce point de vue, l'héroïne n'a pas voulu suivre l'exemple de sa mère et s'est libérée des règles que la société patriarcale voulait lui imposer, comme Maria Mesquita, avant qu'elles ne l'anéantissent finalement, comme ce fut le cas pour Estela, plus tôt.

Quant à son père, Inácio : il a mené une vie de bohème à Lisbonne en multipliant les conquêtes féminines. C'est du moins la vision qu'en donnent les domestiques à Vitória. Il viendra lui rendre visite avec sa dernière maîtresse, Maria Mesquita, et en repartant, ils se tueront dans un accident de voiture. Dans les passages où la venue d'Inácio est racontée, on peut voir son affection pour sa fille à travers les gestes de tendresse à son égard : « *Inácio la prit dans ses bras, la souleva en l'air et la posa de nouveau par terre, d'une seule traite – l'espace d'un instant elle fut soulevée jusqu'au ciel.* » (p. 37) Il a aussi des attentions pour elle : « *De la menthe pouliot, répéta-t-il en se remettant debout et en la soulevant en l'air encore une fois. Et maintenant embrasse-moi. Bien fort.*¹⁵⁷ » (p. 40). L'annonce de sa mort va plonger Vitória dans une sorte de léthargie ou de coma. On note qu'elle n'aura pas de visions de son père, comme

¹⁵⁷ « Poejo, repetiu, pondo-se de pé e de novo a levantando ao ar. E agora abraça-me. Com força. » (p. 49)

elle en avait eu de sa mère, mais ira lancer des fleurs dans la rivière en souvenir d'eux. Même si nous n'avons pas davantage d'indications sur Inácio, il apparaît comme l'archétype du dandy urbain, qui dilapide la fortune familiale dans la vie mouvementée de la capitale. Il est à la fois un représentant de la société patriarcale de son époque, mais aussi une victime : puisqu'il engloutit son argent pour vivre selon son rang et que finalement, il en meurt et laisse son enfant sans héritage. C'est cet aspect dépensier que lui reproche Marcionila, outre l'aspect moral de ses conquêtes féminines. Il est l'autre victime de la société patriarcale, par négligence cette fois-ci, et non pas par souci de la perfection comme Jerónimo. Mais pour Vitória, ce père absent va être remplacé par Hermínio, la figure masculine qui lui apprend à monter à cheval et lui donne des conseils, lorsqu'elle est indécise.

Dans le cas des parents de Vitória, ils ont été, l'un comme l'autre des victimes de cette société qui les a tués, ne serait-ce que symboliquement. Ils ont été des relais passifs des valeurs qu'elle imposait et auxquelles ils se sont soumis, mais qui les a broyés. La société patriarcale ne semble pas épargner ceux qui commettent des erreurs ou qui sont faibles et les parents décédés de l'héroïne dans OCS le prouvent.

Ce sera aussi le cas du père d'Ilda dans OA. Dès le début de la nouvelle OA, il est présenté comme un homme taciturne, qui sombre dans l'alcoolisme, car il ne comprend pas la maladie de sa femme. C'est un personnage plutôt effacé qui n'intervient dans le récit que pour emmener sa femme chez le médecin ou aller chercher son père.

Comme dans OCS, le père est en retrait par rapport à la mère dans OA. Pourtant, s'il ne joue pas de rôle déterminant, il a une image positive pour l'enfant-héroïne, qui aime son père. Mais le personnage est connoté négativement : il représente une autre forme d'abandon, après celui de la mère, en sombrant dans l'alcoolisme, lorsqu'il boit sa bouteille, seul, le soir, devant le feu, sans dire un mot. Il est également celui qui, ne sachant pas comment résoudre les problèmes psychiques de sa femme, charge sa fille de la surveiller, au lieu de l'envoyer à l'école.

Dans la nouvelle OA, le père est totalement dépassé par la situation de sa famille, qui se dégrade au fur-et-à-mesure que la santé de la mère empire. Il attend une guérison miraculeuse du médecin qui ne lui prescrit que des sédatifs et est prêt à suivre les conseils des voisins, qui préconisent l'asile pour sa femme qui fugue. Le déterminisme de la société patriarcale, dans laquelle il vit et dont il perpétue les valeurs, se remarque aussi dans sa colère toute masculine face à l'attitude de sa femme, qui abdique des tâches domestiques. De ce point de vue, il s'inscrit dans la tradition patriarcale et phallocrate, qui veut que ce soit la femme qui s'acquitte de ces tâches. A la fin du récit, lorsqu'on lui rapporte ses rencontres nocturnes avec Serafim, suggérées par son propre père, il laisse à nouveau éclater sa colère d'homme jaloux. Pourtant, assez curieusement, il laisse exploser sa colère contre son père qu'il accuse d'être un égoïste et de ne penser qu'au remède qu'il obtient ainsi de Serafim :

Mais mon père a explosé de colère. Il a hurlé que grand-père était un vieux porc et un sale porc, qu'il était en train de récompenser quelqu'un pour traiter sa maladie et que peu lui importait de ridiculiser son propre fils car, lui, il savait bien pour les anges et les nuits de pleine lune, il a saisi la pelle du four à pain avec tellement de force que j'ai

pensé qu'il allait tuer mon grand-père ou ma mère, mais grand-père a poussé un hurlement si fort que mon père s'est soudain arrêté.¹⁵⁸ (p. 32)

Or, en dirigeant son courroux contre son père, il épargne sa femme. Cette attitude le différencie des réactions masculines violentes contre la femme, comme celle de Jerónimo vis-à-vis de Vitória, dans le même type de situation. Car, non seulement son père n'a pas défendu son honneur d'homme, de mari et de chef de famille, mais il l'a sacrifié au profit du retour à l'harmonie familiale, qui passait par la guérison de sa femme. Que ce soit face à la dépression de sa femme ou à la suggestion du grand-père, le père d'Ilda devra ravalier sa colère et accepter la situation : sa femme ira retrouver son amant une fois par mois et ainsi ses problèmes psychologiques seront résolus et sa famille vivra à nouveau en harmonie. Donc le père va aussi y trouver son intérêt puisque sa femme n'est plus malade et redevient « *comme avant* » dans la sphère familiale. Il peut lui aussi exercer à nouveau son rôle au sein de la famille apaisée.

Le personnage du père subit plus qu'il ne bénéficie des valeurs de la société patriarcale, bien qu'il les relaie puisqu'il est le mari et le père. Il se présente donc comme une victime de l'incompréhension entre l'homme et la femme. En effet, le beau rôle revient au personnage féminin, qui fait prévaloir sa liberté sexuelle, en transgressant les valeurs de la société patriarcale, pourtant favorables au masculin, comme c'était déjà le cas dans OCS.

La relation problématique entre les hommes et les femmes est présentée, dans les deux ouvrages, comme la conséquence des valeurs morales et religieuses imposées dans le cadre de la famille, par la société patriarcale aux hommes et aux femmes. On voit que sont les femmes qui en souffrent le plus, puisqu'elles sont constamment dans une position d'infériorité par rapport à l'homme. Alors qu'elles en sont les principales victimes, certaines femmes réussissent pourtant à déjouer ses règles et à s'en libérer. Les hommes qui ne correspondent pas aux modèles établis sont, eux aussi, les victimes de la société qui les écartent, comme c'est le cas dans OA, où le père est parti de la maison pour évacuer sa colère.

Finalement, parmi les relais présentés, les plus emblématiques sont Marcionila et Fernando Eurico, qui représentent un relais-modèle, puisqu'ils ont suivi scrupuleusement les préceptes moraux et religieux que la société leur dictait. Comme ils n'ont pas commis de faute, ils continuent de vivre et de perpétuer ces mêmes valeurs qui leur ont été inculquées.

¹⁵⁸ "Mas o meu pai enfureceu-se e gritou que o avô era um porco velho e um porco sujo, e que estava a comprar quem tratasse dele na doença e nem se importava de fazer pouco do seu próprio filho, porque ele bem sabia dos anjos e das noites de lua, agarrou na pá do forno com tanta força que julguei que ele ia matar o meu avô, ou a minha mãe, mas o meu avô deu um grito tão forte que o meu pai parou de repente et deixou cair a pá..." (p. 35)

B/Les relais institutionnels

La société patriarcale s'appuie sur d'autres relais pour transmettre ses valeurs. Elle le fait par le biais des institutions. En ce qui concerne la nouvelle OA, parue en 2000, mais dont l'action se situe dans le passé, on trouve ces institutions dans les sphères de l'éducation et de la santé, dans le contexte de la société rurale décrite. Quant à la religion, elle est aussi présente dans les deux ouvrages où nous verrons quel rôle elle joue.

Après la première tentative de suicide de la mère d'Ilda, son mari l'emmène à dos d'âne, dans une ville voisine, consulter un médecin. Celui-ci est désorienté face à la maladie psychique de sa patiente : « Le médecin *a nettoyé ses lunettes et s'est épongé le front*¹⁵⁹ » (p. 8) et lui prescrit «*des poudres*» qui la font dormir. Mais lorsque le traitement s'arrête, que les symptômes reviennent et qu'elle retourne le voir, il avoue son impuissance. On retrouve une référence au monde médical avec la maladie du grand-père : « *parce qu'il ne faisait guère confiance aux médecins* » (p. 15), en avait vu plusieurs et avait même été hospitalisé. Dans son cas également, la médecine est impuissante, puisque sa maladie est incurable et que son état va empirer. Dans les deux cas, la médecine est en échec, car elle ne parvient à guérir ni la dépression de la mère ni la maladie dégénérative du grand-père, des pathologies pourtant très différentes.

Nous notons que les maladies ne sont pas explicitement nommées par l'enfant-narratrice, qui, à son âge ne les connaît pas, ce qui s'explique également par le fait que les noms scientifiques ne sont pas utilisés, dans sa famille, comme dans son milieu. Seuls les symptômes et une notion vague de la spécialité médicale, la folie et la vieillesse, sont accessibles. Nous pensons aussi que cette imprécision est à mettre en rapport avec les solutions trouvées, qui, pour l'un comme pour l'autre des membres de sa famille, passent par d'autres voies que celles de la médecine traditionnelle. On l'a vu pour la mère, qui suit « les esprits » plutôt que d'aller chez le psychanalyste et c'est aussi le cas pour le grand-père, qui accepte les plantes en infusion de Serafim, pour soulager ses tremblements, puisqu'il se sait condamné. Dans les deux cas, la médecine traditionnelle échoue à les guérir et ce sont des solutions « domestiques » et plus « naturelles » et en adéquation avec leur situation familiale et sociale, qui sont choisies. On peut y voir une certaine défiance de la population rurale et une ignorance également, vis-à-vis des progrès scientifiques, auxquelles s'ajoute une habitude des solutions « locales », car ils sont éloignés des spécialistes, qui se concentrent en milieu urbain.

Du point de vue narratif, il s'agit de solutions « mystérieuses » qui sont en correspondance avec l'univers onirique de l'enfant et en cohérence avec la focalisation interne du texte. Nous y voyons aussi une volonté de l'auteure de valoriser une démarche plus « humaine » et empathique, de soin de l'autre. Nous constatons enfin que l'institution médicale n'a été évoquée qu'une fois dans le roman OCS, lorsque Fernando Eurico, le père, a eu la grippe. L'aspect institutionnel n'est pas développé dans le roman, puisqu'il n'y a aucune référence à l'école, par exemple, et une seule au milieu médical. La seule institution visée est l'église. En raison du

¹⁵⁹ « O médico limpou os óculos e enxugou a testa » p. 10

contexte historique et politique plus ancien, l'école et la médecine jouaient des rôles sociaux moins marqués.

Dans OA, l'école est évoquée à deux reprises dans le récit. En effet, Ilda n'a pas appris à lire, ni à écrire à l'école, son père ne voit donc pas d'inconvénient à la garder à la maison pour surveiller sa mère. L'institutrice est montrée ensuite dans sa fonction pédagogique punitive, quand elle lui met un bonnet d'âne et lui tape sur les doigts avec sa règle, car elle n'arrive pas à lire les mots découpés en syllabes, qui sont au tableau. Nous

remarquons que le souvenir de la pratique du châtiment corporel dans l'éducation primaire, est très banal avant 1974 et souvent rapporté par les personnes des générations antérieures, toutes classes sociales confondues. Il peut expliquer l'échec d'Ilda dans l'apprentissage de la lecture et le refus de retourner à l'école : « *J'ai eu envie de m'enfuir ou de me cacher pour ne pas obéir à mon père. Le soir, j'ai pleuré parce que tout allait recommencer comme avant.*¹⁶⁰ » (p.18).

A ce sujet, nous notons deux approches différentes de la lecture présentées dans la narration : la lecture syllabique à l'école (« *ron-de* », « *fleu-ve* », « *ruis-seau* »¹⁶¹ p. 18), qui ne convient pas à Ilda puisqu'elle n'arrive pas à lire. En revanche, celle qui ressemble davantage à une méthode globale lui convient mieux, car, à force de regarder l'almanach que lui a donné son grand-père, Ilda associe image et lettres :

Alors, les lettres se sont assemblées en petits tas quand je les ai regardées à nouveau. Chaque petit tas signifiait quelque chose, l'un était un chien, l'autre une maison.¹⁶² (p. 24)

Dans le cas de l'éducation également, l'institution est en échec. Car Ilda va découvrir par elle-même la lecture et émerveillée par cette découverte, elle ne s'arrêtera plus de lire tout ce qui lui tombe sous la main. L'institution de l'école n'est pas mentionnée dans le roman OCS.

Contrairement aux deux autres institutions, celle de la religion se situe à la fin du récit, dans OA, lorsqu'Ilda va faire sa première communion et qu'elle prête davantage attention à ce que dit le prêtre à la messe.

Ilda est furieuse lorsqu'elle s'aperçoit qu'il a arraché les pages de l'almanach qui racontaient l'histoire de Mahomet. Et davantage encore lorsqu'il évoquera les lectures dangereuses, dans son homélie, le dimanche suivant :

¹⁶⁰ "Tive ganas de fugir ou de esconder-me, para não obedecer ao meu pai. À noite chorei porque tudo ia continuar como antes" p. 21

¹⁶¹ "ro-da", "ri-o", "ri-bei-ro" p. 21

¹⁶² " E então as letras, quando tornei a olhá-las, correram a juntar-se em molhos. Cada molho era uma coisa, um molho era um cão, outro molho era uma casa." p. 27

J'ai pleuré de rage, j'ai jeté l'almanach contre le mur comme si je le jetais au visage du voleur – c'était mon almanach, il avait volé ce qui ne lui appartenait pas. Aux voleurs était réservé le feu de l'enfer, je me suis mise en colère. Prêtre ou pas prêtre.¹⁶³ p. 36.

Dans le cas de l'institution religieuse, le prêtre a échoué dans sa tentative de faire oublier à l'enfant l'histoire de ce prophète hérétique pour les chrétiens qu'est Mahomet : car son histoire lui appartient par le souvenir, malgré la disparition des pages du texte. A ce vol, le prêtre ajoute l'échec de la révélation qu'Ilda n'a pas connue le jour de sa communion. Pour elle, il s'agit d'un mensonge du prêtre pendant le catéchisme sur ce jour, qui devait être le plus heureux de sa vie. Cela aura comme conséquence immédiate son refus d'aller à la messe le dimanche suivant

Nous concluons donc que pour ces trois institutions, tant pour la médecine que pour l'école et la religion et même si elles sont peu évoquées dans le récit, qu'elles renvoient une image négative et prouvent l'échec de leur intervention dans les questions familiales.

Dans OCS, le personnage du prêtre, le Père Filinto, le confesseur de la famille est présent à la maison à la tête de cheval à tous les moments importants de la vie familiale et prodigue ses conseils, à Marcionila surtout, qui l'écoute et suit ses recommandations. Il intervient évidemment lors de la préparation du mariage. Marcionila anticipe ses prescriptions et indique que l'on ne dansera pas, mais, en voyant la réaction contrariée des jeunes invités, il le permettra. C'est l'exemple d'une véritable autocensure de la part de Marcionila. Sans avoir véritablement de rôle dans le récit et intervenant très rarement dans la narration, le prêtre est pourtant le garant moral et religieux de la famille et sa présence atteste de la conformité de ses membres avec les valeurs de la société patriarcale qu'il défend à travers la religion. Sans que la critique contre la religion soit trop accentuée dans le roman, nous pouvons noter qu'elle apparaît sous les traits du prêtre et participe de ce carcan social qui conditionne les personnes, et principalement les femmes à cette époque. Nous ne pouvons que la rapprocher de la famille à laquelle elle était associée pendant la dictature au Portugal, sous la formule des 3 F : famille, Fátima (haut lieu de pèlerinage de la religion catholique dans la région du Centre du Portugal) et fado, (le genre musical qui chante la «saudade»). Ces trois entités étaient les relais symboliques de la pensée du dictateur, qu'il imposait de cette manière au pays. Elles désignent le lieu privilégié où s'exerçait sa mainmise, la famille, mais aussi les moyens religieux et culturels utilisés.

Dans les romans de T G, la famille joue ce rôle de relais privilégié de l'ordre patriarcal, de même que les institutions, bien que de façon moindre dans le roman OCS. Dans l'ouvrage, *Os Anjos*, elles sont toutes présentées sous un jour négatif et mises en échec. Les deux ouvrages correspondent parfaitement à l'idée de Bourdieu sur le rôle de relais de la domination masculine et des valeurs de la société patriarcale, par le biais des institutions : « *la famille, l'Eglise, l'Etat, l'école* ¹⁶⁴ ». (Bourdieu, 2014 : 8)

¹⁶³ “ Chores de raiva, atirei o almanaque à parede como se o atirasse à cara do ladrão – era o MEU almanaque, ele tinha roubado o que não lhe pertencia. Aos ladrões cabia o fogo do inferno, enfurecí-me. Fosse padre ou não.” p. 40

¹⁶⁴ *Op. Cit.* Bourdieu, 2014

Dans l'espace social, nous présentons le groupe, la communauté dans laquelle vivent et sont insérés ceux qui sont aussi les relais de l'ordre patriarcal dans l'espace rural.

Dans la nouvelle OA, ce sont essentiellement des noms de femmes et d'hommes qui apparaissent dans la narration et qui composent le village. Elles et ils sont les voisins qui ne se privent pas de commenter la vie dissolue de Serafim. Il y a aussi ceux des enfants, qui sont les camarades de jeux ou d'école d'Ilda. On remarque que dans ce récit dont l'héroïne est une fillette, les autres enfants apparaissent peu dans le récit et sont tous des garçons, qui se moquent d'elle. Que ce soit par leurs commérages ou leurs moqueries vis-à-vis d'autres habitants, en critiquant ou en condamnant au nom des bonnes mœurs ou simplement en raillant le comportement de leurs semblables, tous ces membres de la communauté perpétuent les valeurs morales de la société. Ils sont peu présents dans la narration et leur rôle est moindre dans la transmission des valeurs de la société patriarcale, mais ils contribuent à diffuser l'esprit de coercition, qu'impose l'idéologie dominante.

L'ensemble des institutions, comme relais des valeurs de la société patriarcale n'apparaît pas dans le roman OCS. L'espace où s'exercent véritablement toutes ces valeurs est celui de la maison, qui est vue alors comme un espace symbolique.

3. 2 Les lieux du pouvoir patriarcal

Le premier lieu où s'exerce le pouvoir de l'ordre patriarcal est celui de la maison. En effet, plutôt qu'un espace de vie, décrit de manière réaliste dans le récit, elle est celui où s'exercent les impositions de la société patriarcale et le pouvoir de domination masculine principalement.

La maison est une thématique importante dans l'œuvre de T G, car l'ouvrage *Le Cheval de soleil* constitue un cycle avec celui publié en 1995, *A Casa da cabeça de cavalo*, (non traduit en français) à cause également du thème du cheval, qui les unit. La maison est la même, la « Maison de la Tête de Cheval », même si elle n'est que très peu décrite dans l'ouvrage de notre corpus.

Elle n'a pas la même fonction dans les deux ouvrages : dans OCS, elle est un lieu de vie austère et peu confortable pour Vitória, qui y a été recueillie enfant, c'est la maison de Jerónimo et de ses parents, Fernando Eurico et Marcionila. Elle est un lieu de mort et de souvenir dans le deuxième roman, à travers le récit de la vie des personnages qui y ont vécu auparavant. Pour TG, elle est aussi liée au souvenir d'une maison qu'elle a connue¹⁶⁵ :

Mais, près de la maison où j'habitais à Coimbra, il y avait une maison qui avait une tête de cheval en bronze sur le mur et l'anneau où l'on attachait les chevaux dans l'ancien

¹⁶⁵ *Op. Cit.* LEVECOT, 2006

p. LXXXI

temps et cette idée vient aussi d'une maison où l'on trouvait cette tête de cheval et je l'ai adaptée. » (Levécot, 2006 : LXXXI)

A propos de l'élément décoratif de la tête de cheval, Annabela Rita¹⁶⁶ affirme que :

Curieusement, la tête de cheval est un motif archéologique fondateur, présent dans les sites de peintures rupestres au Portugal (Foz do Côa), en Espagne (Altamira) et en France (Lascaux). [...] Elle appartient aussi au cosmos, puisqu'il s'agit du nom d'une nébuleuse connue, qui se situe dans la constellation d'Orion et qu'elle traverse finalement l'iconographie, l'histoire et la mythologie ibérique.¹⁶⁷ (Gersão, 2006 : 89-90)

Et pour elle, la thématique de la maison traverse la littérature du XIX^e siècle au Portugal : *Os Fidalgos da Casa Mourisca* de Júlio Dinis, *Casa Grande de Romarigães* d'Aquilino Ribeiro, et nous ajoutons *A Ilustre Casa de Ramires* de Eça de Queirós. Dans tous ces ouvrages, elle illustre bien son « rapport à la société et à l'histoire du pays¹⁶⁸ ». (Gersão, 2006 : 86)

Dans l'ouvrage OCS, *La Maison de la Tête de Cheval* est la première qui apparaît dans le récit et elle est aussi celle où vivent les personnages principaux du roman. C'est une demeure familiale où l'on mène une vie bourgeoise, dans le milieu rural portugais du début du XX^e siècle. Puisque l'indication de la date du mariage de Jerónimo et de Vitória, prévue le 22 août 1923, la seule du récit, la situe à cette époque. Il y a deux autres maisons qui apparaissent dans le roman : la future maison des mariés, bordée par les tilleuls fera, elle, l'objet d'une description détaillée et celle d'Augusta Braz, qui est la maison d'Hermínio. La maison près des tilleuls n'a

¹⁶⁶ *Op. Cit.* GERSÃO, 2006

p. 89 :

« Curiosamente, a « cabeça de cavalo » é um motivo arqueológico fundador, presente e dominante nas pinturas rupestres da Foz do Côa (18 000 a.C.) em Portugal, de Lascaux (entre 15 000 a 10 000 a. C.) em França e de Altamira (entre 13 000 a 12000 a. C.) em Espanha, numa enigmática conjugação...

¹⁶⁷ *Ibid.*

p. 89-90 :

« Pregnante, « Cabeça de cavalo » é também o nome de uma nebulosa (o nome é sugestivo do nosso próprio imaginário) cuja fotografia ganhou o 3º lugar na lista de « As melhores imagens de 2002. » Nota de rodapé : “O Centro de Astro-física da Universidade do Porto, fala dela nos seguintes termos : “A Nebulosa da Cabeça de Cavalo, cujo nome oficial é Barnard 33, situa-se no complexo sistema de nuvens moleculares de Orion, nos limites da região H II IC434, a 1 400 anos-luz da Terra. As regiões H II, são áreas de gás muito quente e ionizado que rodeiam estrelas jovens...”

¹⁶⁸ *Ibid.*

p. 86 :

“Depois as casas de outros autores de tradição « representativa » (*Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *Casa Grande de Romarigães*, etc.), de que se afasta pelo alheamento que assume relativamente à História, plano de fundo daquelas.”

“Casa” e “Torre” atravessam a literatura portuguesa sistematicamente reconfiguradas, denunciando o projecto estético que as informa e a relação dele com a sociedade e a sua História e, dessa forma, traçando mais um dos itinerários possíveis na paisagem da evolução da literatura nacional.”

jamais intéressé Vitória, alors que Melícia se verrait bien y vivre, compte-tenu de tout ce qu'elle contient. En revanche la maison d'Augusta Braz est un véritable havre de paix pour l'héroïne.

La Maison de la Tête de Cheval est un lieu de vie sociale pour la famille de Jerónimo, mais elle se révèle hostile à Vitória, qui y a été recueillie, dès sa plus tendre enfance. Elle qui n'appartient pas véritablement à cette famille, bien qu'elle soit la cousine de Jerónimo, est surtout éprise de liberté, de grand air et peu soucieuse des règles qu'on lui impose et des convenances. Elle remplit son rôle de lieu symbolique où s'exercent toutes les dominations que rejette la protagoniste. Alors, elle lui préfère le jardin et l'allée en pierre derrière le potager qui lui permettent de s'échapper et d'aller dans les champs. Sur la signification que l'on peut donner à la maison, G. Bachelard défend l'idée suivante¹⁶⁹:

La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. [...] La maison est imaginée comme un être vertical. Elle s'élève. Elle se différencie dans le sens de sa verticalité. Elle est un des appels à notre conscience de verticalité. (Bachelard, 1994 : 34-35)

La notion de « verticalité » apparaît dans OCS, car même si elle n'est pas véritablement décrite dans le récit, différentes pièces comme le grenier ou le cellier y sont mentionnées dans des scènes liées à l'enfance ou à l'adolescence de l'héroïne : elles participent donc de la « stabilité » émotionnelle du personnage. Mais, pour Vitória, la maison est aussi liée à l'hiver et au froid qui y règne, parce que Marcionila ne veut pas qu'on la chauffe, sous prétexte que c'est la différence entre le froid et le chaud qui rend les gens malades. Elle en connaît tous les recoins, de la cave au grenier où elle se cache avec son cousin, mais, c'est à l'extérieur qu'elle s'épanouit et se sent mieux au contact de la nature. La maison fonctionne pour elle comme un lieu d'enfermement, d'un point de vue symbolique, même si d'un point de vue réaliste, l'absence de confort et les règles que Marcionila y impose, la rendent de fait, invivable pour elle.

Il en est de même pour la maison près des tilleuls, qui doit être la demeure des futurs mariés, où tout a été minutieusement prévu et agencé par Jerónimo, puisqu'il y a fait refaire de nombreuses pièces et d'autres choses, qui ne lui convenaient pas. Vitória n'a jamais voulu s'en occuper, même lorsqu'il le lui a proposé et cela nous indique son refus de participer à cette entreprise, qui se révèle être une obsession de la perfection pour lui et qui représenterait pour elle, un autre lieu d'enfermement. L'héroïne serait, de cette manière, passée d'un espace « d'enfermement » où elle étouffait, régi selon les règles et les principes édictés par Marcionila, pour aller habiter dans un espace entièrement conçu par et pour Jerónimo, qui aurait ressemblé, pour elle, à une autre « prison », seulement un peu plus confortable.

Ces deux espaces sont considérés comme des lieux clos, ceux de la cellule familiale, où s'exercent différentes oppressions, tant du point de vue patriarcal des traditions familiales et sociales, que de celui de la domination masculine, que l'héroïne rejette en bloc. Dans la maison à la tête de cheval, les domestiques, qui sont en conflit avec Vitória, ne cessent de la punir. La maison devient alors le lieu du châtement, On trouve ces deux notions d'enfermement et de

¹⁶⁹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F. « Quadrige », 6^e éd., 1994, (1957)

châtiment liées, lorsque les domestiques tentent de la corriger : « *Nous allons te donner une correction, c'est pour ton bien, ma jolie.*¹⁷⁰ » (p. 100) et plus tard, lorsque son fiancé la corrigera aussi, après avoir su pour son escapade avec Amaro à la rivière. Or, cet aspect négatif de la maison est aussi évoqué par Maria de Fatima Marinho¹⁷¹ dans son anthologie : « *Sorte de lieu où le « je » se structure, la maison ou les maisons fonctionnent comme un lieu de mémoire, qui simultanément protège et castré.* » (Gersão, 2006 : 136)

Dans OCS, les maisons sont des espaces claustraux : ce sont des métaphores de l'emprisonnement de la vie sociale au Portugal sous la dictature. Les maisons de famille sont soumises aux lois morales de la société patriarcale, relayées par les chefs de famille, chargés de les appliquer. Elles excluent ceux qui ne se plient pas aux règles ou y dérogent, comme c'est le cas de Vitória. Dans les maisons familiales, on respecte les règles en vigueur de la société patriarcale, à l'opposé des maisons closes telles que celle qui se trouve à Alcouce, le village voisin, où l'on peut transgresser ces préceptes, puisqu'elles n'existent que pour cette raison. L'allusion à Alcouce sera reprise par Jerónimo à la fin du roman, lorsqu'ayant découvert la relation de Vitória avec Amaro, il l'accuse d'être une prostituée et la frappe violemment. En effet, les relations sexuelles entre Amaro et Vitória, parce qu'elles ont lieu hors mariage, placent la jeune femme sur le même plan que les prostituées qui se trouvent dans la maison close à Alcouce. Elle n'a donc plus sa place dans la maison. Pourtant elle y restera encore quelques jours, jusqu'à ce qu'elle soit remise de ses blessures. Le lien entre prostitution et liberté sexuelle avait déjà été établi auparavant, lorsqu'Inácio, était venu en visite à la maison à la tête de cheval, en compagnie de Maria Mesquita, dont les mœurs font d'elle l'équivalent d'une prostituée, quoiqu'un peu plus riche, aux yeux des domestiques, notamment.

A côté de ces espaces hostiles qui exercent des fonctions hautement symboliques, une troisième maison intervient dans le récit : celle d'Augusta Braz, qui est devenue pour Vitória un asile. Dès l'enfance, elle court s'y réfugier, parce qu'elle s'y sent en sécurité, parmi ceux qui ne lui veulent pas de mal et la protègent, Hermínio et Amaro.

Cette maison a une valeur antagonique à la maison à la tête de cheval et à celle des tilleuls. Elle sera aussi un « nid d'amour » où Vitória retrouve Amaro et elle imagine même y rester « *tout l'été* », « *toute la vie* », malgré son dénuement. C'est son aspect rustique et naturel qui plaît à Vitória et fait qu'elle s'y sent bien :

Tout l'été et toute la vie, dit Vitória. Dans la maison fermée comme un fruit. Avec un escalier en planches nues, sans rampe, qui mène à un palier minuscule, à l'étage au-dessus. De là, on accède à deux pièces presque vides, où il n'y avait que quelques meubles dépareillés à qui personne n'avait pris la peine de donner une destination quelconque. En bas, au pied de l'escalier, on entre dans la cuisine abandonnée, aux murs noircis, car elle n'avait jamais eu de cheminée, la fumée sortait jadis par le fenestron et

¹⁷⁰ « *Vamos dar-te uma ensinadela, que é pra teu bem, minha flor.* » (p. 124)

¹⁷¹ *Op. Cit.* GERSÃO, 2006, p. 136 :

«Espécie de lugar onde o eu se estrutura, a casa ou as casas funcionam como o lugar da memória, que simultaneamente protege e castra.»

par la porte. Dans cette maison, règne un sentiment d'urgence et de paix. Une odeur de terre et de feuille, de sueur, de sperme, l'odeur de l'amour. L'odeur de l'homme aimé sur la peau. Semblable à l'odeur de l'été.¹⁷² (p. 156)

La représentation de la maison comme lieu initial de la vie et du repos correspond à celle que donne G. Bachelard :

Car la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme. Vue intimement, la plus humble demeure n'est-elle pas belle ? (Bachelard, 1994 : 24)

Dans le roman OCS, la maison d'Augusta Braz, semble correspondre à cette idée, car elle est la seule où elle se sente en sécurité. La description que le personnage en fait prouve aussi qu'elle en garde un souvenir heureux. Cette fonction de la mémoire est un autre aspect que le philosophe attache à la maison avec celui de lieu propice au rêve, qui est également un des aspects, que l'on trouve dans le récit. Pour Bachelard, la maison est le lieu de la « *rêverie* », qui est indispensable à l'homme :

... la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant c'est la rêverie. [...] La maison dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. (Bachelard, 1994 : 26)

Il va plus loin, en lui accordant une fonction : « *Toute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme. La maison, plus encore que le paysage, est un « état d'âme ».* (Bachelard, 1994 : 77) De notre point de vue, l'idée « *d'état d'âme* » correspond aux sentiments qu'expriment Vitória, vis-à-vis de la maison d'Augusta Braz, qui est la seule où elle se sent suffisamment bien pour qu'elle puisse songer y rester. On remarque que cette maison ne présente pas de confort ni d'aménagement, au contraire le caractère rudimentaire de son ameublement semble être l'élément qui la séduit. Le rapport étroit qu'elle y perçoit avec la nature qui l'entoure compte davantage pour Vitória, qui a toujours préféré les espaces ouverts et naturels.

Pour conclure, nous retiendrons que les espaces familiaux que sont les maisons dans OCS sont des lieux symboliques et non des lieux réalistes, dont on a peu d'éléments descriptifs, mais qui jouent un rôle symbolique différent en fonction des personnages : vis-à-vis de l'héroïne, notamment. Les maisons sont davantage des espaces de représentation sociale, où se déroulent les relations familiales, suivant les codes de la société qu'elles représentent. Elles sont donc des lieux privilégiés où s'exercent les pouvoirs symboliques de la société patriarcale portugaise, dans le cadre familial, moral et politique. Elles sont aussi, métaphoriquement, des prisons

¹⁷² « O Verão inteiro e a vida inteira, disse Vitória. Na casa fechada como um fruto. Com uma escada sem corrimão, de tábua nua, que leva a um minúsculo patamar, no andar de cima. Aí se pode entrar em dois quartos quase vazios, onde apenas ficaram peças soltas de mobília, a que ninguém se incomodou de dar destino algum. Em baixo, descendo a escada, entra-se na cozinha abandonada, com as paredes enegrecidas, porque nunca teve chaminé, o fumo saía antigamente pelo postigo e pela porta. E na casa há urgência e paz. O cheiro da terra e das folhas, do suor, do esperma, do amor. O cheiro de um homem amado sobre a pele. Igual ao cheiro do Verão.» (p. 192)

mentales pour les femmes, qui en sont tour à tour les victimes et les bourreaux, comme c'est le cas de Marcionila et de Melícia, qui perpétuent le rôle de la femme soumise, comme relais et garant des valeurs morales dans la maison. On note qu'elles règnent chacune sur leurs maisons, ce qui n'est pas le cas de Vitória, qui, elle, rejette, et les lieux et les rôles qu'on veut lui faire jouer.

L'héroïne est la seule femme à briser la chaîne de la transmission des valeurs patriarcales. Et, comme elle n'est attachée ni à l'une ni à l'autre des maisons où se perpétuent ces valeurs, elle peut s'enfuir et se libérer de « l'enfermement » mental qu'elles symbolisent pour la femme. Cela est d'autant plus vrai pendant la dictature, lorsque la maison devient une métaphore de la prison pour les femmes, qui y sont cantonnées dans leur rôle de femme au foyer et de mère.

TG rend cela perceptible dans son écriture, à travers l'abondance de détails dans la description négative de la maison des tilleuls, où tout est à refaire :

La future maison fut soudain presque prête, dit Jerónimo. Mais il avait remarqué que les murs n'étaient pas d'aplomb. Et qu'il allait falloir refaire les châssis des fenêtres, redresser les étagères, modifier les portes des armoires. Et quand les vitres des fenêtres arrivèrent, il en renvoya plus de la moitié car elles avaient des défauts et étaient rayées. Et de même pour les poignées de porte, la dimension des clés, la couleur des murs pour lesquels on ne trouvait jamais la nuance juste... ¹⁷³ (p. 80)

On le note aussi dans l'évocation de l'hiver, à la fois réaliste et métaphorique à la Maison de la Tête de Cheval :

Dans la Maison de la Tête de Cheval c'était de nouveau l'hiver, il faisait un temps maussade et couvert. Les averses tambourinaient sur les gouttières en fer-blanc en faisant un vacarme effrayant, elles s'abattaient sur le toit sans intimité ni douceur, une pluie glaciale qui imprégnait les murs d'humidité et les pièces d'inconfort. Des traînées de moisissure s'étendaient sur les plafonds, une odeur de renfermé sortait des armoires, flottait dans la maison, nauséabonde et lourde... ¹⁷⁴ (p. 94)

Dans OA, la maison est le lieu d'où la mère veut s'échapper pour fuir la vie familiale qu'elle rejette. On note que les lieux de la maison qui sont les plus évoqués sont la fenêtre et le seuil de la porte, d'où la mère regarde vers l'extérieur, comme dans une vision du salut qu'elle attend. Nous pouvons voir dans la présentation de la maison, l'intention de l'auteure, qui lie son

¹⁷³ " A futura casa ficara de repente quase pronta, disse Jerónimo. Mas ele notara que as paredes estavam tortas. E que ia ser preciso refazer os caixilhos, reaprumar as prateleiras, modificar as portas dos armários. E quando chegaram os vidros das janelas ele mandara devolver mais de metade porque estavam imperfeitos e riscados. E o mesmo se passara em relação aos puxadores das portas, ao formato das chaves, à cor das paredes, porque nunca encontravam o tom certo..." (p. 99)

¹⁷⁴ " Na Casa da Cabeça de Cavallo era de novo Inverno, um tempo soturno e enclausurado. Aguaceiros batiam nas caleiras de folha, com um ruido assustador, caíam sobre o telhado sem intimidade nem doçura, uma chuva gelada que enchia de humidade as paredes e as salas de desconforto. Manchas de bolor alastravam pelos tectos, um cheiro a mofo saía dos armários, vogava pela casa, nauseante e pesado." (p. 116)

aspiration à la libération des femmes des contraintes de la société patriarcale à celle du souvenir de la dictature qu'elle a connu personnellement pendant trente ans de sa vie.

Nous avons vu que les valeurs de la société patriarcale sont transmises et relayées par la cellule familiale aussi bien dans l'espace privé, que l'espace social, celui de la communauté, ou les instances institutionnelles. On ne trouvera pas dans ces lieux et instances des relations à l'autre empathiques. Elles sont assujetties à une vision coercitive, de contrôle et de censure permanentes. Dans un cadre social, les relations sont marquées par les différentes contraintes politiques, économiques de l'ordre patriarcal, qui conditionnent les rapports d'altérité entre l'homme et la femme. Certains en sont les relais et d'autres les victimes, mais dans ce domaine, peu réussissent à échapper à leur influence. Les personnages, dans l'ensemble, sont dépendants de leur rapport à la famille et à la société dans laquelle ils vivent : ils ne peuvent que se soumettre aux règles qui leur sont imposées ou se rebeller et fuir leur milieu social. Vitória s'enfuit de la maison et du village et quitte son milieu social dans OCS, alors que la mère, dans OA, s'affranchit des règles morales, mais reste pour que la famille perde. Les deux héroïnes ont transgressé les valeurs morales de la société patriarcale et phallocrate en revendiquant leur liberté sexuelle, qui demeure la seule preuve d'accès à l'émancipation. D'autres formes de libération, économique ou politique, ne sont pas développées dans les deux ouvrages.

Nous allons voir dans la dernière partie quel est le comportement de l'homme dans la nature qui l'environne et ce qu'il nous apprend de son rapport au « sensoriel » et au sensible.

4. LE RAPPORT DE L'HOMME A LA NATURE : UNE RELATION AU SENSIBLE

Dans sa relation à l'autre, la manière dont l'homme se situe dans le milieu naturel nous donne des indications sur son appréhension du vivant : il interagit avec les éléments de la nature et avec les animaux et cela va modeler sa sensibilité, sa perception du naturel et du sensoriel.

Nous verrons, dans cette troisième thématique de notre recherche, quelles sont les différences entre les hommes et les femmes dans ce domaine et les liens des principaux personnages avec le milieu naturel : les arbres, l'eau, mais aussi les chiens ou les chevaux, qui sont importants dans le roman OCS. Les éléments de la nature favorisent le rêve et font l'objet d'une approche plus poétique de l'écriture.

4. 1 La nature comme antidote

Dans OCS, la nature fait l'objet de passages descriptifs à l'occasion des longues chevauchées de Vitória, puisqu'elle favorise l'éveil de ses sens et sa rêverie. De notre point de vue, elle n'a pas la même fonction que dans la nouvelle et apparaît davantage comme un élément du sensible au niveau des animaux. Seul l'élément de l'eau de la rivière est pertinent et nous le verrons en parallèle du celui du barrage dans OA.

Dans la nouvelle OA, à l'inverse du roman OCS, il n'y a pas de longues descriptions de la campagne et ce sont davantage des indications au détour des actions des personnages qui nous renseignent sur les éléments de la nature. La thématique de la nature présente les quatre éléments de base que sont la terre, celle des champs d'oliviers qui entourent le village, l'eau, celle du barrage qui est raconté par le grand-père, l'air, celui du ciel et des anges où accèdent seulement les prophètes et enfin le feu, celui de Serafim dans sa forge. Les éléments de la nature participent de la construction de la narration et forment un cadre parfait pour ce récit atemporel, teinté de poésie du réel et de mysticisme qu'est OA. Nous présenterons tous ces éléments telluriques par le biais du symbolisme en commençant par leur dimension dans la nouvelle.

A/ Les symbolismes de la nature

Dans OA, les éléments de la nature sont en premier lieu les arbres. Les oliviers sont les seuls qui sont nommés et on les trouve dans les premières pages du récit : « *Parce qu'au début de sa maladie, j'allais encore jouer avec les autres parmi les oliviers, où l'on aimait se retrouver parce qu'il y avait beaucoup d'espace*¹⁷⁵... » (p. 11) Les oliviers accueillent les jeux des enfants et sont synonymes de vie heureuse et d'enfance insouciante pour Ilda, avant la maladie de sa mère. Ils sont à nouveau évoqués à la fin de la narration lorsque le grand-père demande à Ilda d'aller chez le forgeron chercher le médicament, à travers les champs d'oliviers, au lieu de traverser le village, pour ne pas perdre de temps à bavarder en route. Ce sont également les arbres qui accueillent sa mère lorsqu'elle fugue et s'évanouit dans les champs autour de la maison : « *Un jour, elle s'est mise à faire des fugues, nous la retrouvions plus loin, affalée sous les arbres, les cheveux pleins de terre, semblant dormir les yeux ouverts.*¹⁷⁶ » (p. 7)

Les arbres sont bienveillants pour les enfants, les femmes et ils sont surtout la source des revenus de la famille, puisque le père est bûcheron et est vu par Ilda comme une figure métonymique de l'arbre :

« Mon père abattait des arbres pour la scierie. Parfois je pensais qu'il était devenu muet, tel un tronc. Les arbres n'avaient rien à dire. Mais ils étaient là et faisaient de l'ombre. J'aimais mon père et les arbres. Mon père aussi aimait les arbres et aurait préféré ne pas les couper. Mais il fallait gagner de l'argent, et il en gagnait.¹⁷⁷ » (p. 14)

On note que du point de vue symbolique, l'olivier est un arbre nourricier, dont les branches sont synonymes de paix. Il est aussi l'arbre roi de la campagne portugaise. Le sapin symbolise le

¹⁷⁵ « Porque no princípio da doença ainda eu ia com os outros brincar no olival, onde gostávamos de estar porque havia muito espaço... » p. 13

¹⁷⁶ « A certa altura começou a fugir de casa, encontrávamo-la mais longe, caída debaixo das árvores, com os cabelos cheios de terra e parecendo dormir de olhos abertos. » (p. 9)

¹⁷⁷ « O meu pai cortava árvores, para a serração. As vezes eu pensava que ele tinha emudecido, como um tronco. As árvores não tinham nada para dizer. Mas estavam lá e davam sombra. Eu gostava do meu pai e das árvores. O meu pai também gostava das árvores e preferia não as cortar. Mas o dinheiro tinha de se ganhar e ele ganhava. » (p. 16)

travail du père, qui abat des arbres pour la scierie. C'est cet aspect bénéfique des arbres pour la famille qui prouve l'importance qu'ils ont dans le récit, malgré le peu de références ou de description dans le texte. S'ils ne sont pas personnifiés, ils ont un rôle empathique vis-à-vis des membres de la famille et indiquent la relation positive que ceux-ci entretiennent avec les éléments naturels. C'est aussi une relation de dépendance, pour le père en particulier et pour tous en milieu rural, qui allie respect et bienfaits dont ils profitent.

Dans la nouvelle OA, où les quatre éléments cosmologiques sont convoqués tour à tour pour aider les personnages dans leurs tâches ou à atteindre leurs objectifs, l'air est un élément de la nature associé au ciel propice aux rêveries d'Ilda. Mais elle voit aussi voler des avions dans le ciel :

Lorsqu'un avion passait, on disait : « S'il tombait par ici, on serait riches. » Parce qu'il devait y avoir énormément de choses à l'intérieur. Et alors, on criait : « Tombe, tombe par ici », et on regardait le ciel en agitant les bras pendant qu'il passait.¹⁷⁸ (p.11)

On note que les avions étaient encore un signe de richesse avant que le transport aérien ne se démocratise. Cette indication confirme l'époque présumée du texte, que l'on a situé avant les années 70. Les avions peuvent être vus comme les anges, comme des intermédiaires dans la quête de richesse des hommes : comme eux ils volent dans le ciel et mènent les hommes à travers les cieux vers des lieux de richesse et de bonheur, qu'ils transportent des gens riches ou ceux qui vont chercher fortune au loin. La référence aux voyages aériens peut aussi être interprétée comme une allusion aux flux de migration de la population portugaise vers l'Amérique, le nouvel eldorado : en effet, le Portugal a connu au XX^e siècle plusieurs phénomènes migratoires qui se poursuivent encore au XXI^e.

Dans OCS, les premiers éléments de la nature sont aussi les arbres, qui sont évoqués dans les premières pages, les chênes et les châtaigniers, puis les fleurs des champs. On apprend à la fin du roman que les rosiers et les fleurs du jardin de la Maison de la Tête de Cheval seront les seuls témoins des adieux et des larmes de Vitória, qui s'enfuit de ce lieu. En ce qui concerne les arbres, les tilleuls sont également évoqués, parce qu'ils se trouvent près de la maison neuve, dans une fonction décorative et esthétique puisque la description de la maison est faite de façon presque picturale, comme dans un tableau.

On trouve cet aspect artistique dans la description que Jerónimo fait de Vitória dans un rêve : il l'imagine comme dans un tableau, dans une image de cavalière figée au milieu de centaures blanches. Nous notons que la référence artistique se conjugue à une écriture plus poétique, comme dans les autres passages qui concernent la nature et les rêves. Jerónimo détaille les différentes espèces de centaures et leurs propriétés et, dans son imagination, transforme la cavalière en centaure. Dans sa description des différents types de centaures et de la robe foncée du centaure, c'est une image peu flatteuse qu'il donne de Vitória, qu'il méprise.

¹⁷⁸ « Quando passava um avião dizíamos : Se ele caísse aqui em baixo ficávamos ricos. Porque devia haver muita coisa lá dentro. E então gritávamos : Cai aqui, cai aqui em baixo, e ficávamos a olhar para o céu e a agitar os braços enquanto ele passava.” (p. 13-14)

Les éléments naturels apparaissent liés aux personnages principaux dans une relation antagonique : positive et bénéfique pour Vitória, qui les apprécie et pour qui ils sont importants dans sa vie sensorielle, sans intérêt ou dans un rapport négatif pour le personnage de Jerónimo, qui les exècre. En effet pour lui, dans la deuxième partie du roman, c'est la répulsion et même la douleur qu'il ressent au contact du vent, du sable, de l'eau de mer et du soleil, qui nous sont décrits dans le récit des vacances à la mer. Son ressenti va des migraines jusqu'aux nausées. Dans la description de cette aversion pathologique pour le monde naturel, nous voyons l'image dichotomique de chacun des protagonistes, qui indique leur relation au sensoriel. Par extrapolation, elle indique aussi la nature de leurs sentiments ou comment ils expriment leur subjectivité.

Leur relation à la nature est un indicateur de leur caractère et de leur rapport à l'autre. C'est le cas de leurs liens avec les animaux et avec l'ensemble des éléments naturels. Dans la scène violente entre les deux protagonistes à la fin du roman : les pierres, l'herbe et la terre apparaissent dans la description lorsqu'il frappe violemment Vitória, et lui fait perdre connaissance, en lui tapant la tête contre les pierres. Il lui remplit ensuite la bouche de pierres et de sable. L'utilisation de ces éléments pour punir prouve non seulement le caractère violent d'homme dominant du personnage, mais aussi sa conception négative de ces éléments de la nature dont il se sert comme instruments pour exercer sa propre violence. On peut en déduire qu'il use des éléments naturels, comme on le verra ensuite avec les animaux uniquement pour pouvoir blesser ou tuer, c'est-à-dire nuire à l'autre. L'aspect négatif du personnage se vérifie dans son rapport à la nature qu'il déteste.

Sur le plan linguistique, on note l'emploi des temps de l'imparfait, du plus-que-parfait et du gérondif, avec leurs valeurs narrative et descriptive dans le passé, ainsi qu'un lexique riche et métaphorique, qui, par le biais des sonorités et des allitérations est en symbiose poético-sémantique avec le récit et les sentiments des personnages. On relève aussi l'écriture à la fois précise et sensible de TG :

La forêt dense, épaisse, ombreuse et fraîche ; la séduction des chemins... (p.82), Et l'hiver, c'était des bouquets de violettes, cueillies dans le jardin, encore humides de rosée, une touffe de fleurs mauves entourées de feuilles... p. 83) Le soleil et l'ombre. La lumière se coulant dans les interstices entre les feuilles. Les taches de soleil sur la table. ¹⁷⁹ (p.104)

Sur le plan stylistique, dans les pages descriptives des éléments naturels, nous notons une abondance de substantifs et d'adjectifs qui confère au texte une grande richesse et, par métaphorisation, une dimension poétique forte, dans le roman. Elle est à relier à celle artistique des références aux tableaux, que des chercheuses comme Annabela Rita ont également

¹⁷⁹ "A mata densa, espessa, fresca de sombra; a sedução dos caminhos..." p. 101

"E no inverno eram ramos de violetas, apanhadas no quintal, húmidas ainda de orvalho, um tufo de flores roxas rodeadas de folhas..." p; 102

"O sol e a sombra. A luz passando pelos intervalos das folhas. As manchas do sol sobre a mesa." (p. 128)

soulignée. Elle sera aussi un élément important dans l'œuvre d'Adriana Lisboa, principalement le premier ouvrage, *Sinfonia em branco*, que nous verrons dans le prochain chapitre.

B/ Les symbolismes de l'eau

L'élément naturel de l'eau est introduit, dans OA, par le grand-père, qui raconte à Ilda comment son village fut englouti sous le lac du barrage :

Soudain l'eau est arrivée et a tout recouvert, a dit mon grand-père. En un instant, elle a gagné les rues, les portes et les fenêtres des maisons, les toits et les cheminées, et tout a été englouti, les pavés, les allées, les escaliers, les étables, les fleurs aux terrasses des balcons.¹⁸⁰ (p. 16)

Dans sa bouche, l'eau a une dimension inexorable, à la fois tellurique et divine que l'enfant remet en cause :

Mais je ne pouvais pas croire que cela s'était passé ainsi, si rapidement, comme si Dieu avait ouvert le ciel et inondé le monde, parce que personne, excepté Dieu ne pouvait envoyer autant d'eau. Mon grand-père se trompait, ou on lui avait menti. C'est certainement plus lentement que tout est arrivé : je voyais les eaux couler comme un ruisseau...¹⁸¹ (p. 16)

Toutefois dans ses rêves elle imagine des scènes tragiques provoquées par la montée des eaux, qui rappellent les inondations de fleuves comme le Tage, ancrées dans l'imaginaire de la population :

... lorsque le fleuve se fâchait et grondait et qu'il inondait les terres, et tous fuyaient devant lui, les gens et le bétail, les chevaux, les mulets et les chiens, les manades de bœufs et les troupeaux de brebis et de chèvres, des hommes la faucille sur l'épaule, des femmes avec des enfants dans leurs bras, et d'autres enfants qui trébuchaient, traînés par la main – mais ils avaient eu le temps de fuir car l'eau n'avait tué personne, a dit mon grand-père – ...¹⁸² (p.16-17)

¹⁸⁰ « A água veio de repente e cobriu tudo, disse o meu avô. Num instante galgou as ruas, as portas e janelas das casas, os telhados e as chaminés, e tudo ficou debaixo dela, as pedras da calçada, os passadiços, as escadas, os currais do gado, os cachorros de pedra com vasos de flores.” (p. 18)

¹⁸¹ « Mas eu não podia acreditar que aquilo tivesse acontecido assim tão de repente, como se Deus tivesse aberto o céu e inundado o mundo, porque ninguém podia mandar tanta água, só Deus. O meu avô contava mal, ou tinham-lhe mentido. Fora de certeza mais devagar que tudo acontecera : eu via a água correr como um ribeiro...” (p. 18-19)

¹⁸² « ... quando o rio se zangava e rugia e inundava as terras e todos fugiam pela frente, as pessoas e os gado, cavalos, machos e cães, manadas de bois e rebanhos de ovelhas e cabras, homens de foicinho ao ombro, mulheres com crianças ao colo, e outras crianças tropeçando, levadas pela mão – mas tinham tido tempo de fugir, porque a água não matara ninguém, disse o meu avô – “ (p.19)

Aux yeux du grand-père, l'eau est un fléau, car elle lui a pris sa maison, qui est désormais engloutie au fond du lac. Bachelard et d'autres penseurs ont évoqué le pouvoir destructeur de l'eau, que l'on trouve illustré dans l'épisode du Déluge, dans la Bible. Sur les symbolismes de l'eau, Gilbert Durand,¹⁸³ avance dans un article l'idée que le déluge est destructeur et bénéfique à la fois :

Le déluge est à la fois cataclysme vengeur et fin purificatrice d'un monde corrompu. [...] Au lieu de la régression lente en formes sous-humaines, le déluge amène la réabsorption instantanée dans les eaux, dans lesquelles les péchés sont purifiés et desquelles naîtra l'humanité nouvelle, régénérée » (M. Eliade, op. cit.) (Durand, 2017)

T G ne retient pas l'aspect purificateur de l'inondation, mais en revanche lui donne un pouvoir, destiné à l'enfant, celui de développer son imagination, avec les récits que lui fait son grand-père : l'eau couvre le village pour le conserver et elle peut ainsi imaginer « *que grand-mère continuait d'habiter la maison, venait de temps à autre à la fenêtre en fin d'après-midi, en attendant grand-père pour le dîner.*¹⁸⁴ » (p.18) L'eau comme déclencheur de rêverie est une idée chère à G. Bachelard :

Les rêveries devant une eau dormante nous apportent, elles aussi un grand repos de l'âme. [...] Elles simplifient le rêveur. Avec quelle facilité, ces rêveries deviennent intemporelles. [...] Il y a une eau dormante au fond de toute mémoire. Et dans l'univers, l'eau dormante est une masse de tranquillité, une masse d'immobilité. (Bachelard, 1961 :169)

L'eau est propice à la rêverie, elle apaise et suscite l'imagination du rêveur selon Bachelard et comme on le voit dans le cas d'Ilda : « *Un rêveur près d'eux (le lac, l'étang, l'eau dormante), reçoit une bien simple leçon pour imaginer le monde, pour doubler le réel par un monde imaginé.* (Bachelard, 1961 : 170-171)

Or, l'eau est à l'origine de symbolismes pluriels et même contradictoires, comme Bachelard l'a bien montré dans son essai, *L'eau et les rêves*, (1942) commenté par Gilbert Durand dans son article, où il revient sur les symboliques de l'eau :

La fécondité est donc bien la signification primordiale de l'eau, mais dans cet élément indifférencié par excellence, les sexes eux-mêmes interfèrent : tantôt l'eau se confond, comme chez les Sumériens (hiéroglyphe commun) avec le semen virile, tantôt l'eau, comme chez les anciens Mexicains, les Germains, est la Mère primordiale. » « Les grands problèmes de l'eau qui renvoient à son symbolisme de fécondité émanatrice première – généralement des animaux aquatiques : poissons, serpent aquatique,

¹⁸³ DURAND, Gilbert, «SYMBOLISME DES EAUX de G. Bachelard», *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 mars 2020. URL: <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univrennes2.fr/encyclopedie/symbolisme-des-eaux/>

¹⁸⁴ « Podia imaginar que a avó continuava a morar na casa, assomava de vez em quando à janela ao fim da tarde, esperando o avô para a ceia. » (p. 20)

« dragon », dauphin, coquillages – sont tour à tour évocateurs du sexe mâle et du sexe féminin. Les poissons sont à la fois pénis et utérus (*delphinium*). (Durand, 2017)

Le pouvoir de fécondité de l'eau relie cet élément à la femme et à la mère. L'idée de G. Bachelard est que l'eau demeure essentiellement féminine, comme le relève Durand : « ... dans le chapitre « *L'Eau maternelle et l'eau féminine* » (*L'Eau et les rêves*). *Bachelard se plaît à repérer dans l'eau la « substance voluptueuse » par excellence... »* (Durand, 2017) Durand l'associe naturellement à la lune :

La lune dans ses phases comme dans sa situation nocturne – c'est-à-dire dans la partie la plus fraîche de la journée où l'humidité se condense en rosée – ou dans sa fonction marémotrice, était tout naturellement liée à cet ensemble emblématique (M. Eliade, *Images et symboles*, et F. Cumont, *Les Mages hellénisés*). (Durand, 2017)

Si l'on considère ces deux symboles de la maternité et de la lune, l'eau est effectivement liée aux principaux personnages féminins dans OA : Ilda, sa mère et sa grand-mère. Mais c'est par l'intermédiaire du grand-père qu'Ilda va connaître l'histoire du barrage et du village englouti. L'apport de l'élément de l'eau par le grand-père accredit l'idée de féminisation du personnage et son androgynie. En ce qui concerne le village englouti, l'auteure fait sans doute référence à celui de Vilarinho das Furnas qui a effectivement été recouvert par les eaux du barrage éponyme en 1972. D'autres ont subi le même sort depuis, car l'énergie hydroélectrique a connu un grand essor dans le pays, dès les années 50 jusqu'à nos jours, mais celui-ci correspond à la période qui est évoquée dans l'ouvrage. En ce qui concerne l'idée de la mort, liée au village englouti et au décès de la grand-mère, Bachelard, repris par Durand, nous rappelle que même un symbole négatif comme la barque de Caron peut devenir positif :

On connaît les pages célèbres (*L'Eau et les rêves*) où Bachelard, reprenant ses thèses du primat du figuré, se demande même si « la mort ne fut pas le premier navigateur ». Et l'on saisit sur le vif le génie phénoménologique de G. Bachelard lorsqu'il inverse avec l'eau même le « sens de la vie » et du devenir : « Le cercueil, dans cette hypothèse mythologique, ne serait pas la dernière barque. Il serait la première barque. La mort ne serait pas le dernier voyage. Elle serait le premier voyage. Elle sera pour quelques rêveurs profonds le premier voyage. (Durand, 2017)

L'idée symbolique de la barque renvoie à celle qu'exprime Ilda, face à l'eau recouvrant l'ancienne maison de ses grands-parents et qui, d'après elle, conserve la présence de celle qu'elle n'a pas connue : sa grand-mère et dont l'image est ensevelie avec sa maison au fond du lac. Ici le voyage est celui de la pensée et de la mémoire pour l'enfant-rêveuse, qui refuse de voir la mort et dont l'imagination ouvre d'autres lectures possibles de vie intérieure, plus heureuse pour elle.

Dans OCS, l'eau apparaît aussi comme un élément naturel important : il s'agit de celle de la rivière, où Amaro apprend à nager sous les yeux de Vitória. Il est aussi l'un des éléments qui vont aider Vitória à surmonter ses peurs d'enfant : la rivière où elle va apprendre à nager aussi, puis la mer, où elle s'adonne au plaisir des vagues et de la plage. Mais l'eau de la rivière est aussi celle du souvenir et de la mémoire, celle de ses parents décédés et de la ville engloutie,

qu'elle imagine au fond de la rivière. Pour nous, c'est encore l'idée de Bachelard sur l'importance de l'eau dans la rêverie:

Le miroir des eaux ? C'est le seul miroir qui ait une vie intérieure. Combien sont proches, dans une eau tranquille, la surface et la profondeur ! [...] Plus l'eau est profonde, plus le miroir est clair. La lumière sort des abîmes. Profondeur et surface s'appartiennent l'une à l'autre, et la rêverie des eaux dormantes va sans fin de l'une à l'autre. Le rêveur rêve à sa propre profondeur. (Bachelard, 1961 : 169-170)

Dans OCS, l'eau de la rivière n'est pas une eau dormante, pourtant elle fonctionne comme un miroir intérieur pour Vitória, qui y projette ses rêves. Elle contribue à sa rêverie, faite à la fois des mémoires du passé et de l'espoir d'une autre vie dans le futur.

C/ Les symbolismes du feu

Le dernier des quatre éléments est le feu que l'on voit dès le début de l'ouvrage OA, à la première phrase : « *Ma mère était debout sur un tabouret, et tenait à la main une bûche en feu.* » (p. 5) Il représente le problème psychique de la mère et pose la question de sa guérison, qui est nécessaire à l'épanouissement de l'enfant, car finalement l'ouvrage est le récit de la résolution du problème de la mère, avec l'aide du grand-père et des anges. Le feu est symbolique aussi du personnage de Serafim dans la forge, ainsi que du feu dans l'âtre, le soir, pour tous les membres de la famille. Cet élément du feu a également été étudié par Bachelard, qui évoque la rêverie devant le feu dans l'ouvrage, *Poétique de la rêverie* (1961), que nous avons déjà cité :

Devant ce feu qui enseigne au rêveur l'archaïque et l'intemporel, l'âme n'est plus coincée en un coin du monde. Elle est au centre du monde, au centre de son monde. Le plus simple foyer encadre un univers. » « Un rêveur de foyer ne peut s'y tromper : le monde de la chaleur est le monde de la douceur généralisée. Et pour un rêveur de mots, la chaleur c'est vraiment, dans toute la profondeur du terme, le feu au féminin. (Bachelard, 1961 : 166-167)

Pour la famille d'Ilda, le feu dans le foyer ne renvoie pas l'image de douceur évoquée par le philosophe, entre le père qui boit seul et la mère qui se laisse brûler la main, dans un acte d'automutilation. Car les symbolismes du feu sont pluriels, comme l'avance Gilbert Durand¹⁸⁵ dans son article :

Plus que celui de tout autre élément, le symbolisme du feu est « symbolisme pluriel ». Il ne cadre pratiquement jamais avec la définition simpliste qu'en donne la théorie des éléments. La réflexion sur le symbolisme du feu a été décisive pour les travaux de la

¹⁸⁵ DURAND, Gilbert, « SYMBOLISME DU FEU de Gaston Bachelard », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], dernière actualisation, 2017, consulté le 27 mars 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/symbolisme-du-feu/>

poétique, de la symbologie et même de l'épistémologie contemporaine. Par son ouvrage, paru juste avant la guerre, *La Psychanalyse du feu* (1938), Gaston Bachelard esquissait pour la première fois une étude « refusant le plan historique » et se référant aux structures permanentes de la rêverie du feu. (Durand, 2017)

Le feu est présent à plus d'un titre dans l'ouvrage OA, correspond aux deux acceptions symboliques de Bachelard : « *le feu calorique* » et « *le feu fulgurant* ». Il définit ainsi le premier :

Le feu calorifique est celui que l'alchimiste assimile aux « bains » de différents degrés (feu de cendre, feu de sable, feu de fumier, feu de limaille, feu de Perse, feu d'Égypte) ; il renvoie à deux grandes polarisations symboliques : le symbolisme érotique et le symbolisme filial. (Durand, 2017)

Ce double symbolisme du feu est présent dans OA. L'aspect érotique est directement lié à la mère et signifie son désir inavoué de Serafim. De notre point de vue, c'est aussi de ce « feu calorique », avec son double symbolisme dont il est question au début du récit, lorsque la mère passe ses soirées devant le feu :

Parfois elle tendait ses paumes au-dessus des flammes, jusqu'à se brûler. Sa peau rougissait et devait lui faire mal, mais elle ne se plaignait jamais. Elle enduisait sa main d'huile d'olive, l'enroulait dans un mouchoir, retournait s'asseoir et continuait à regarder le feu. Ses yeux semblaient vides, comme si elle était soudain devenue aveugle.¹⁸⁶ (p. 7)

Le feu est présenté comme un attribut féminin, par le symbolisme de tous les éléments de l'âtre, mais il est aussi celui de Serafim, le forgeron, et fonctionne alors comme un moyen, pour la mère, de signifier son amour pour lui. Au début de l'ouvrage, lorsqu'elle tient une bûche en feu à bout de bras ou se brûle les mains dans l'âtre, elle exprime son désir pour le forgeron et en même temps son mal-être dans sa vie familiale. On peut voir dans la première représentation mentale de la mère l'image de Cupidon qui tient sa flèche au bout de son bras. Dans les deux cas, ce sont des moyens d'alerter sur sa maladie, que ni l'enfant, ni son mari ne comprennent : elle va donc continuer par d'autres manifestations physiques, comme des tentatives de suicide.

Nous notons aussi que le feu attire Ilda, lorsqu'elle ira chercher le médicament chez le forgeron :

Je me suis arrêtée près du feu, avec l'envie de tendre les mains et de toucher les flammes. Je voulais le voir à nouveau battre le fer, lutter avec le feu comme s'il domptait un animal.¹⁸⁷ (p. 29)

On peut l'interpréter du point de vue psychanalytique, comme le désir de l'enfant de remplacer sa mère, ce qu'elle fera effectivement devant le feu, les nuits où la mère sortira pour rejoindre

¹⁸⁶ « As vezes estendia as mãos sobre as chamas, até se queimar. A pele ficava vermelha e devia doer-lhe, mas ela nunca se queixava. Untava o mão com azeite, enrolava-a num lenço, voltava a sentar-se e continuava a olhar o fogo.» (p. 8)

¹⁸⁷ « Parei junto do fogo, com vontade de estender as mãos e de tocar as chamas. Queria vê-lo outra vez bater no ferro, lidar com o fogo como se domasse um animal. » (p. 32)

son amant. Symboliquement, Ilda perpétue la dimension féminine de l'âtre et du feu, qu'elle a héritée de sa mère. Mais Ilda est aussi concernée par l'autre symbolisme du feu, celui de la filiation dont Durand affirme : « ... le symbolisme du feu calorifique peut se maintenir dans les structures synthétiques : le feu sexualisé entraîne, en effet, les symboles de la fécondité, et plus particulièrement le symbolisme filial (Durand, 2017)

Cette idée renvoie à la renaissance d'Ilda, à la fin du récit, où elle apparaît comme la descendance, la fille qu'elle est déjà, que sa mère finit par accepter et qui va perpétuer les valeurs féminines liées au feu. Le feu fonctionne dans le récit comme un élément rattaché également au masculin et il est dans ce cas un symbole de virilité, de puissance sexuelle. Car il est lié aussi bien à la profession de Serafim, qu'à celle du père. Cette acception du feu, qui participe de la dimension érotique et du symbolisme de la filiation demande l'implication des principaux personnages du récit. Elle confirme aussi l'importance de la thématique dans l'ouvrage. Nous notons que le grand-père, de par son âge et son statut de sage est exclu de cette dimension du feu.

L'autre grand symbolisme du feu est le « *feu fulgurant* ». Il correspond dans OA à la révélation imaginaire ou métaphorique de l'enfant, telle qu'elle la décrit. Cette acception du feu correspond dans le texte OA, à la révélation de la famille pour Ilda et à sa transformation, en quelque sorte, en une fillette qui est acceptée par sa mère et s'inclut ainsi dans la famille. Elle passe donc par une renaissance, qui est une prise de conscience de sa place au sein de la famille. La révélation d'Ilda, du point de vue de l'enfant, passe par les anges qui lui montrent le bien et le mal. En ce sens, la révélation, telle qu'elle est décrite par Ilda, « *une lumière plus forte* » correspond bien à l'idée du feu fulgurant.

Pour conclure sur la thématique, nous retiendrons l'idée première de Bachelard sur le feu qui entraîne « *les métaphores axiomatiques de l'imagination* », une idée d'imaginaire fertile et de rêverie poétique, relevée dans la thématique du feu et qui nous semble correspondre au texte OA. Mais, il nous a semblé important d'indiquer les autres éléments qui correspondraient aux symbolismes pluriels associés aux principaux personnages et que l'on trouve également dans ce texte original, où tout repose sur la vision de l'enfant.

Dans le roman OCS, c'est le « *feu calorifique* » et son symbolisme érotique, que l'on trouve présent dans les éléments du soleil et de l'été associés au personnage de Vitória. Ils transforment l'héroïne et révèlent sa sensualité et favorisent sa libération.

Sur la valeur des saisons et le côté bienfaisant de l'été, Bachelard défend l'idée d'une saison heureuse :

L'hiver, l'automne, le soleil, la rivière d'été sont des racines de saisons totales. Ce ne sont pas seulement des spectacles par la vue, ce sont des valeurs d'âme, des valeurs psychologiques directes, immobiles, indestructibles. Vécues dans la mémoire, elles sont toujours bienfaisantes. Ce sont des bienfaits qui demeurent. L'Été reste pour moi, la saison du bouquet. L'Été est un éternel bouquet qui ne saurait faner. Car il prend toujours la jeunesse de son symbole : c'est une offrande, toute neuve, toute fraîche. (Bachelard, 1961 : 100)

Les passages qui décrivent cette saison se présentent sous la focalisation interne de l'héroïne et évoquent un temps heureux. Mais, ces éléments fonctionnent également de façon antinomique entre les deux protagonistes dans OCS : quand l'un recherche la lumière, l'autre préfère les ténèbres : « *Mais, il était une étincelle luciférienne et sombre.*¹⁸⁸ » (p. 132) Cette métaphore qui se rapporte au personnage masculin nous indique aussi une conception du bien et du mal, qui sous-tend l'attribution des rôles des personnages entre masculin et féminin au-delà de l'allusion religieuse. Pour Jerónimo, ce sont la nuit et la lune qui l'accompagnent dans « *l'immensité de la nature* » pour un contact avec la « *vie cruelle et sauvage* ». (p. 168)

Vitória est présentée par Jerónimo comme la tentation féminine, car elle est nue sous son peignoir et il l'accuse de vouloir jouer avec le feu, celui de la lampe à pétrole qu'elle allume et celui du désir qu'elle provoque en lui. Le symbolisme érotique joue aussi bien pour le féminin que pour le masculin. Au-delà de cette valeur symbolique commune aux deux personnages, Vitória incarne l'être cosmique évoqué par Bachelard, que ce soit dans sa rêverie, sa recherche des plaisirs simples et sa communion avec les éléments de la nature. En effet, pour Bachelard la chaleur et le feu sont avant tout une idée de bien-être :

Une fois de plus, la rêverie nous apprend que l'essence de l'être c'est le bien-être, un bien-être enraciné dans l'être archaïque. [...] Devant ce feu qui enseigne au rêveur l'archaïque et l'intemporel, l'âme n'est plus coincée en un coin du monde. Elle est au centre du monde, au centre de son monde. Le plus simple foyer encadre l'univers. (Bachelard, 1961 : 166)

La dimension cosmique du personnage féminin qui, selon Bachelard, est liée à « *une conscience* » de bien-être, correspond aussi « *à un besoin, à un appétit* ». Et la définition s'applique également au personnage du texte dans sa soif de vie au grand air et son désir de liberté. A la sensibilité féminine, elle associe l'imagination et le rêve qui lui ont permis de se projeter dans un avenir plus radieux que celui qui lui était destiné. Cette rêverie que le philosophe associe aussi au feu :

... le rêveur participe alors au monde en se nourrissant de l'une des substances du monde, substance dense ou rare, chaude ou douce, claire ou pleine de pénombre suivant le tempérament de son imagination. (Bachelard, 1961 : 152-153)

En conclusion, nous pouvons dire que les différents symbolismes de la nature sont présents tout au long du roman et interfèrent avec les deux personnages principaux, mais avec des valeurs opposées. En effet, ils se présentent dans une vision antinomique entre masculin et féminin, en correspondance avec les caractéristiques psychologiques de chacun d'eux. Celui de l'héroïne désigne l'être sensible aussi bien à l'eau, qu'à la lumière, aux arbres qu'à la chaleur de l'été, car il fait appel à ses sens et à son désir de l'autre. Il nous semble que la nature est donc convoquée dans le roman comme un environnement favorable, qui contribue à la réussite du personnage, dont les caractéristiques s'appuient sur cette double dimension naturelle et rêveuse, selon la définition de Bachelard, et rend donc possible le dénouement.

¹⁸⁸ « Mas ele era uma centelha luciferina e escura. » (p. 163)

Les passages de description des éléments de la nature sont également ceux qui donnent un caractère poétique au récit. A ces éléments s'ajoutent le rêve et la rêverie, associés aux éléments de la nature, mais aussi à l'enfant, le personnage qui en est le plus proche.

4. 2 L'ébauche d'une relation au sensible

Dans les ouvrages de T G, la relation de l'homme au sensible passe par l'éveil au sensoriel. Les deux héroïnes en font l'expérience pendant l'enfance, qui est un moment privilégié pour l'éveil des sens et l'acquisition de leur sensibilité future. Nous allons voir l'enfance des deux enfants-héroïnes.

Le personnage de l'enfant, comme celui de la femme est l'autre pour l'homme, celui qu'il ne comprend pas toujours. Dans les romans de TG, l'enfant est féminine : une petite fille qui nous donne sa vision sur sa vie d'enfant, les problèmes qu'elle rencontre, les membres de sa famille et son milieu.

Ce faisant, l'auteure nous amène à penser le monde de son point de vue, celui de l'imagination et du rêve, car l'auteure fait de l'enfant l'héroïne de plusieurs ouvrages, comme la femme l'est dans l'ensemble de l'œuvre.

Nous commencerons par l'enfant Vitória, qui incarne l'enfant méprisée dans OCS. Elle est orpheline et souffre de l'absence de ses parents, sa mère d'abord et son père ensuite ; et c'est la domination constante dont elle fait l'objet qui est soulignée dans la première partie du roman: elle est imputée à la famille bourgeoise en milieu rural, qui l'accueille et, de façon plus générale, à la société patriarcale du pays où elle vit.

Ses peurs enfantines sont un aspect important de l'enfance de l'héroïne dans la première partie du texte, y compris du point de vue linguistique, où le mot « peur » est répété à plusieurs reprises. Elles sont de différente nature : celle de la nuit et des visions qui la hantent, comme celle de sa mère, qu'on l'empêche d'évoquer et de nommer. Elle se sent « emprisonnée » dans la maison de la famille de son cousin, qui l'a recueillie par charité, mais la méprise, parce qu'elle n'a pas de bien. Alors que sa plus tendre enfance, elle l'a passée à Lisbonne : cette enfance dorée est évoquée à travers « *ses valises de cuir bleu frappé d'un monogramme* » et le « *trousseau luxueux* » qu'elles contenaient, jugé inadéquat par Marcionila et qu'elle s'est empressée de remiser au grenier, mais qui « *émerveillait* » les domestiques. (p. 22-23). Son envie de rejoindre Lisbonne va se transformer en objectif de vie, qu'elle concrétisera à la fin du roman en emportant ses valises d'enfant. La « prison mentale » de l'enfant s'explique par la vie domestique dûment réglée par Marcionila et un certain nombre d'interdits relayés par les domestiques. Son enfance est malheureuse : ses attitudes, qui ne sont pas comprises et son caractère rêveur vont contribuer à la faire passer pour folle aux yeux des membres de la famille et des domestiques, qui la mépriseront encore davantage.

Pourtant, Vitória-enfant rêve de son cousin et nous pouvons voir la sensualité de l'enfant, qui évoque sa main :

... elle avait rêvé que Jerónimo la tenait par la main... [...] Et dans son rêve elle avait conscience de sa joie à sentir les doigts fins et souples de Jerónimo s'entrelacer avec les siens, leurs deux mains s'ajustant comme deux corps l'un contre l'autre... » « Elle la connaissait si bien cette main... elle la connaissait si bien et l'avait tellement désirée à force de la regarder¹⁸⁹... (p. 11-12)

Dans leurs jeux d'enfants, on voit s'exprimer aussi cette forme de sensualité : la montée des escaliers peut être lue comme un premier désir érotique, lorsqu'ils vont jouer dans le grenier. On la retrouve également lorsqu'elle évoque la sexualité des anges ou du berger Aprígio. Mais l'enfant sera punie par les domestiques, au nom de la morale et de la religion.

A l'annonce de la mort de son père, Vitória plongera dans un coma qui durera plusieurs mois. Cette interruption dans sa vie d'enfant sera le temps de faire son deuil et aussi une façon de se construire psychiquement. On note que seuls ses sens sont en éveil et lui donnent une perception partielle du monde qui l'entoure. Pour une fillette qui était déjà sujette aux angoisses, ce temps du deuil va s'apparenter à une forme de longue maladie ou de folie, avec pour seule conscience, celle de l'image parcellaire des choses :

Alors Vitória tomba malade, pendant longtemps. [...] ... elle se souviendrait de cette sensation de vertige, et ensuite plus rien, un espace noir, vide, un puits où elle était tombée et dans lequel elle était restée très longtemps sans revenir à elle. Un lieu où de temps en temps on entendait des paroles et des voix, mais qui n'appartenaient à personne, de même lorsqu'elle transpirait et gémissait, la main se posait sur son front et n'appartenait jamais à personne.¹⁹⁰ (p. 55)

Alors que le souvenir douloureux de la mort de son père s'estompe dans une image de lumière, Vitória va reprendre goût à la vie en remontant à cheval et en réalisant son rêve d'apprendre à nager dans la rivière. Car la rivière et la maison d'Augusta Braz demeurent les seuls havres de paix pour l'enfant et la jeune femme qu'elle va devenir.

Dans le roman, l'enfant est présentée comme une victime de la famille, qui est le relais de la société patriarcale. Elle aurait pu l'être aussi de son cousin, si elle ne lui avait pas résisté. Elle incarne une enfant malheureuse dans une maison inhospitalière où elle est mal aimée et subit mépris et châtements. Ses seules échappatoires sont les éléments de la nature : autour de la maison, le jardin et les fleurs, les chemins de pierre et les champs, la rivière aussi et le cheval surtout. Il lui donnera l'occasion de sortir et de s'échapper loin du regard inquisiteur de son cousin. Son caractère rêveur et rebelle lui permettront d'élaborer un projet de vie future et de

¹⁸⁹ « ... sonhara que Jerónimo lhe dava a mão... [...] E no sonho, ela tinha consciência da alegria de sentir os seus dedos brandos, flexíveis, cruzarem-se com os dela, as duas mãos ajustando-se como dois corpos numa contra a outra... A tal ponto conhecia aquela mão, pensar mais tarde acordando, a tal ponto a conhecia e desejava... » (p. 14)

¹⁹⁰ « Então Vitória adoeceu, por muito tempo. [...] ... lembrar-se-ia dessa sensação de vertigem, e depois mais nada, ficara um espaço negro, vazio, um poço em que ela caía e ficava longo tempo, sem dar acordo. Um lugar onde, de vez em quando, se ouviam palavras e vozes, mas não pertenciam a nenhuma pessoa, do mesmo modo que quando ela transpirava ou gemia e uma mão lhe pousava na testa, nunca era a mão de ninguém. » (p. 67)

résister aux diverses pressions qui vont s'exercer sur elle. Ce sont les éléments liés à la nature, l'animal, bien sûr mais aussi ses rêves de vie urbaine à Lisbonne, qui vont l'aider à supporter sa vie malheureuse, puis à s'enfuir finalement. Les éléments naturels sont essentiels dans la construction de l'identité du personnage de l'enfant et participent de son éducation au sensible : son rapport au sensoriel est un élément clé de la libération et va la sauver de la folie et de la mort.

Le personnage d'enfant suivant est aussi celui d'une fillette malheureuse, ce qui constitue un autre point commun entre les deux ouvrages de TG.

Ilda est une enfant de cinq ou six ans et le personnage central de la nouvelle, *Os Anjos*, à qui l'auteure a confié la focalisation interne de l'ensemble du récit. Elle est une petite fille qui, d'abord va à l'école pour apprendre à lire et à écrire et qui joue avec les autres enfants du village, mais qui, très vite, doit aussi assumer des responsabilités familiales : surveiller sa mère, puis nourrir son grand-père et veiller sur lui.

Son nom n'apparaît qu'à la page onze, lorsque sa mère l'appelle, alors que nous ne connaissons pas les noms des autres membres de sa famille. Comme le récit est narré du point de vue de l'enfant, on peut penser qu'elle ne les appelle pas par leurs prénoms, car ce n'était pas la coutume à cette époque. Outre la symbolique du baptême et de la reconnaissance du lien maternel qui les unit, l'appel de son nom fonctionne dans cette scène comme la promesse d'un châtement de la part de la mère qui court après son enfant. Leurs rapports sont plutôt conflictuels. La mère se désintéresse de l'enfant et de la vie familiale : « *Si je passais devant elle ne me voyait pas. [...] Jamais, elle ne répondait à nos sourires, ni ne se retournait quand nous l'appelions. (p. 7).* »¹⁹¹

C'est Ilda qui doit « remplacer » sa mère, malade, à la maison : elle doit la surveiller, mais celle-ci n'accepte pas cette idée et entre souvent en conflit avec elle. Elle s'occupera aussi de son grand-père par la suite, qui est lui aussi malade : elle lui préparera à manger et le nourrira. Son père est alcoolique et bûcheron, mais elle l'aime et les arbres aussi. Son grand-père arrivera ensuite dans la famille et lui permettra de s'évader de son quotidien à travers les histoires de son passé qu'il lui raconte et celles de l'almanach qu'il lui a donné.

C'est une enfant qui devrait fréquenter davantage l'école, mais comme ses responsabilités familiales l'en empêchent, elle se trouve en échec scolaire. Alors, elle n'a plus envie d'y retourner et est moquée par les autres, pour son ignorance. L'école échoue à lui enseigner la lecture et à l'intégrer en classe. Elle sera stigmatisée et châtiée par l'institution et par son milieu, le village, qui relaie ainsi la culpabilisation. Comme tous les enfants de son âge, elle vit dans un monde imaginaire et nous fait partager ses rêveries, faites d'espoirs et de craintes sur l'état de sa mère, puis de son grand-père et sur l'avenir de sa famille. Dans cette vie rêvée, elle fait intervenir les anges dont parle son grand-père et qu'elle voit à l'église : ils deviennent alors les principaux acteurs de ses songes. C'est à travers le point de vue de l'enfant, que nous découvrons les problèmes de cette famille rurale portugaise. Face à la situation, Ilda tente

¹⁹¹ « Se eu me punha na frente ela não me via. [...] Nunca sorria quand lhe sorriamos, nem se voltava para nos quand a chamávamos. » p. 9

d'aider son père, comme il le lui demande, en restant à la maison pour la surveiller et en s'attribuant la faute de la maladie de sa mère, qu'elle tente de comprendre en cherchant dans son passé.

L'enfant voit le temps heureux du passé sur les photographies de sa mère et tente de le faire revivre par le biais du rêve. Elle le compare avec le présent, avec la maladie de sa mère et ses conséquences pour les autres membres de la famille et elle en déduit qu'elle en est la cause et culpabilise d'être née. Le personnage de l'enfant-héroïne est semblable à celui d'autres personnages féminins de femme-enfant dans les ouvrages de TG, mais elle se distingue par sa jeunesse et le très court extrait de sa vie qui est narré dans OA. En la comparant, soit à Vitória dans OCS, soit à Julia dans *Os Teclados*, une autre nouvelle publiée en 1999, le temps de la narration dans OA est beaucoup plus court et ne permet pas de savoir quel sera le devenir du personnage dans sa vie d'adulte.

A la fin de l'ouvrage OA, on peut dire qu'Ilda a franchi un cap dans sa vie d'enfant en accédant à la conscience de ce qu'est le bien et le mal et qu'elle accepte son statut d'enfant non désirée, puisque sa mère aussi l'accepte en la protégeant ; ce qu'elle considère alors comme une véritable renaissance. Du point de vue psychanalytique, l'enfant, qui veut voir ses parents heureux s'attribue cette faute, car elle sait, d'après les photographies, qu'ils l'ont été avant sa naissance. A ce propos, Ilda qui aime son père, le décharge de toute responsabilité dans la maladie de sa mère. En effet, le père trouve sa femme belle et continue de l'aimer, car s'il ne comprend pas son mal, il souhaite qu'elle redevienne ce qu'elle était : « *Voyez-vous, docteur, je mourrai si elle ne redevient pas comme avant.*¹⁹² » (p. 8) L'idée d'une vraie famille retrouvée implique pour Ilda une transformation physique : alors qu'elle vient de laisser tomber le plat contenant le déjeuner, son père n'est pas content d'elle, mais sa mère la défend et alors qu'elle perd l'ouïe, elle voit dans un flash qu'ils forment une famille dont les liens sont solides :

Je ne me souviens pas d'en avoir entendu davantage, peut-être étais-je devenue sourde, d'une certaine manière. Mais je me souviens d'avoir ouvert les yeux et que tout était très clair, comme si une lumière forte s'était allumée. J'ai vu que nous étions une famille. Mon père, ma mère, mon grand-père et moi. Quoiqu'il arrive, ma mère reviendrait toujours... [...] Car elle nous était liée.¹⁹³ (p. 42)

Ilda ne porte plus le fardeau de sa naissance, car elle sait que sa mère n'en souffre plus, puisqu'elle est guérie de sa dépression. C'est donc une renaissance, parce que sa mère assume ses responsabilités maternelles en la protégeant, donc en la reconnaissant comme sa fille. La renaissance se traduit aussi par une évolution chez l'héroïne, qui vient de franchir un palier dans sa vie d'enfant, abandonnant certains attributs de l'enfance comme celui du rêve, représenté par les anges qui lui parlent, qui l'ont aidé à franchir ce passage et lui ont permis d'interpréter le

¹⁹² "Doutor, olhe que eu morro se ela nunca mais ficar como era dantes." (p. 10)

¹⁹³ « Não me lembro de ouvir mais do que isso, talvez tivesse ficado de algum modo surda. Mas lembro-me de olhar e de ver tudo muito claro, como se uma luz mais forte se acendesse. Éramos uma família, vi. O meu pai, a minha mãe, o meu avô e eu. O que quer que acontecesse, a minha mãe voltaria sempre... [...] Porque estava ligada a nós. » (p. 46)

monde à sa façon. On peut mettre en parallèle sa vision et celle de l'almanach, avec sa valeur mystique, mais on peut également envisager ce final du point de vue psychanalytique : en effet, Ilda a résolu le problème œdipien de sa naissance non désirée par une renaissance à l'aide des rêves et des anges, quand les institutions religieuse et médicale étaient en échec pour répondre aux attentes des membres de la famille.

A la fin de la narration, lorsqu'elle voit sa mère heureuse, l'enfant peut enfin se sentir acceptée et intégrée dans la famille, dont elle perçoit l'unité. L'enfant accède enfin au bonheur familial en prenant conscience de la solidité des liens qui les unissent et de sa légitimité au sein de la famille. On peut y voir aussi une volonté de l'auteure de défendre les valeurs de l'enfance avec leur capacité d'imagination et de rêve, qui transforme la réalité en un monde plus humain et plus poétique. Ce sont des valeurs qui sont à l'opposé de l'intolérance religieuse ou des préjugés sociaux et même des solutions de la psychanalyse moderne. Elles s'opposent surtout aux règles d'une société rétrograde et font place à une vision de l'enfant plus proche des valeurs de la vie naturelle et du monde réel et imaginaire à la fois.

On note que c'est à nouveau un personnage féminin qui évolue vers une vie plus heureuse, même si on ne découvre qu'un court extrait de son existence, puisqu'elle est encore une petite fille. Dans les deux ouvrages de T G, les deux héroïnes réussissent à trouver « leur chemin » dans la société, par des moyens qui sont autres que ceux qu'on veut leur imposer. C'est ce qui les distingue et c'est aussi ce regard de l'enfance sur le monde adulte qui leur permet d'ignorer les contraintes sociales et d'envisager une issue positive à leur problème. Cette solution passe également par le rêve.

4. 3. La dimension onirique : du sensible au poétique

Nous avons placé le rêve dans le rapport de l'homme à la nature, car il nous semble en étroite relation avec les éléments naturels que nous avons évoqués et avec l'enfance. C'est une activité psychique qui est liée à l'affect des personnages et à leur rapport à la nature et au monde qui les entoure. Les passages oniriques nous renseignent sur leur psychologie et l'écriture est le plus souvent poétique.

La thématique du rêve est importante chez TG et traverse le roman OCS ; elle l'est surtout pour comprendre le personnage de Vitória. En parallèle, il y a la folie qui est corrélée à l'affect de Jerónimo. Présent dès les premières pages du roman, le rêve est associé à la nature : le vent, par exemple, est décrit comme source de bien-être pour Vitória et favorise ses rêves. Le contact des éléments naturels est présenté comme l'antidote doublement bénéfique à la maison : il lui permet de sortir et agit aussi comme activateur de rêve, pour s'évader par la pensée. Il apparaît dans de multiples acceptions : des rêves et des peurs d'enfant aux visions et à la mélancolie de l'adolescence, puis à une idée de la folie réelle ou supposée, tout au long du texte.

Dans la première partie, le thème est présent dans les rêves croisés de Jerónimo et de Vitória : pour lui, c'est le rêve amoureux de sa cousine, qu'il imagine dans ses chevauchées loin de son

regard. Pour elle, il s'agit d'un rêve concret d'émancipation, incarné par Amaro, avec qui elle apprendra à nager dans la rivière et s'initiera à l'amour physique par la suite. La rivière est également un puissant déclencheur de rêve chez Vitória, car elle y voit la ville rêvée engloutie, Lisbonne.

Du point de vue stylistique et linguistique, l'emploi du conditionnel s'impose dans ces passages de rêve ou de folie. Il renforce l'impression d'irréel dans certaines scènes, comme celle de la mort de Jerónimo, à la fin du récit. L'écriture de TG est précise et sobre : faite de phrases courtes, infinitives ou nominales, juxtaposées dans la narration, qui donnent une idée de rupture et de mort, par anticipation :

Et depuis toujours il est fou. Par folie il détruisait la maison presque achevée et par haine il l'épousait. [...] Hors d'haleine, il se remit à marcher. Il gravirait Outeiro Negro, décida-t-il. Et il arriverait au sommet de cette colline avant le lever du jour. [...] Arrêter le soleil. Les chevaux du soleil. Les saisir par les rênes d'une main ferme. Leur barrant soudain la route. [...] Il s'appuya à un rocher, épuisé, à mi-pente. Devant lui, le ciel s'éclairait, devenait limpide et brillant. Encore quelques instants et le soleil paraîtrait. Il sentit ses forces l'abandonner, son souffle le quitter, et son élan, et sa volonté. Il n'arriverait pas en haut de la colline avant le jour. Il n'arriverait jamais en haut.¹⁹⁴ (p. 171-172)

Dans les rêves de Vitória, on trouve également les anges, ceux de l'église ou ceux de la maison, qu'elle voit dans l'escalier tenant les chandelles ou encore les « *maléfiques* », qui sont farceurs, vont « *pies nus et sales* » et sont vus « *en train de cracher dans les marmites de confiture*¹⁹⁵ ». (p. 28) En miroir de la vie imaginaire foisonnante de l'enfant Vitória, l'auteure évoque également le rêve d'enfance de Jerónimo, qui est celui de la belle image qu'il avait de la maison Bernardino, qui se distinguait sur la place du village, vue du grenier. Lorsqu'il le confrontera à la réalité du modeste petit commerce provincial qu'il découvrira plus tard ; il sera très déçu. Ce sentiment de déception chez Jerónimo est à rapprocher de celui qu'il éprouvera plus tard, quand il fera tout refaire dans la maison neuve, à côté des tilleuls. Son insatisfaction vient accréditer aussi son obsession de la perfection et s'apparente à une folie.

Dans la première partie du roman, la visite d'Inácio et Maria Mesquita est aussi vécue comme un rêve par Vitória, car elle est de nouveau l'objet de l'affection de la part de son père. Mais, à l'annonce de leur mort, Vitória plongera dans un long coma qui s'apparente à une vie léthargique, peuplée de rêves. Pour se rassurer et comme elle le faisait dans ses rêveries en allant à la rivière, elle s'imagine plonger à la recherche de la ville engloutie, avec « *les rues*

¹⁹⁴ « E desde sempre é louco. Por loucura desmanchava a casa quase feita e por ódio casava com ela. [...] Arquejante, recomeçou a caminhar. Subiria o Outeiro Negro, decidiu. E chegaria ao cimo antes do dia. [...] Parar o sol. Os cavalos do sol. Segurar-lhes as rédeas, com mão firme. Saindo-lhes de repente ao caminho. [...] Encostou-se a uma pedra, exausto, a meio da encosta. Diante dele o céu clareava, ficava límpido e brilhante. Um pouco mais, e o sol ia nascer. Sentiu que as forças o abandonavam, o fôlego, o impulso, a vontade. Não chegaria ao cimo do outeiro antes do dia. Não chegaria nunca até ao cimo. » (p. 201-211)

¹⁹⁵ « ... ela abria a porta e surpreendia-os de repente na cozinha, cuspiendo nos panelões de geleia e montando no dorso dos cães, descalços e sujós... » (p. 36)

rapides, sonores, défilant ». La rivière est aussi source de fraîcheur (« *l'eau comme une main fraîche* ») et l'apaise. (p. 56) On peut également interpréter ce rêve comme le désir d'un retour à une vie intra-utérine, qui lui fait oublier sa douleur. Les rêves lui permettront de se reconstruire et renaître au printemps, lorsque les éléments de la nature qui lui sont favorables, le soleil, les arbres et la chaleur viendront contribuer à son rétablissement. Vitória reprendra goût à la vie en remontant à cheval et en réalisant son rêve d'apprendre à nager dans la rivière.

Ses rêves et ses souvenirs vagues des lieux de sa petite enfance vont permettre à Vitória de s'échapper, ne serait-ce que par la pensée. Ils sont aussi le signe d'une vie riche, qui est le propre de l'âge de l'enfance et permet aux enfants de grandir. L'idée de la rêverie de G. Bachelard¹⁹⁶ correspond au personnage de Vitória, car il associe rêverie et mémoire, mais aussi imagination et poésie à l'âge de l'enfance :

La triple liaison : imagination, mémoire et poésie devra alors – second thème de notre recherche – nous aider à situer, dans le règne des valeurs, ce phénomène humain qu'est une enfance solitaire, une enfance cosmique. (Bachelard, 1961 : 90)

Pour lui, l'enfant qui accède à cette rêverie « heureuse » est forcément solitaire : « *Seul, très seul est l'enfant rêveur. Il vit dans le monde de sa rêverie.* » « *En ses solitudes heureuses, l'enfant rêveur connaît la rêverie cosmique, celle qui nous unit au monde.* » (Bachelard, 1961 : 92) La rêverie de Vitória et son côté solitaire sont perçus comme une forme de folie par la famille. Marcionila lui reproche aussi d'être un « *garçon manqué* », quand elle préfère aller voir naître le poulain dans l'écurie, plutôt que de rester sagement à faire sa broderie. Elle ne reconnaît pas sa sensibilité, proche de la nature et des animaux, quand son fils, lui, en a horreur. Il en est de même pour sa vision onirique de Lisbonne dans la rivière, où elle va jeter des fleurs en cachette de bon matin : ce geste est interprété par la famille comme une bizarrerie qui participe de sa folie, alors qu'il est le signe d'une vie intérieure riche et sensible et celui de la mémoire des êtres qui lui étaient chers, qu'elle honore de cette manière.

La deuxième partie, qui est plutôt le temps de l'adolescence, est davantage traversée par le thème de la mélancolie: une tristesse malade accable Jerónimo, qui se réfugie dans les livres et se double d'une aversion pour les éléments de la nature. La peur et la répugnance pour les éléments naturels que Vitória découvre pendant leur séjour à la mer fonctionne comme le pendant des cauchemars et terreurs nocturnes qu'elle a connus, enfant. En effet, il ose à peine fouler le sable, car il craint d'avoir les pieds « *presque écorchés* » ou effleurer une vague, qui « *lui donnait la chair de poule et son talon devenait violet*¹⁹⁷ ». Alors que Vitória profite des plaisirs de la mer et de la plage pour lesquels Jerónimo éprouve une répulsion, qui va jusqu'à « *la nausée* ». (p. 63)

¹⁹⁶ BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1961

¹⁹⁷ "... mas ja a baíinha molhada do fato de banho lhe arrepiava o tornozelo que enroxecia, os pés muito brancos, de pele fina, avermelhavam-se, quase feridos pela areia áspera e pelos seixos que ele procurava esquivar-se a pisar..." (p. 78)

La mélancolie de Jerónimo correspond à ce temps de l'introspection et de la rêverie de l'adolescence. Nous notons cependant qu'elle revêt des formes extrêmes qui sont proches de la phobie, comme dans le cas de la plage. Ses phobies et ses passions correspondent à des états obsessionnels, qui pourraient relever de la folie, au moins autant que ceux de Vitória pendant l'enfance. Mais, à la différence de sa cousine, lui, qui est l'héritier mâle de la famille, échappe au soupçon : ses facultés mentales ne sont pas mises en doute par les membres de la famille. Il n'a pas besoin de changer : on lui pardonne ses travers, puisqu'il a tous les droits dans la tradition patriarcale et phallocrate, qui privilégie le masculin. Dans les deux dernières parties du roman, le rêve est à relier à son voyeurisme, qu'il pratique avec des jumelles, en tentant toujours d'exercer son contrôle sur sa fiancée.

Du point de vue stylistique et linguistique, la focalisation interne de Jerónimo dans ces passages descriptifs à distance est caractérisée par de nombreux gérondifs et conditionnels, puisqu'il ne peut qu'imaginer les chevauchées, que Vitória effectue hors de la portée de ses jumelles :

Mais à un léger signal de son corps le cheval excité passerait du galop au pas, dit Jerónimo, il respirerait profondément naseaux largement dilatés, humant en même temps l'air et l'odeur des prés, heureux de reprendre l'allure régulière du pas, les postérieurs avançant suffisamment loin sous la masse, le postérieur gauche se posant à l'endroit où s'était posé l'antérieur du même côté, et de même le droit, puis de nouveau le gauche. »¹⁹⁸ (p. 58)

Pendant ce temps, Vitória a aussi une vision qui apparaît dans une alternance de regards croisés des deux protagonistes :

Mais il y avait une autre Vitória, faite d'ombre, qui galopait à côté d'elle, trainée à terre sur les pierres et les épines. Une autre Vitória, à la remorque... [...] Une femme d'ombre sur un cheval d'ombre, une femme sans visage...¹⁹⁹ (p. 121)

Elle a également cette vision en milieu urbain au milieu du bruit et de la vitesse, qui est significatif de son désir d'aller dans la grande ville. En effet, l'ombre est reliée, dans son imagination au souvenir d'enfance de Maria Mesquita, « elle *entrerait dans une automobile, vêtue d'une robe brodée de paillettes* », ou celui plus enfoui dans sa mémoire d'une femme « *qui se tenait à la fenêtre* » dont elle ne voit pas le visage et qui pourrait être Estela, sa mère. (p. 121)

Dans ces passages, leurs rêves nous montrent, à travers les visions d'avenir dans lesquelles ils se projettent, leurs profondes divergences et annoncent, de manière prémonitoire, leur rupture.

¹⁹⁸ “Mas a um leve sinal do corpo dela o cavalo excitado voltaria do galope ao passo, disse Jerónimo, respiraria fundo, com as narinas abertas sobre o campo, sorvendo ao mesmo tempo o ar e o cheiro, alegrar-se-ia de recuperar o movimento regular do passo, as patas traseiras avançando até bastante à frente, debaixo do corpo, a pata traseira esquerda pisando no mesmo lugar em que assentara a pata dianteira do mesmo lado, e o mesmo em relação à direita, e novamente a esquerda.” (p. 71)

¹⁹⁹ « Mas havia uma outra, de sombra, que corria ao lado, arrastada no chão sobre pedras e espinhos. Uma outra trazida de rastos... [...] Uma mulher de sombra sobre um cavalo de sombra, uma mulher sem rosto...” (p. 149)

C'est par le rêve également, que Jerónimo apprend que Vitória va le quitter, en se remémorant leur montée dans le grenier pendant le temps de l'enfance, où il la cherche en vain dans la maison vide et qu'il mesure sa solitude. Dans le dernier mouvement de la narration, le thème du rêve est omniprésent dans la scène de la mise à mort symbolique de Jerónimo, comme pour en dédramatiser l'acte.

En conclusion, nous pouvons dire que le rêve, qui traverse les différentes parties du roman OCS, permet de mieux cerner les caractéristiques psychologiques de chacun des deux protagonistes, dont les rêves sont mis en parallèle et se répondent dans la narration. Ils permettent aussi une lecture prémonitoire de l'évolution de l'intrigue et du dénouement que l'auteure indique au lecteur par le biais d'indices. Nous notons aussi que les passages oniriques sont les plus poétiques avec ceux qui décrivent les éléments de la nature. Le lexique utilisé ainsi que les structures verbales et syntaxiques révèlent une forme de poésie intrinsèque, qui irradie dans toute l'écriture de l'autrice. La thématique du rêve, qu'elle soit liée à l'enfance des personnages principaux ou à leurs hallucinations démentes, est largement représentée dans le récit et nous citons une fois encore Bachelard, qui préconise de rêver :

... il faut rêver, il faut accepter cette grande dilatation psychique qu'est la rêverie, dans la paix d'un grand repos. Alors la Mémoire et l'Imagination rivalisent pour nous rendre les images qui tiennent à notre vie. (Bachelard, 1961 : 90)

Dans le roman, ce sont les rêves d'enfant de Vitória qui ont façonné son caractère et lui ont donné l'espoir de pouvoir réaliser son rêve, comme le dit justement Bachelard :

A notre avis, c'est dans les souvenirs de cette solitude cosmique que nous devons trouver le noyau d'enfance qui reste au centre de la psyché humaine. C'est là que se nouent au plus près l'imagination et la mémoire. C'est là que l'être de l'enfance noue le réel et l'imaginaire, qu'il vit en toute imagination les images de la réalité. Et toutes ces images de sa solitude cosmique réagissent en profondeur dans l'être de l'enfant ; à l'écart de son être pour les hommes, se crée, sous l'inspiration du monde, un être pour le monde. Voilà l'être de l'enfance cosmique. (Bachelard, 1961 : 92)

Nous en déduisons que c'est le rêve, qu'elle a connu sous des formes différentes et tout au long de sa vie d'enfant et de jeune adulte, qui a contribué à façonner le caractère rêveur, mais aussi épris de liberté de Vitória et lui a donné la force de s'enfuir. Nous avons vu que cette thématique est aussi importante pour le personnage de Jerónimo, avec ses visions jalouses de sa fiancée ou ses répulsions malades des choses concrètes de la vie et de la nature. Mais le songe présente trop d'aspects négatifs pour le personnage masculin, qui ne cherche pas à échapper à sa destinée, puisqu'elle lui convient. Il devra donc également accepter sa mort, parce qu'il n'a pas d'autre alternative au destin qui est le sien dans la société à laquelle il appartient.

Le thème du rêve montre également que l'homme est façonné dès l'enfance à travers sa sensibilité et sa subjectivité et que son rapport au monde et à l'autre est conditionné d'emblée. Il est un des thèmes récurrents dans l'œuvre de Teolinda Gersão et nous le retrouvons dans *Os Anjos*. Il est commun aux deux personnages d'enfants-héroïnes des deux ouvrages de TG, qui toutes les deux étaient des enfants-rêveuses.

Dans OA, Ilda est cette enfant-rêveuse, dont l'accès au rêve n'est pas dénigré ou considéré comme une folie. Mais, il est probable qu'elle ne raconte pas ses rêves à qui que ce soit, car elle ne le mentionne pas dans le récit.

Sur le rêve et l'interprétation des rêves d'Ilda, nous ne pouvons pas ignorer l'apport des théories de la psychanalyse de Freud. Il a marqué toute la recherche qui a été menée depuis dans ce domaine et nous rappellerons uniquement l'aspect « *infantile* » du rêve dans la définition qu'il en a donné et qui est connue de tous. Les rêves d'Ilda sont l'expression de ses désirs : elle veut comprendre la relation de sa mère avec Serafim et lorsqu'elle voit le forgeron en rêve, ils sont ensemble et paraissent heureux. Elle rêve de son ascension au ciel grâce aux anges bleus et rouges dans son désir d'une vision divine qui n'aura pas lieu le jour de sa communion. Elle correspond aussi à l'idée de restriction dans l'interprétation des rêves, qui ne pourra jamais être complète, comme l'ont dit et répété de nombreux psychanalystes depuis Freud..

Il nous semble que l'ouvrage OA, dont le point de vue est celui de l'enfant-héroïne se prête à l'analyse psychanalytique du texte. En effet, Ilda a l'âge où ses choix et son comportement vis-à-vis de ses parents peuvent être lus selon le complexe d'Œdipe. OA est un ouvrage publié à la fin du XX^e siècle et comporte cette interprétation psychanalytique possible dans sa dimension intertextuelle, comme une suggestion de l'auteure au lecteur qu'il choisira ou non de donner au récit. Ce qui va contribuer le plus au rêve est indubitablement l'arrivée du grand-père dans la famille d'Ilda. Il va favoriser le rêve à travers les récits qu'il lui fait de sa vie passée dans le village avant qu'il ne soit englouti par le barrage. Il est le pourvoyeur de rêves de l'enfant et aussi le passeur de la mémoire familiale, puisqu'Ilda nous apprend que ses grands-parents ne venaient pas les voir et elle découvre son grand-père lorsqu'il est amené par son père : « *Lorsqu'il est arrivé, il m'a semblé presque de ma taille, car il était grêle, très maigre.*²⁰⁰ » (p.13) Les récits du grand-père qui mêlent souvenirs et intervention divine suscitent chez Ilda des commentaires critiques plein de bon sens :

Mais je ne pouvais pas croire que cela s'était passé ainsi, si rapidement, comme si Dieu avait inondé le monde... » « Mon grand-père se trompait ou on lui avait menti. C'est certainement plus lentement que tout était arrivé... »²⁰¹ (p. 16)

Mais ils éveillent aussi son imagination et elle voit l'eau submerger tous les éléments dans les maisons qui se retrouvent au fond du lac comme « *un tas de coquillages* » (p. 17).

L'autre élément facilitateur de rêves est l'almanach que le grand-père lui donne pour qu'elle regarde les images et lui faire oublier qu'elle a eu une mauvaise journée à l'école. Il fonctionne comme le témoin donné par le grand-père, qui va lui permettre de faire, seule, l'apprentissage de la lecture. On peut dire alors que la révélation de la lecture remplace la révélation religieuse, car Ilda ressent physiquement la surprise de la découverte de la lecture, au point de « *suffoquer*

²⁰⁰ « Quando ele chegou pareceu-me quase da minha altura, porque era franzino de corpo e muito magro. » p. 15

²⁰¹ « Mas eu não podia acreditar que aquilo tivesse acontecido assim tão de repente... [...] O meu avô contava mal, ou tinham-lhe mentido. » p. 18-19

presque » (p. 24). Pour rester dans le domaine de la psychanalyse, l'almanach « hérité » du grand-père fonctionne comme un « objet totem » auquel l'enfant voue, sinon une vénération, du moins un culte certain, qui revêt également une dimension sacrée du fait d'être le seul livre mentionné dans la maison. Nous citons l'interprétation de Freud dans *Totem et Tabou* (1912), dans ses recherches anthropologiques sur le problème de l'inceste et qui est repris par Laurence Kahn.²⁰² Dans son article, il dit ceci à propos du langage et de l'écriture :

Mais l'objet totem et le mot totem, condensant « sacré » et « impur », portent eux-mêmes la marque de cette ambivalence qui colonise le langage (Freud, 1912-1913 a, pp. 220-228, pp. 273-274).» « Non seulement quand Freud évoque « l'orgueil qu'inspira à l'humanité le développement de la langue », mais quand il décrit les conséquences de l'interdit mosaïque : en haussant Dieu à un degré supérieur de spiritualité, l'interdit amène le peuple juif, quand survient le malheur politique de sa nation, « à apprécier à sa valeur la seule propriété qui [lui] reste, l'Écriture ». Autrement dit, Freud articule directement l'interdiction de révéler Dieu sous une forme visible et l'investissement du plan scripturaire. (Kahn, 2013 : 1502-1509)

L'almanach est donc symbolique à plus d'un titre dans le récit. D'abord, vis-à-vis de l'enfant : c'est grâce au cadeau de son grand-père qu'elle va apprendre à lire et avoir accès à tout un monde imaginaire qu'elle découvre avec enchantement, en lisant les histoires qu'il contient. Il l'est aussi par rapport au choix de l'histoire qu'Ilda va retenir : celle de Mahomet, le prophète de la religion musulmane. Il s'agit pour l'auteure d'une audace supplémentaire dans le récit : car la religion catholique est celle de la famille et de la majorité de la population dans la société portugaise de l'époque, quand la religion musulmane était considérée, et l'est aujourd'hui encore, comme celle des infidèles. Or, Ilda retient l'histoire de Mahomet lors de sa révélation divine, alors qu'elle-même ne sera pas touchée par la grâce le jour de sa communion, contrairement à ce qui lui avait été annoncé par le prêtre. L'almanach intervient dans l'apprentissage qu'Ilda va faire des défauts humains, que sont le mensonge et le vol du prêtre. Enfin, l'almanach joue un rôle aussi dans sa prise de conscience de l'histoire d'amour entre sa mère et Serafim das Canas. La lecture fonctionne comme un déclencheur et l'amène à faire une autre découverte : Serafim est celui avec qui sa mère dansait dans les bals. Elle se souvient alors de son « *portrait minuscule* » caché au fond d'un tiroir de l'armoire, qu'elle croyait avoir rêvé, mais qui s'y trouve bien. L'enfant mêle souvenir et rêve :

C'est à ce moment que j'ai pensé : C'était avec Serafim que ma mère dansait. Au temps où je n'étais pas encore née. La nuit même, j'ai rêvé que j'entendais le son de l'accordéon qui descendait la rue et une voix qui disait : Viens danser. Et elle y allait, emportée par la musique, leurs pieds touchaient à peine le sol, comme s'ils volaient, ils dansaient par monts et par vaux, sur le sable des dunes au bord des vagues, ils dansaient encore et

²⁰² KAHN, Laurence, « UN TOTEM INTERNE » ?, *Revue française de psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013/5 Vol. 77, pages 1502 à 1509 <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2013-5-page-1502.htm>

encore au-dessus des ravins escarpés jusqu'à ce qu'ils parviennent trop près du bord et qu'elle fasse un faux pas et tombe à la mer.²⁰³ (p. 25)

L'enfant interprète ses rêves à sa manière et reconstitue l'histoire d'amour de jeunesse de sa mère avec Serafim, qui ne s'est pas bien terminée : il est joueur et faisait pleurer sa mère. Elle n'est pas sûre de la réalité de ce portrait qu'elle croyait avoir vu en rêve, comme elle a rêvé qu'elle entendait l'accordéon et qu'elle voyait danser sa mère et Serafim dans les dunes. D'ailleurs, elle préférera ne pas en parler à son grand-père, doutant encore de son existence.

L'auteure montre l'importance de la famille et des liens familiaux pour les premiers apprentissages de la vie d'Ilda et n'ignore pas la dimension psychanalytique que l'on peut avoir de l'œuvre. Elle le fait à travers le langage, comme le montre Simone Petit dans son étude, dont l'idée est que « *la famille se transforme à partir de la crise linguistique et du manque de communication entre ses membres*²⁰⁴ » en utilisant le pouvoir de transgression du langage que R. Barthes²⁰⁵ évoquait dans *Leçon* (1978) lorsqu'il affirmait que « *la langue entre au service du pouvoir* » (Barthes, 1978 : 14) et soulignait le rôle de la littérature : « *La littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun, elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux.* » (Barthes, 1978 : 18)

Le grand-père vient encore alimenter les rêves d'Ilda et leur donner une autre dimension en introduisant les anges. En effet, il explique à l'enfant que sa mère doit aller les retrouver la nuit pour guérir. L'enfant, qui exprimait ses désirs par les rêves, va voir ceux de sa mère être exaucés, dans une forme d'accomplissement du rêve. Les anges sont pour le grand-père un moyen de faire comprendre à l'enfant ce qu'il ne peut pas lui expliquer objectivement car elle est trop jeune et la morale le réproche : l'adultère de sa mère. On peut penser que pour lui aussi, c'est plus simple de le faire de cette manière.

Ilda repense à ce qu'elle connaît des anges et qu'elle a appris dans ses leçons de catéchisme :

Je vais au catéchisme et à la messe, et donc moi aussi je connais les anges. Ils sont comme le vent ou les oiseaux, comme un souffle qui effleure le visage. Ils apportent les messages de Dieu.²⁰⁶ (p. 31)

²⁰³ « Foi nessa altura que pensei de repente : Era com o Serafim que a minha mãe dançava. No tempo em que eu não tinha nascido. De noite sonhei que ouvia o som da concertina descendo a rua e uma voz que dizia : Vem dançar. E ela ia, levada pela música, os pés de ambos mal tocavam o chão, como se voassem, dançavam por montes e vales, na areia das dunas e na beira das ondas, dançavam mais e mais sobre as ravinas escarpadas, até que chegavam demasiado à beira e ela punha um pé em falso e caía ao mar.» (p. 28)

²⁰⁴ *Op. Cit.* PETIT 2009, p. 459-468

“A família se transforma a partir da crise lingüística e da falta de comunicação entre seus membros...”

²⁰⁵ *Op. Cit.*, BARTHES, 1978

²⁰⁶ “Ando na catequese e vou à missa e por isso também eu conheço os anjos. São como vento ou pássaros, como um sopro roçando na face. Trazem recados de Deus.” (p. 34)

Elle distingue les bons et les mauvais, les chérubins des séraphins, qui ont six ailes et la faculté de ne pas se brûler lorsqu'ils saisissent les braises. Pour elle, c'est le visage de Serafim das Canas, qui se superpose maintenant à celui des anges, depuis qu'elle l'a vu travailler avec le feu dans sa forge, en allant chercher le médicament pour le grand-père. Les anges sont au départ une métaphore mystique de l'amour que la mère doit suivre pour guérir de sa dépression, car en retrouvant son amour de jeunesse, elle va retrouver son équilibre psychique et la famille son harmonie. Dans l'imagination de l'enfant, les anges sont ceux qu'elle voit à l'église et effectivement l'ange est omniprésent dans toute l'Europe du sud, où on lui voue un véritable culte.

Ils apparaissent aussi dans les rêveries de Vitória-enfant dans OCS. Le texte de Marie-Claire Latry,²⁰⁷ qui les a étudiés au début du XIX^e et dans les cas de somnambulisme principalement, apporte un nouvel éclairage sur les anges, dont les caractéristiques sont très semblables à celles décrites dans OA. Dans son article, elle définit l'ange :

C'est un ange qui guide le « voyage ». [...] Deux modes de cristallisation sont repérés, à travers les sons et la musique ; la lumière et les couleurs. » » L'ange est un agent qui meut le voyant, le déplace par une force supérieure. (Latry, 2003 : 633-634)

Pour Ilda, ils sont importants, car ils sont présents dans l'histoire de Mahomet qu'elle se remémore : au moment où l'archange Gabriel vient le chercher pour le conduire au ciel en un éclair : « *Mahomet s'éleva si haut qu'il entendit les bruissements d'ailes des anges autour de sa tête. [...] Et il a vu beaucoup de choses, et même le visage de Dieu, jusqu'au moment où l'ange l'a ramené sur terre.*²⁰⁸ (p. 38) Latry voit dans l'ange la figure d'un expert et d'une autorité à suivre absolument :

L'ange gardien est pour la somnambule comme l'expert et l'autorité savante qui lui souffle la conduite à adopter pour guérir, comportant des prescriptions quotidiennes, valables du jour pour le lendemain. (Latry, 2003 : 635)

L'idée d'un ange expert s'apparente à celle du grand-père lorsqu'il conseille à la mère de suivre les anges qui lui indiqueront le chemin de la guérison, en quelque sorte. Mais le jour de la communion d'Ilda approche et elle est persuadée qu'elle aussi aura une vision. Alors, elle écoute plutôt la voix des anges, qu'elle imagine semblables à ceux du récit merveilleux, que celle du prêtre:

Les anges, fulgurants et puissants comme des flammes, viendraient jusqu'à moi comme le vent et je volerais sur leurs ailes de ciel en ciel. Un ciel serait d'or, l'autre de pierres précieuses. Tout autour, j'entendrais un bruissement presque assourdissant de battements d'ailes, mais ce serait en même temps une musique douce comme le

²⁰⁷ LATRY, Marie-Claire, Université Victor-Segalen Bordeaux II, « La voie des anges (1810-1850) », *Ethnologie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003/4 Vol. 33, pages 633 à 640 <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2003-4-page-633.htm>

²⁰⁸ « Maomé elevou-se tão alto que ouvia o ranger das asas dos anjos em volta da cabeça. [...] E ele viu muitas coisas, e mesmo a face de Deus, até ao momento em que o anjo o trouxe de volta à terra. » (p. 41)

bourdonnement des abeilles. [...] J'entendrais leur langue sans avoir besoin de mots, un regard suffirait. Car mille choses se transmettraient en une seconde, quand mon regard croiserait celui des anges. Un ange m'offrirait son corps comme échelle, par lui je monterais jusqu'à Dieu.²⁰⁹ (p. 39)

Quant à leur apparence, la chercheuse en reprenant le théosophe, Swedenborg nous les décrit ainsi:

Seuls, les hommes vertueux parviennent à la dignité d'anges : « Il est évident que les anges et les esprits sont hommes. » Pour Swedenborg, les anges ne sont guère différents des hommes et possèdent un corps spiritualisé visible pour certains, ou à certains moments [Swedenborg, 1974 : 61] (Latry, 2003 : 636)

Les anges ont une apparence humaine dans OA. La vision de l'ange est associée à la musique dans l'histoire de Mahomet qu'Ilda se remémore : « *Parfois le verbe survenait comme le son d'un cloche. [...] D'autres fois, l'ange revêtait la forme d'un homme et se dirigeait vers lui en parlant.*²¹⁰ » (p. 37) C'est également le cas lorsqu'Ilda raconte le jour de sa propre vision, quand elle n'écoute pas le prêtre, mais les anges : « *qui parlaient avec des voix qui résonnaient comme le son d'une cloche.*²¹¹ » (p. 38) Au-delà de leur apparence et de leur rôle, Latry indique quelle est la fonction des anges :

Insérés de la sorte dans la vie des hommes, les anges parlent quand Dieu se tait. Ils pourraient passer pour des créatures humaines chargées d'être les porte-voix divins. [...] L'homme ne lit plus la parole de Dieu dans le livre du monde, comme aux siècles précédents. Il invoque, et "reçoit" une réponse » [Bergé, 1995 : 28] (Latry, 2003 : 637)

Cela était vrai au XIX^e et l'est aussi au XX^e siècle, dans la société rurale décrite dans le récit, où la population en majorité peu lettrée, croyait autant aux forces occultes qu'à celles de la religion dominante, qu'elles venaient compléter ou parfois remplacer. Mais Ilda est terriblement déçue, car rien de tout cela ne s'est produit le jour de sa communion, malgré ses prières dans l'église et contrairement à ce que lui avait dit le prêtre. Elle décide alors de ne plus retourner à l'église. Le dimanche suivant pourtant, grâce à l'intervention des anges, elle aura enfin une vision, qui sera différente de celle qu'elle attendait. En effet, elle est malheureuse et en proie au désespoir et jalouse de sa mère qui est heureuse :

Alors les anges ont effleuré ma joue et l'ont embrasée de feu. Les anges mauvais sont descendus en moi comme des éclairs, ils ont tendu mon bras en direction de la penderie,

²⁰⁹ «Os anjos eram súbitos e poderosos como labaredas, viriam até mim como o vento e nas suas asas eu voaria, de céu em céu. Um céu era de ouro, outro de pedras preciosas. Em volta eu ouvia um ruído quase ensurdecador de ranger de asas, mas era ao mesmo tempo uma música suave como um zumbir de abelhas. [...] Eu entendia a sua língua sem precisar de palavras, um olhar bastava. Porque mil coisas se transmitiam num segundo, quando o meu olhar e o do anjo se cruzavam. Um anjo oferecia-me o su corpo como escada, por ele eu subia até Deus.» (p. 42-43)

²¹⁰ « Por vezes a palavra chegava como o ressoar de um sino. [...] Outras vezes o anjo tomava a forma de um homem, e dirigia-se a ele com palavras.» p. 41

²¹¹ « mas os anjos falavam com voze,s que soavam como o toque de um sino.» (p. 42)

ils m'ont ouvert la bouche et l'ont remplie de mots comme des charbons ardents. Elle garde, à l'intérieur, le portrait de Serafim, habillé en soldat, il y a un portrait caché au fond du grand tiroir, à l'endroit où le bois est gondolé. Mais les anges bons m'ont effleuré l'autre joue et je n'ai, en définitive, rien dit. J'ai seulement laissé tomber le plat.²¹² (p. 41-42)

Finalement, la vision qu'Ilda espérait intervient à la fin de la narration, lorsqu'elle veut révéler la cachette du portrait, parce qu'elle en veut à sa mère d'être heureuse et qu'elle y est poussée par les anges mauvais, alors que les bons l'en empêchent et font juste tomber de ses mains le plat contenant la nourriture du repas. Dans le combat entre les anges bons et mauvais, il se termine par le triomphe du bien sur le mal et la vision intervient par le biais d'un éclair : Ilda a une illumination qui lui montre la richesse d'une famille unie, où elle ne craint plus le départ de sa mère, malgré ses sorties nocturnes. Le rôle des anges correspond à ce qu'elle imaginait et se traduit par le changement qui s'opère en elle : en effet, il passe par un effacement de la mémoire « *je ne me souviens pas exactement de la suite* » et la perte de l'ouïe « *je ne me souviens pas d'en avoir entendu davantage, peut-être étais-je devenue sourde, d'une certaine manière*²¹³ » (p. 42) Ce n'est qu'ensuite que tout s'éclaire pour elle : « *mais je me souviens d'avoir ouvert les yeux et que tout était très clair, comme si une lumière plus forte s'était allumée. J'ai vu que nous étions une famille*²¹⁴. » (p. 42)

Pour M. C. Latory, « *l'ange gardien apparaît donc comme le double du sujet visionnaire* » et « *l'aide au passage* » (Latory, 2003 : 637). Nous souscrivons à cette idée et pensons que ce sont les anges qui ont aidé Ilda à franchir cette étape de sa vie. Ils ont symboliquement participé à la guérison de la maladie de sa mère et contribué de cette façon à ce que sa famille retrouve un équilibre. Ce n'est pas une vision mystique qu'aura Ilda, mais l'image apaisée de sa famille, comme un bien précieux et solide, fortifiée par l'image de sa mère, guérie, à nouveau belle et heureuse, qui permet à l'enfant d'accepter sa naissance : « *Et j'étais contente d'être née.* ». C'est par la reconnaissance symbolique de sa mère, qui ne lui reproche plus sa naissance, que l'enfant peut « *renaître* ».

C'est la dernière phrase du récit et elle marque la fin d'une période malheureuse dans sa vie d'enfant et inaugure une étape plus heureuse. Elle est aussi synonyme d'une prise de conscience pour Ilda que les valeurs familiales priment sur les autres, religieuses, morales, ou sociales et qu'elles sont à préserver. Les anges, qui apparaissent dans les rêves ou rêveries de l'enfant, fonctionnent comme un élément déclencheur de son imagination, indépendamment, de leur rôle

²¹² « *Então os anjos roçaram a minha face e abrasaram-na de fogo. Os anjos maus desceram sobre mim como relâmpagos, estenderam-me o braço na direção do roupeiro, abriram-me a boca e encheram-na de palavras como carvoões acesos : Ela tem lá dentro o retrato do Serafim, vestido de soldado, há um retrato escondido no gavetão, no lugar onde a madeira do forro está levantada. Mas os anjos bons roçaram a minha outra face e não cheguei a dizer as palavras. Só deixei cair a travessa.* » (p. 45)

²¹³ « *Não me lembro exactamente do que aconteceu depois. Não me lembro de ouvir mais do isso, talvez tivesse ficado de algum modo surda.* » (p. 45-46)

²¹⁴ « *Mas lembro-me de olhar e de ver tudo muito claro, como se uma luz mais forte se acendesse.* » (p. 46)

spécifique d'adjuvants ou de leur fonction religieuse ou mystique. Ils ont permis à l'enfant de comprendre, de son point de vue d'enfant, et d'accepter les secrets de sa famille et ainsi de pouvoir grandir. Ilda est enfin acceptée par sa mère, qui l'a défendue auprès de son père qui lui reprochait le gaspillage du plat et cette attitude de la mère équivaut à une renaissance pour elle. Les anges sont les passeurs entre les membres de cette famille et les adjuvants qui vont leur permettre de résoudre leurs problèmes. Ils sont les héros ou du moins aident les héros à accomplir leur tâche et à progresser dans leur vie.

C'est du moins sur cette base que le lecteur est invité à adhérer au récit et cela explique également le choix du titre. Cette version de l'histoire n'est plausible qu'à travers l'option de la focalisation interne d'Ilda. La thématique du rêve et des anges est commune aux deux enfants-héroïnes des œuvres de TG, mais dans des proportions différentes et présente des caractéristiques positives lorsqu'elle concerne les femmes également. Les anges qui interviennent dans les rêves sont un des éléments du sensible qui, chez T G, touche davantage le féminin. Si, d'une façon générale, le rêve se prête à l'interprétation psychanalytique, l'ouvrage OA en propose une vision plus mystique, avec la présence des anges, en rapport avec la vision qu'en donne la petite Ilda. Mais on peut y déceler aussi une volonté de l'auteure de proposer par le biais de l'humour une solution inhabituelle, tout en préservant les apparences de la morale grâce au parti pris narratif de l'enfant et en défendant le point de vue féminin, comme toujours.

Dans la dernière partie, nous voyons quels sont les animaux qui interviennent dans OCS et participent de la relation des personnages au sensible.

4. 4. L'animal : victime ou instrument ?

Il y a peu d'indications portant sur les animaux dans OA, nous présentons donc ceux qui apparaissent dans OCS, principalement le chien et le cheval. Nous trouvons aussi dans le roman des références aux proies de la chasse, gibier à poils et à plumes que nous ne citons pas en détail, car ils n'ont pas de fonction individuelle. Ils sont à classer dans les animaux de chasse, des victimes de l'homme, comme Jerónimo, le chasseur-prédateur qui les abat pour son plaisir, lors de ses parties de chasse.

L'animal qui est associé à la chasse est le chien, pour laquelle il est dressé par Jerónimo. Il devient ainsi une victime de cet homme prédateur qui exerce sur lui sa domination. Le dressage des chiens apparaît dans le roman en contrepoint de celui du cheval et des leçons de manège, de même que la chasse est vue en regard des chevauchées en toute liberté de Vitória. Il y a donc une étroite correspondance entre ces animaux et les deux personnages principaux. Comme pour les autres éléments de la nature, ils incarnent des valeurs antagoniques qui caractérisent les deux protagonistes du roman. On retient que le chien est l'animal qui correspond à Jerónimo, comme le cheval l'est pour Vitória. On note cependant qu'il s'agit là d'une symbolologie inversée : car le chien est généralement l'attribut du féminin comme l'a souligné M. F. Marinho. (Gersão, 2006) En effet, il est celui qui incarne parfaitement l'obéissance et la fidélité. Alors que le cheval, lui, est imprévisible et synonyme de liberté, mais surtout, il peut dominer l'homme, ne

serait-ce que par la taille : ce qui ne peut convenir à Jerónimo, l'homme dominant, mais correspond à Vitória, pour qui il devient un instrument de libération.

Le chien apparaît dès les premières pages de la partie, *Le Pas*, à travers l'élément identifiant du disque de musique classique qui accompagne les leçons d'équitation, la voix de son maître, label de musique anglais qui choisit l'emblème du chien, écoutant un gramophone. Il fonctionne comme le symbole de la fidélité absolue, contrairement au cheval. Il est surtout présent dans la deuxième partie, *Le trot*, lorsque Jerónimo évoque sa passion pour la chasse, « *un monde propre* » où il n'est pas en contact direct avec l'animal et où il peut exercer son pouvoir sans limite (p. 81-82). Il estime « *parfaite* » sa relation avec le chien qui ne lui est jamais supérieur par la taille et qu'il peut abattre d'un coup de fusil, au besoin. Le chien est « *l'ombre de l'homme* » et, contrairement au cheval qui conserve un côté secret, est entièrement dévoué à l'homme, qu'il sert loyalement et à qui il montre son attachement avec « *effusion* » (p. 66-67).

La chasse implique le dressage des chiens, qui est l'autre activité favorite de Jerónimo : il a réussi à dresser son chien de chasse à ne pas blesser les proies, lorsqu'il les prend dans sa gueule, en l'entraînant avec une pelote de laine remplie de chardons. Jerónimo se charge aussi du dressage de Dingo, le chien de compagnie de la maisonnée et montre toute la patience nécessaire durant les exercices. Pourtant, tous ses efforts vont se solder par un échec puisque le chien devient fou et qu'il finira par l'abattre. Finalement, Dingo est une défaite pour Jerónimo. Du point de vue métaphorique, cet échec annonce celui de son mariage avec Vitória, car il a fait un mauvais choix dans les deux cas. Il aurait pu réussir à la dominer complètement, si celle-ci n'avait pas eu l'échappatoire des chevauchées en liberté et surtout un caractère libre et frondeur. Elle aurait pu aussi sombrer dans la folie en tentant de lui résister.

Le thème de la chasse apparaît essentiellement dans les deuxième et troisième parties, où il est vu comme un combat au corps à corps avec les éléments de la nature, qui nécessite une résistance physique à la fatigue. Mais il est aussi présenté par Jerónimo comme un plaisir, lorsqu'il atteint sa proie et qu'il y a une parfaite entente avec les chiens. La chasse est pour Jerónimo une ode à la complicité entre le chasseur et les chiens et à la domination de l'homme sur les animaux. C'est véritablement le plaisir du prédateur : « *La volupté de toucher la proie à distance et de l'abattre*²¹⁵. » (p. 122)

Maria de Fátima Marinho, dans son anthologie critique,²¹⁶ relève que les animaux sont en « *consonance* » avec l'univers des personnages et ont aussi leur valeur de symbole propre : comme le chien qui est l'animal de la « *domesticité* » et qui est aussi « *de manière ancestrale lié à la mort* ». (Gersão, 2006 : 127) La relation de Jerónimo avec les chiens se terminera par le meurtre de la chienne *Fauve*, qui n'est que celui métaphorique de Vitória, qu'il n'a pas réussi à

²¹⁵ "A glória de tocar, à distância, o alvo, e derrubá-lo" (p. 150)

²¹⁶ *Op. Cit.* GERSÃO, 2006, p 127 :

" Ligados ao sujeito e em íntima consonância com o seu universo, onírico e quotidiano, estão alguns animais que assumem importância como indicadores das características do ela/eu. [...] já o cão (ligado ancestralmente à morte, mas também à domesticidade e à liberdade), ..."

tuer. Il correspond doublement à l'idée de mort, exprimée par Marinho, puisqu'il va lui-même mourir, ayant échoué dans son projet de mariage avec Vitória.

Dans OCS, le chien est l'instrument, mis au service de la prédation de l'homme, lors de la chasse, mais il le fait uniquement s'il est dressé pour cela. Le chien est donc la victime de la folie de l'homme, qui l'utilise pour assouvir ses fantasme de domination et a le pouvoir de le tuer pour calmer sa colère ou s'il ne correspond pas à ce qu'il en attend. Il est deux fois la victime de l'homme : lorsque celui-ci le dresse à lui obéir aveuglément, comme Jerónimo a voulu le faire avec Dingo et lorsqu'il lui témoigne son attachement, l'homme peut décider de l'abandonner ou de le tuer, faisant fi de ses sentiments. C'est un animal que Jerónimo place dans un état totalement servile et sur lequel il exerce son pouvoir dominateur. C'est pour ces deux raisons, que le chien lui correspond bien. Dans leur relation, le personnage ne lui témoigne aucun autre intérêt que celui de la fonction qu'il lui destine. Il est ici complètement réifié et privé de tout ce qui suggère une sensibilité. Pourtant, il s'agit d'un animal qui suscite l'émotion, l'empathie et d'autres formes de subjectivité pour ceux qui choisissent d'en adopter et d'en élever. Mais, ici, il est vu uniquement comme un instrument de la domination de l'homme et donc une victime.

L'autre animal, le cheval, qui est important dans OCS et annoncé dans le titre de l'ouvrage, s'oppose au chien sur tous les plans et joue un rôle dans le projet de libération de Vitória.

Il est d'abord un animal symbolique dans l'œuvre de T. Gersão, puisqu'il apparaît dans deux de ses romans, *O Cavalo de sol* et *A Casa da Cabeça de Cavalo*,²¹⁷ qu'elle voit ainsi :

Parmi les thèmes que je voulais évoquer, il y a le cheval bien sûr. C'est clairement un symbole de vie et de mort, un symbole sexuel, mais...

Tout cela parce que dans *O Cavalo de sol* il est réellement le sexe, le souffle de vie, dans *A Casa da Cabeça de Cavalo*, c'est le temps et au fond la mort, car le temps est tragique avec la mort au bout, n'est-ce pas ? Cela veut dire, qu'il y a beaucoup... c'est un symbole pluriel, avec de nombreuses facettes, qui veut dire beaucoup de choses selon le contexte et dans les deux livres il a des sens différents. (Levecot, 2006 : LXXXI)

Au-delà de l'aspect symbolique, T. G. nous dit son admiration pour l'animal²¹⁸ :

²¹⁷ GERSÃO, Teolinda, *A Casa de cabeça de cavalo*, Lisboa, Dom Quixote, 1995, cité par LEVECOT, 2006, LXXXI :

“Dentro dos temas que queria evocar, há o tema do cavalo, claro. Claro que é símbolo de vida, de morte, símbolo sexual, mas ...

Foi isso tudo porque no *Cavalo de Sol* realmente é o sexo, o impulso vital, na *Casa da Cabeça de Cavalo*, é o tempo, e no fundo a morte porque o tempo trágico é sempre a morte no fim, não é? Quer dizer são muitos ... é um símbolo multifacetado, quer sempre dizer muita coisa conforme o contexto e nos dois livros são coisas diferentes. “

²¹⁸ *Op. Cit.* LEVECOT, 2006 : LXXXI

... je trouve que le cheval est un animal très beau et dans O Cavalo de sol, les quatre chapitres sont les pas du cheval, le pas et le trot du cheval qui saute hors de ce monde et ainsi... C'est un animal qui me fascine, très intelligent et très sensible, il a une grande... un côté très humain... (Levécot, 2006 : LXXXI)

Nous retiendrons que cet amour du cheval est partagé par d'autres auteurs de littérature portugaise, comme le poète Antonio Ramos Rosa dont l'œuvre *Ciclo do cavalo* suit aussi le pas du cheval.

TG choisit de mener le déroulement de l'intrigue au rythme du pas du cheval, qui correspond aussi à une évolution et une prise de conscience du personnage au processus de libération de la femme, qu'incarne Vitória. Cela montre son attachement pour le cheval et donne une originalité au roman. Daniela Reigadinha, journaliste, le rapporte dans son interview de T. G. en 1996²¹⁹ :

C'est une histoire d'amour qui se passe dans les années 20 et où les quatre chapitres – le Pas, le Trot, le Galop et le Saut – traduisent au fur-et-à-mesure le mûrissement du personnage principal jusqu'à l'âge adulte et le (grand) saut vers une autre étape de la vie. (Reigadinha, 1996)

T.G. a inclus le cheval dans ses deux romans, OCS et *A Casa de cabeça de cavalo* qu'elle a écrits à la suite l'un de l'autre, comme elle l'explique à Agnès Levécot²²⁰ :

Lorsque vous avez écrit OCS, vous pensiez déjà écrire un autre livre sur le thème du cheval ou c'est à posteriori... ?

Lorsque j'ai écrit OCS, il y est fait référence à la maison où Vitória va vivre avec ses oncles et son cousin, qui s'appelle « La maison à la tête de cheval ». Ce n'est pas la même maison dans l'autre livre, c'est autre chose. » (Levécot, 2006-LXXXI)

"[...] Acho o cavalo um animal lindíssimo e a ... no Cavalo de Sol, os quatro capítulos são os passos do cavalo, o passo ou trote do cavalo que salta para fora daquele mundo e tal [...] É um animal fascinante, muito inteligente, muito sensível, tem uma grande ... um lado muito humano ... "

²¹⁹ REIGADINHA, Daniela, Interview de Teolinda Gersão, 27/10/1996

"História de amor passada nos anos 20 em que os quatro capítulos -Passo, Trote, Galope e Salto-, vão traduzindo o amadurecimento da personagem central até à idade adulta em que o Salto é um salto para outra fase da vida " (nous traduisons)

²²⁰ Op. Cit. LEVÉCOT, 2006 :

"Quando escreveu o Cavalo de Sol, já estava a pensar em escrever outro livro com o tema do cavalo ou foi posteriormente que ... Quando escrevi o Cavalo de Sol, aparece lá uma referência à casa onde a Vitória vai viver com os tios e o primo, chama-se a "Casa de cabeça de cavalo". Não é a mesma casa, no outro livro é outra coisa." (nous traduisons)

Pour d'autres critiques, comme Carlos Vaz Marques, dans son article sur *O Cavalo de sol*, paru dès sa publication, il s'agit véritablement d'un cycle du cheval chez T. G. avec les deux romans cités²²¹ :

Lorsqu'elle écrivait *A Casa de cabeça de cavalo*, qu'elle décrit comme un roman assez long, une histoire de la deuxième partie du livre (celle de OCS) s'est transformée et est devenue autonome, « ... ce qui s'est passé c'est que l'histoire était en train de troubler le livre, elle était devenue trop forte et elle voulait sortir de là... » Et elle a donc décidé de l'écrire rapidement. (Marques, 1989)

On voit donc que le cheval se présente comme un élément central dans *O Cavalo de sol* : il correspond à la présentation des deux protagonistes, Vitória et Jerónimo, et à leurs passions ou répulsions respectives. Il fonctionne également dans le reste du roman comme un fil conducteur qui accompagne Vitória, l'héroïne, comme une métaphore de la liberté, de la vie ou du temps qui passe. Il est vu en parallèle du chien, auquel il s'oppose de par ses caractéristiques et des personnages auxquels il est attaché, puisqu'il symbolise la vie et la liberté et que Vitória s'enfuit, comme si elle sautait une barrière à cheval. On note toutefois que les passages descriptifs du dressage du cheval ou des leçons d'équitation sont vus à travers la focalisation interne de Jerónimo.

Le cheval est le principal instrument de libération du personnage principal, qui par synecdoque acquiert les facultés de l'animal, non seulement au niveau physique, mais également au niveau symbolique. Vitória devient ainsi synonyme de vie en communion avec la nature et de liberté. Le cheval représente le sensible, avec qui, Vitória ou Amaro ou Hermínio ont une relation empathique. Il indique ainsi, qui sont les personnages qui possèdent la sensibilité nécessaire à la compréhension de l'animal, car ils se situent dans une relation bienveillante, de respect de l'animal et de partage des valeurs qu'il symbolise.

Le cheval est celui qui correspond à Vitória, comme symbole de liberté. Dans le récit, il est davantage présent dans les deux premières parties qui sont celles de la formation équestre du personnage, mais il est le thème récurrent du récit puisqu'il apparaît également associé aux valeurs de la vie et de la liberté dans les deux dernières parties. Le sommaire de l'ouvrage nous donne la structure du roman en quatre parties avec les titres qui correspondent au rythme de l'allure l'animal : pas, trot, galop et saut. Ils sont donnés sans déterminant en portugais, ce qui n'est pas le cas dans la traduction en français, comme nous le verrons dans la troisième partie de notre recherche.

²²¹ MARQUES, Carlos Vaz - "Teolinda Gersão no ciclo do cavalo", Interview in *Jornal de Letras*, Lisboa du 28/11/1989 :

"Quando estava a escrever *A Casa da Cabeça de Cavalo*, que descreve como sendo um romance bastante longo, uma história que entrava na segunda parte do livro (a história de *O Cavalo de Sol*) começou a tornar-se autónoma, "...o que aconteceu é que a história estava a atormentar o livro, tornou-se demasiado forte e estava a querer saltar para fora..."

La narration débute par les leçons de manège de Vitória, sous les yeux inquisiteurs de son cousin et fiancé, Jerónimo, puis de ses chevauchées, synonymes, pour elle, de liberté et de prise de conscience de son destin de femme. Dès les premières pages du roman, le thème équin est identifié par l'emploi d'un lexique spécifique : « *la selle, les rênes, les bottes d'équitation, l'étrier, les sabots, les éperons, monter, le manège, etc.* » (p. 9-10) Nous notons aussi que seuls deux noms de chevaux apparaissent dans l'ouvrage : « *Le Châtain* », qui est monté par Vitoria au début du roman (p. 9) et « *Le Rouquin* », dont la mort est évoquée dans la troisième partie (p.139).

Le cheval connaît lui aussi le dressage, mais il est mené par Hermínio. Le passage qui lui est consacré aura son pendant dans la description du dressage des chiens, dont se charge Jerónimo. On note, du point de vue stylistique, des phrases courtes et infinitives. Comme il s'agit de dressage, on peut y voir des conseils ou des injonctions.

Dans les deux premières parties, le cheval est omniprésent : la première est celle de l'enfance de Vitória et de sa formation, en matière d'équitation surtout, alors que la deuxième correspond davantage à Jerónimo et à ses phobies ou passions. On apprend ainsi son refus de remonter sur un cheval après avoir fait une chute lorsqu'il était enfant et le dégoût qu'il ressent au contact de l'animal : « *... il trouvait l'univers équestre vulgaire et presque avilissant et il l'abandonnait de bon gré aux valets et aux femmes.*²²² » (p 66)

Le cheval apparaît dans la deuxième partie, *Le trot*, où Jerónimo évoque ses caractéristiques, en les comparant à celles des chiens. Il le fait notamment sur le plan physique, car il y a une disproportion entre la taille du cheval et celle de l'homme et il évoque la possibilité que le cheval puisse tuer l'homme en le désarçonnant. Jerónimo évoque également l'instinct grégaire du cheval à l'état sauvage et réproouve son côté secret et distant d'animal qui ne dépend pas de l'homme pour sa survie. Car il veut tout dominer et contrôler, comme il le fait avec les chiens. Cette seconde partie peut être vue comme celle de l'opposition entre le physique, le corps du cheval et celui de Vitória et le mental ou la réflexion de Jerónimo, représentant les deux personnages de façon antagonique. Vitória symbolise la vie naturelle, à travers ses chevauchées ; elle est dans le réel et le sensoriel, alors que Jerónimo vit enfermé dans l'étude des textes ou l'apprentissage de la musique et représente la réflexion et l'abstraction. Le cheval apparaît encore à plusieurs reprises dans cette partie, pour décrire la position du cavalier sur le cheval lorsqu'il est au trot, qui indique une idée de répétition et d'habitude de ce pas, considéré comme naturel chez l'animal. On retrouve cette idée de routine et d'habitude chez le personnage de Vitória, qui continue de monter à cheval quotidiennement, non seulement comme une routine sportive, mais comme si elle perpétuait un cycle de vie.

On note dans le troisième mouvement, l'image en parfaite correspondance entre le galop du cheval et les mouvements de Vitória, qui se conjuguent jusque dans les détails : « *la même inclinaison dans le vent* » de la crinière et de celle des cheveux défaits de la cavalière. (p. 116)

²²² « ... ele achava o mundo do cavalo inferior e quase promíscuo, e de bom grado o deixava para lacaios e mulheres. » (p. 81)

Dans l'anthologie critique *Retratos Provisórios*²²³, Annabela Rita voit dans le roman OCS, une transposition vers le féminin « des références culturelles généralement masculines de cavaliers représentés dans la peinture au travers des siècles : depuis de Vinci, en passant par Van Dyck et jusqu'à Munch²²⁴». (Gersão, 2006 : 80-81) C'est Vitória qui aura la possibilité de devenir une cavalière, alors qu'elle était réservée aux hommes et surtout aux héritiers et chefs de famille, qui se devaient de savoir monter à cheval. Sur ce point, Jerónimo déroge à la tradition patriarcale.

Nous concluons cette partie du rapport de l'homme aux éléments naturels par les animaux qui sont pour la plupart des victimes de l'homme, mais peuvent aussi participer de leur libération, comme on le voit dans OCS, pour le personnage de Vitória. La priorité donnée au féminin se retrouve dans les différents éléments qui composent le milieu naturel que nous avons relevés dans les deux ouvrages de T G.

Il s'agissait de vérifier si le rapport de l'homme à la nature qui l'entoure était négatif, comme nous l'avions vu vis-à-vis de la femme, à travers des relations difficiles, ou dans l'espace social qui est fait pour l'homme dominant dans une société patriarcale, mais peut aussi le transformer en victime. Dans le milieu naturel, l'homme dominant reproduit les mêmes schémas qu'avec la femme et se montre prédateur avec les animaux ou les arbres et indifférent aux autres éléments naturels. En revanche, les personnages des femmes et les enfants montrent davantage de sensibilité et vivent davantage en harmonie avec les éléments naturels, les animaux, les arbres ou l'eau. C'est du moins cette représentation qu'en donne TG dans ses textes, en leur attribuant un côté sensoriel plus développé, qui leur permet une vie spirituelle plus riche et imaginative.

En dernier lieu, nous allons nous attacher à montrer les singularités de l'écriture de l'autrice.

5. CONSIDERATIONS STYLISTIQUES ET LINGUISTIQUES

Nous ne reviendrons pas sur l'ensemble des thématiques, que nous avons largement détaillées et pour lesquelles, nous avons donné nos conclusions au fur et à mesure. Dans une approche comparatiste, nous avons présenté les deux ouvrages en parallèle dans chacune des trois directions, qui leur sont communes, même si elles ont vues sous des angles différents. Nous retenons le point de vue féminin de la focalisation interne dans les deux ouvrages, qui ont aussi en commun d'accorder une grande importance à l'enfance et aux rêves, perceptibles aussi dans l'écriture de l'autrice qui bien que sobre est aussi poétique et sensible dans le traitement de ces thèmes.

²²³ *Op. Cit.* GERSÃO, 2006, p.80-81 :

²²⁴ “No fundo da minha memória, na versão tradicionalmente masculina, outros cavalos se exibem com os seus cavaleiros : *Um cavaleiro num cavalo empinado* (a.1481), esboço de Leonardo da Vinci, *Um homem a cavalo* (c. 1630) de Van Dyck, *Um Cavalo sem cavaleiro* (c. 1634-35), de Diego Velázquez e os de Georges Strubbs, *o Cavalo a Galope* (1910-21), de Munch, etc.”

Il nous a semblé important de mener cette étude au niveau thématique, car, dans la partie III de notre travail, nous reviendrons précisément sur ces grandes questions, lors de l'étude de la dimension culturelle de la traduction. En effet, outre les écarts de langue, il nous paraît indispensable d'associer l'élément linguistique dans l'étude contrastive des textes originaux et des textes traduits.

Dans la perspective de ce travail linguistique, nous nous attacherons à souligner les spécificités linguistiques des deux textes, dont nous avons donné des exemples dans les différentes thématiques et verront quels sont les aspects esthétiques de l'écriture TG et achèverons ainsi notre étude des textes de départ.

O Cavalo de sol est un roman d'amour, qui montre l'évolution contradictoire de ce sentiment chez les personnages principaux, Vitória et Jerónimo. Nous avons vu quelles ont été les différentes phases de cette relation au cours de leur enfance et adolescence jusqu'aux préparatifs de leur mariage et à leur rupture. Il demeure aussi celui de l'émancipation du personnage principal féminin, qui passe par l'amour physique, avec Amaro, dans une relation, qu'elle choisit de mener, hors des conventions sociales, comme on l'a vu.

L'originalité de T G est d'avoir montré que la relation amoureuse s'était transformée en une entreprise de libération pour le personnage féminin, qui finalement parvient à s'enfuir de la « prison », que représente le mariage et la vie bourgeoise pour la femme, alors que l'homme meurt, victime des préjugés de cette même société où il avait joué le premier rôle, mais dont il est devenu la victime. Cette émancipation passe par l'acte sexuel, évoqué et non décrit comme nous l'avons souligné :

Maintenant un long espace s'étendait de nouveau devant elle. Vide et plein. Où rien n'existait en dehors d'eux. Où peut-être même eux n'existaient pas, mais seulement leurs corps étendus. La sagesse millénaire des corps, pensa-t-elle en fermant les yeux et en sentant des brins d'herbe sous ses mains. Le monde soudain en équilibre, le soleil et l'ombre, la nuit et le jour. Rien d'autre ne comptait, les habitants de la Maison n'existaient pas, ils n'avaient jamais existé, le vent les avait emportés.²²⁵ (p.143)

On retrouve l'idée d'une communion avec les éléments naturels : « l'espace », « les brins d'herbe », « le monde », « le soleil et l'ombre », « la nuit et le jour », « le vent », qui sont opposés, de façon tout à fait antagonique, aux habitants de la Maison de la Tête de Cheval, dont l'existence est alors niée, effacée, au nom de l'amour qui prédomine.

D'un point de vue stylistique, nous notons l'usage d'une langue dépouillée et caractérisée par des phrases nominales courtes et hachées, comme si le verbe ne pouvait pas rendre l'intensité de l'émotion et du sentiment. La prose gersonienne se distingue aussi par l'utilisation d'images métaphorisées : « la sagesse millénaire des corps », « le monde soudain en équilibre », qui

²²⁵ « Agora era de novo um longo espaço. Vazio e pleno. Em que nada existia a nao ser eles. Ou talvez nem sequer eles, apenas os seus corpos deitados. A sabedoria milenar do corpo, pensou fechando os olhos e sentindo de boixo das maos as folhas de etva. O mundo de repente em equilibrio, o sol e a sombra, a noite e o dia. Nada mais contava, os da Casa nao existiam, nunca tinham existido, tinham sido levados pelo vento.» (p.177)

permettent une forme d'auto-compréhension pour le lecteur, par le biais de ces références supposées connues de tous. Elles peuvent être des expressions populaires ou des références aux textes classiques et fondateurs et participent de l'intercompréhension du texte en se servant de cette intertextualité.

Du point de vue d'Amaro, leur relation représente pourtant un danger :

Je rêvais de toi, dit Amaro. Je te voyais seule, au milieu d'un champ. C'était un poids trop lourd pour toi, un poids trop lourd pour n'importe qui. Mais eux, les habitants de la Maison, préféreraient te voir morte. Ils préféreraient te voir morte plutôt qu'aimée.²²⁶ (p. 158)

On remarque ici un autre trait de l'écriture de TG, qui est celui de la répétition d'un élément de la phrase : « un poids trop lourd » « préféreraient te voir morte », qui est une manière de souligner le danger que court Vitória et annonce aussi le châtement qui lui sera appliqué par Jerónimo, qui manque de la tuer et en exprime la possibilité dans cette scène :

Ainsi évanouie, elle était en son pouvoir. [...] Elle était tout proche, à portée de sa main, si proche que tout était possible – appuyer sur la gâchette, il suffirait d'un geste aussi simple que celui-là. Ou alors ses doigts serrant son cou un peu plus fort, juste un peu plus fort.²²⁷ (p. 149)

On remarque à nouveau la répétition : « tout proche », « si proche » et « un peu plus fort », « juste un peu plus fort », qui donnent davantage une indication sur l'indécision où se trouve Jerónimo et que vient confirmer l'emploi du conditionnel « il suffirait ». Cette idée est confortée par l'emploi de « ou », signifiant l'hésitation du personnage, qui va se transmettre au lecteur et l'amènera à s'interroger sur la réalité des faits et ouvrira la possibilité que la mort du personnage à la fin du récit, soit aussi une hypothèse. On a une autre caractéristique de l'écriture de TG, dans un passage où Vitória est présentée comme un être solaire :

L'été explosait dans son corps, se propageait dans son sang... » « La bouche s'ouvrait dans cet effort de résistance à la chaleur, le visage s'embrasait, une fine sueur perlait sur la peau, se condensait en gouttelettes autour de la tête. Le corps s'amollissait comme un fruit.²²⁸ (p. 76-79)

Ici la phrase s'allonge, mais garde une structure faite de propositions, qui sont juxtaposées et non coordonnées. La succession de formes verbales est en correspondance avec le signifié et

²²⁶ “ Eu sonhava contigo, disse Amaro. Via-te sozinha, no meio de um campo. Era peso de mais para ti, peso de mais para qualquer um. Mas eles, os da Casa, antes queria ver-te morta. Antes queria ver-te morta do que amada.” (p. 195)

²²⁷ « Assim desmaiada ela estava em seu poder” “Estava perto, ao alcance da mão, tão próxima que ele podia tudo sobre ela – puxar o gatilho, bastaria um gesto tão simples como esse. Ou os dedos apertando o pescoço, um pouco mais, apenas um pouco mais.” (p. 183-184)

²²⁸ “O Verão rebentava no corpo, espalhava-se no sangue...” “Abria-se a boca no esforço de aguentar o calor, a cara afogava-se, um suor fino percorria a pele, condensava-se em gotas em volta da cabeça. O corpo amolecia como um fruto.” (p. 94-98)

renforce la communion entre l'été et le personnage principal, en tentant de rendre compte de la multitude de réactions que l'été produit sur elle : « explosait », « se propageait », « embrasait », puis « perlait », « se condensait », s'amollissait ». La présence des occlusives en initiale suggère l'idée d'une rupture que confirme l'aspect tellurique convoqué par l'auteure, qui indique l'idée d'une révolution et de l'avènement d'une nouvelle ère, qui sont suggérés, pour indiquer au lecteur, une nouvelle étape dans la vie du personnage, celle de la maturité sexuelle et du désir, chez l'adolescente qu'est devenue Vitória et qui passe, là encore, par l'utilisation métaphorique du fruit.

Nous avons souligné l'importance du lexique corporel dans les différentes thématiques, qui touchent le personnage de Vitória et son désir d'émancipation, qui passe par l'initiation sexuelle. Il est présent aussi dans la thématique animale, notamment pour le cheval. Ce vocabulaire apparaît le plus souvent sous forme de noms, là encore juxtaposés, dans une volonté de la part de l'auteure d'épurer la langue. Nous retiendrons la réflexion de la linguiste M. H. de Araújo Carreira²²⁹ à propos de la création lexicale dans les textes littéraire portugais :

Les rimes, les répétitions-échos, les allitérations, le rythme sont des procédés qui permettent des rapprochements de la même sphère sémantique, mais aussi des rapprochements sémantiques inattendus. Ces procédés sonores contribuent eux aussi à la création lexicale, du point de vue de sa combinatoire.

[...] Ce qui semble le plus intéressant à souligner c'est que c'est dans le caractère inattendu de la combinatoire qu'on trouve la source la plus importante de création. Les phonèmes, les morphèmes, les lexèmes, les mots grammaticaux, les règles de formation des mots, les règles syntaxiques de la langue sont en général respectées. [...] Disons que les « ingrédients » sont fournis par la langue (ou les langues) et que chaque écrivain travaille ses mots, son texte de façon originale pour créer et suggérer du sens, des sensations, des émotions. (Carreira, 2001 : 244-245)

De notre point de vue, Teolinda Gersão s'inscrit dans cette création lexicale par les procédés de juxtaposition, de répétition ou d'allitération que nous venons de citer, mais aussi par le fait qu'elle utilise le rythme et la combinatoire de ces procédés pour créer le sens dans ses textes et imposer ainsi un style qui lui est propre.

Dans *Os Anjos*, on retrouve également le lexique du corps, puisqu'il participe de la vision émancipatrice de la femme, où l'acte sexuel est vu aussi une forme d'affranchissement et de libération du personnage de la mère et l'on a, à nouveau, une revanche du sentiment amoureux sur le mariage et les conventions sociales. Mais c'est à travers le vocabulaire simple de l'enfant que l'on accède au monde à la fois mystique et psychanalytique des rêves d'Ilda, qui est la thématique la plus caractéristique de l'ouvrage. Les rêves d'Ilda se mêlent aux souvenirs des récits qu'elle a entendus et qu'elle reconstitue. Ils sont source de doute pour elle :

²²⁹ CARREIRA, Maria Helena de ARAÚJO, *Semântica e discurso, Estudos de Linguística Portuguesa e Comparativa (Português/Francês)*, Porto, Porto Editora, Col. Linguística, 2001

Mais je ne pouvais pas croire que cela s'était passé ainsi, si rapidement, comme si Dieu avait inondé le monde... » « Mon grand-père se trompait ou on lui avait menti. C'est certainement plus lentement que tout était arrivé... »²³⁰ (p. 16)

Du point de vue linguistique, on retrouve la valeur narrative de l'imparfait dans OA, ce qui était déjà le cas dans OCS, où il était le temps employé par excellence. Les valeurs attachées à ce temps, qu'elles soient descriptive ou répétitive, correspondent au type de narration extra-diégétique envisagé par l'autrice, mais indiquent aussi une autre caractéristique esthétique de son écriture.

... lorsque le fleuve se fâchait et grondait et qu'il inondait les terres, et tous fuyaient devant lui, les gens et le bétail, les chevaux, les mulets et les chiens, les manades de bœufs et les troupeaux de brebis et de chèvres, des hommes la faucille sur l'épaule, des femmes avec des enfants dans leurs bras, et d'autres enfants qui trébuchaient, traînés par la main – mais ils avaient eu le temps de fuir car l'eau n'avait tué personne, a dit mon grand-père – ...²³¹ (p.16-17)

On remarque ici aussi l'abondance de substantifs dans un passage à valeur descriptive, qui marque le style de TG. Dans un autre passage de la nouvelle où Ilda raconte ses rêves, on retrouve la prédominance du temps de l'imparfait :

C'est à ce moment que j'ai pensé : C'était avec Serafim que ma mère dansait. Au temps où je n'étais pas encore née. La nuit même, j'ai rêvé que j'entendais le son de l'accordéon qui descendait la rue et une voix qui disait : Viens danser. Et elle y allait, emportée par la musique, leurs pieds touchaient à peine le sol, comme s'ils volaient, ils dansaient par monts et par vaux, sur le sable des dunes au bord des vagues, ils dansaient encore et encore au-dessus des ravins escarpés jusqu'à ce qu'ils parviennent trop près du bord et qu'elle fasse un faux pas et tombe à la mer.²³² (p. 25)

L'emploi du discours indirect libre est un élément récurrent aussi de l'écriture gersonienne. On voit toujours la corrélation entre les thématiques de l'amour et de la nature, que nous avons soulignée dans OCS. Mais c'est bien celle du rêve qui traverse le récit et vient permettre un dénouement positif :

²³⁰ « Mas eu não podia acreditar que aquilo tivesse acontecido assim tão de repente... [...] O meu avô contava mal, ou tinham-lhe mentido.” p. 18-19

²³¹ « ... quando o rio se zangava e rugia e inundava as terras e todos fugiam pela frente, as pessoas e os gado, cavalos, machos e cães, manadas de bois e rebanhos de ovelhas e cabras, homens de foicinho ao ombro, mulheres com crianças ao colo, e outras crianças tropeçando, levadas pela mão – mas tinham tido tempo de fugir, porque a água não matara ninguém, disse o meu avô – “ (p.19)

²³² « Foi nessa altura que pensei de repente : Era com o Serafim que a minha mãe dançava. No tempo em que eu não tinha nascido. De noite sonhei que ouvia o som da concertina descendo a rua e uma voz que dizia : Vem dançar. E ela ia, levada pela música, os pés de ambos mal tocavam o chão, como se voassem, dançavam por montes e vales, na areia das dunas e na beira das ondas, dançavam mais e mais sobre as ravinas escarpadas, até que chegavam demasiado à beira e ela punha um pé em falso e caía ao mar.” (p. 28)

Je ne me souviens pas d'en avoir entendu davantage, peut-être étais-je devenue sourde, d'une certaine manière. Mais je me souviens d'avoir ouvert les yeux et que tout était très clair, comme si une lumière forte s'était allumée. J'ai vu que nous étions une famille. Mon père, ma mère, mon grand-père et moi. Quoiqu'il arrive, ma mère reviendrait toujours... [...] Car elle nous était liée.²³³ (p. 42)

On note dans cette dernière scène, l'emploi d'autres temps de la conjugaison, qui indiquent qu'un changement s'est produit pour Ilda, mais aussi celui du conditionnel qui vient rétablir l'illusion fictionnelle. L'abondance de verbes d'action vient confirmer cet événement qui marque une nouvelle étape dans la vie de l'enfant, qu'elle interprète comme une révélation :

Alors les anges ont effleuré ma joue et l'ont embrasée de feu. Les anges mauvais sont descendus en moi comme des éclairs, ils ont tendu mon bras en direction de la penderie, ils m'ont ouvert la bouche et l'ont remplie de mots comme des charbons ardents. Elle garde, à l'intérieur, le portrait de Serafim, habillé en soldat, il y a un portrait caché au fond du grand tiroir, à l'endroit où le bois est gondolé. Mais les anges bons m'ont effleuré l'autre joue et je n'ai, en définitive, rien dit. J'ai seulement laissé tomber le plat.²³⁴ (p. 41-42)

On note toujours l'emploi du lexique corporel : «joue », « bras », bouche » et celui d'autres temps : passé composé pour le récit des actions au passé et présent pour le secret d'Ilda, qu'elle ne le dévoilera pas, lui conservant ainsi sa valeur de vérité générale ou lui conférant une dimension mystico-religieuse, à l'image des textes sacrés. Nous ferons le même constat sur l'emploi des temps chez TG dans la thématique consacrée au rapport des personnages avec le monde social où ils vivent : imparfait prédominant dans le récit et passé composé pour les actions. Dans OCS :

Elle estimait que les variations de température n'étaient pas bonnes pour la santé et que c'étaient les passages du chaud au froid qui enrhumait. Il était donc préférable d'endurer le froid, ça vous endurcissait une personne elle en était la meilleure preuve, elle qui n'avait jamais été malade de toute sa vie.²³⁵ (p. 88)

L'omniprésence de ce temps vient aussi renforcer l'idée d'une structuration sociale rémanente et métaphorique de la dictature que nous avons indiquée. L'imparfait nous semble être le temps

²³³ «Não me lembro de ouvir mais do que isso, talvez tivesse ficado de algum modo surda. Mas lembro-me de olhar e de ver tudo muito claro, como se uma luz mais forte se acendesse. Éramos uma família, vi. O meu pai, a minha mãe, o meu avô e eu. O que quer que acontecesse, a minha mãe voltaria sempre... [...] Porque estava ligada a nós. » (p. 46)

²³⁴ « Então os anjos roçaram a minha face e abrasaram-na de fogo. Os anjos maus desceram sobre mim como relâmpagos, estenderam-me o braço na direção do roupeiro, abriram-me a boca e encheram-na de palavras como carvoões acesos : Ela tem lá dentro o retrato do Serafim, vestido de soldado, há um retrato escondido no gavetão, no lugar onde a madeira do forro está levantada. Mas os anjos bons roçaram a minha outra face e não cheguei a dizer as palavras. Só deixei cair a travessa.» (p. 45)

²³⁵ « A tia achava que não eram saudáveis as variações de temperatura, era a mudança do calor para o frio que constipava. Era preferível por isso aguentar sempre o frio, ficava a gente mais rija, como ela mesma, que nunca adoecera em toda a vida.» (p. 109)

du récit par excellence chez TG, dans ses textes les plus anciens, comme c'est le cas d'OCS, publié au début de sa carrière d'écrivaine, mais que l'on retrouve dans ses derniers recueils pour caractériser les parcours de vie, de femmes en particulier. C'était une remarque stylistique que nous nous étions faite dès la première lecture d'OCS et qui s'est vérifiée dans cette analyse linguistique :

Dans la Maison de la Tête de Cheval c'était de nouveau l'hiver, il faisait un temps maussade et couvert. Les averses tambourinaient sur les gouttières en fer-blanc en faisant un vacarme effrayant, elles s'abattaient sur le toit sans intimité ni douceur, une pluie glaciale qui imprégnait les murs d'humidité et les pièces d'inconfort. Des traînées de moisissure s'étendaient sur les plafonds, une odeur de renfermé sortait des armoires, flottait dans la maison, nauséabonde et lourde...²³⁶ (p. 94)

On peut y ajouter l'emploi du gérondif qui abonde dans le roman et dans l'écriture gersonienne en général. Le constat que nous faisons pour OCS au niveau de l'emploi de l'imparfait se vérifie moins dans OA, où le passé composé est davantage utilisé pour les verbes d'action :

Mais mon père a explosé de colère. Il a hurlé que grand-père était un vieux porc et un sale porc, qu'il était en train de récompenser quelqu'un pour traiter sa maladie et que peu lui importait de ridiculiser son propre fils car, lui, il savait bien pour les anges et les nuits de pleine lune, il a saisi la pelle du four à pain avec tellement de force que j'ai pensé qu'il allait tuer mon grand-père ou ma mère, mais grand-père a poussé un hurlement si fort que mon père s'est soudain arrêté.²³⁷ (p. 32)

Dans cette nouvelle, l'autrice adopte le point de vue de l'enfant, que l'on repère à travers l'emploi des possessifs : « mon père », « mon grand-père », « son fils » et une structuration simple de la langue, tant au niveau du lexique que de la syntaxe, comme on peut le voir dans un autre extrait :

J'ai pleuré de rage, j'ai jeté l'almanach contre le mur comme si je le jetais au visage du voleur – c'était mon almanach, il avait volé ce qui ne lui appartenait pas. Aux voleurs était réservé le feu de l'enfer, je me suis mise en colère. Prêtre ou pas prêtre.²³⁸ p. 36.

²³⁶ “ Na Casa da Cabeça de Cavallo era de novo Inverno, um tempo soturno e enclausurado. Aguaceiros batiam nas caleiras de folha, com um ruido assustador, caíam sobre o telhado sem intimidade nem doçura, uma chuva gelada que enchia de humidade as paredes e as salas de desconforto. Manchas de bolor alastravam pelos tectos, um cheiro a mofo saía dos armários, vogava pela casa, nauseante e pesado.” (p. 116)

²³⁷ “Mas o meu pai enfureceu-se e gritou que o avô era um porco velho e um porco sujo, e que estava a comprar quem tratasse dele na doença e nem se importava de fazer pouco do seu próprio filho, porque ele bem sabia dos anjos e das noites de lua, agarrou na pá do forno com tanta força que julguei que ele ia matar o meu avô, ou a minha mãe, mas o meu avô deu um grito tão forte que o meu pai parou de repente et deixou cair a pá...” (p. 35)

²³⁸ “ Chorei de raiva, atirei o almanaque à parede como se o atirasse à cara do ladrão – era o MEU almanaque, ele tinha roubado o que não lhe pertencia. Aos ladrões cabia o fogo do inferno, enfureci-me. Fosse padre ou não.” p. 40

Les procédés stylistiques utilisés dans la nouvelle, *Os Anjos*, témoignent aussi de la volonté de TG de faire prévaloir le « je » de l'enfant contre les institutions, qui veulent lui imposer leurs préceptes et représentent ce carcan social, qui s'exerce également vis-à-vis des femmes. Nous pensons que les moyens mis en œuvre du point de vue esthétique dans l'écriture de TG sont davantage concentrés sur la dimension onirique, qui est la principale du texte. Par le jeu de l'intertextualité, il nous a paru assumer, dès la première lecture, une valeur de « *transcendance textuelle* » pour reprendre l'idée de G. Genette²³⁹ et qu'il définit ainsi :

Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. (Genette, 1982 : 7)

En effet, TG joue sur l'aspect parodique et transtextuel des textes sacrés, tout en s'inscrivant aussi dans la filiation d'auteurs de littérature pour enfants du XIX^e et du début du XX^e, telles que la Comtesse de Ségur ou George Sand, mais aussi, au Portugal, Ana de Castro Osório, que nous avons déjà évoquée, ou Maria Amália Vaz de Carvalho. Cette transtextualité est également une caractéristique de TG, car elle la convoque dans l'intercompréhension de ses textes.

A travers ces constats d'ordre linguistique et stylistique, nous avons voulu vérifier comment la langue utilisée dans les deux ouvrages étudiés faisait écho aux problématiques soulevées dans notre étude et quelles étaient ses principales caractéristiques esthétiques. Notre propos étant l'analyse de l'écart en traduction entre texte de départ et texte d'arrivée, il nous a paru indispensable de voir quels étaient ces aspects linguistiques, stylistiques et esthétiques originaux des deux ouvrages, qui caractérisent le style de Teolinda Gersão, d'une langue à la fois simple et poétique, qu'elle adapte aux personnages des textes et qui sert ses idées d'émancipation de la femme et de défense de l'enfant.

²³⁹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, 1982

Chapitre 3 : Le regard de l'autre dans le texte d'origine : la voix auctoriale d'Adriana Lisboa

Nous traiterons dans ce chapitre des ouvrages d'Adriana Lisboa : *Sinfonia em branco*²⁴⁰/*Des roses rouge vif*²⁴¹ et *Hanoi/Hanoi*. Comme nous l'avons fait pour ceux de Teolinda Gersão, nous présentons d'abord un bref résumé de chacun des deux romans et ferons ensuite la lecture analytique des deux ouvrages suivant l'axe de l'altérité dans les mêmes directions : les relations entre les hommes et les femmes, la famille, le rapport à l'espace, à la nature, ainsi qu'à l'art dans la société patriarcale.

Nous verrons qu'au-delà des personnages de prédateurs et de victimes, il y a aussi ceux d'hommes et de femmes qui résistent et présentent des formes d'empathie vis-à-vis de l'autre et de résilience que l'on détaillera. On peut observer des aspects de la domination patriarcale dans le cadre familial que nous montrerons à travers les familles, de configuration différente, évoquées dans les récits. Quels sont les lieux où s'exerce ce pouvoir patriarcal ? Les espaces dans les deux ouvrages ont aussi une fonction mémorielle historique et politique, que nous étudierons. Nous étudions également le rapport à la nature des protagonistes des deux romans d'Adriana Lisboa, qui accorde une grande importance au sensible, lorsque cette relation s'applique aux enfants ou à ceux qui souffrent d'une maladie, comme dans *Hanoi*. L'autrice établit un dialogue entre les arts et la littérature que nous étudions dans les deux ouvrages, car l'art aussi joue un rôle dans le processus de résilience chez certains protagonistes.

Au fur et à mesure des thématiques traitées et pour poursuivre dans notre démarche comparatiste, nous établirons des ponts, non seulement entre les deux romans de l'autrice brésilienne, mais également avec les deux ouvrages de littérature portugaise, étudiés dans le chapitre précédent.

²⁴⁰ LISBOA, Adriana, *Sinfonia em branco*, Rio de Janeiro, (RJ, Brasil), Alfaguara, Editora Objetiva, 2013, (Rocco, 2001 pour la première publication). Nos références renvoient à l'édition 2013.

²⁴¹ LISBOA, Adriana, *Des roses rouge vif*, traduction de Béatrice de Chavagnac, Paris, Métailié, Col. Bibliothèque brésilienne, 2009

1. PRESENTATION DES OUVRAGES

Nous commençons par les résumés des deux ouvrages du corpus, présentés chronologiquement, suivant leur date de parution.

1.1 Résumé et caractéristiques esthétiques de *Sinfonia em branco*

Sinfonia em Branco, abrégé SEB, est un roman de 315 pages dans l'édition Alfaguara/Objetiva de 2013, qui sera celle qui nous utiliserons ici, il a été édité pour la première fois en 2001 chez Rocco. Il est le deuxième roman de l'écrivaine Adriana Lisboa pour lequel elle a reçu le Prix José Saramago en 2003. *Des roses rouge vif*, abrégé DRRV, sa traduction en français par Béatrice de Chavagnac, compte 223 pages, pour l'édition 2009, chez Ed. Anne-Marie Métailié. Le titre du roman fait référence à un tableau célèbre de l'américain James Abbott Mc Neill Whistler (1834-1903), *Symphonie en blanc* ou *La jeune fille en blanc* (1862), qui a été exposé au Salon des Refusés et avait fait polémique au XIX^e siècle. La référence esthétique concerne le personnage principal, Maria Inês, qui était la jeune fille du tableau, pour Tomás, son amour de jeunesse et peintre en quête de reconnaissance. Afin d'exprimer la réalité des situations tragiques et traumatiques narrées, l'autrice utilise les langages artistiques, dans certaines scènes notamment, qui s'articulent dans une chaîne de motifs autour du blanc ; ce qui est aussi une interrogation sur le sens de l'œuvre, picturale et romanesque.

Les références esthétiques à la peinture et à la musique sont présentes tout au long du roman et fonctionnent comme un contrepoids aux épisodes douloureux de la vie des protagonistes. Dans le langage littéraire, elles se présentent comme un recours à d'autres langages afin de construire du sens. L'interrogation d'A. Lisboa dans le roman est une tentative d'écrire le traumatisme, que ce soit celui de l'inceste pour Clarice, qui tente de la surmonter grâce à la sculpture, ou celui de Tomás, l'amour perdu, à travers la peinture.

Sinfonia em branco est le récit de l'enfance brisée de deux sœurs qui partagent le poids de l'inceste, pour Clarice, l'ainée, qui l'a subi à partir de treize ans et pour Maria Inês, la cadette qui en a été le témoin involontaire, à l'âge de neuf ans, dans sa plus tendre enfance. Le traumatisme dans la vie des deux protagonistes est la trame du roman et la première lecture que l'on peut faire de l'ouvrage. En effet, elles ont suivi des trajectoires différentes dans leurs vies ultérieures et les deux sœurs se retrouvent trente-cinq ans après les faits dans l'ancienne propriété familiale et rurale de l'intérieur de l'état de Rio de Janeiro, la fazenda de Santo Antônio, pour solder des décennies de silence et de culte du secret, tous les deux bien ancrés dans l'histoire familiale, qui est aussi narrée dans le roman. A l'heure du bilan et des conséquences de ce crime, tant sur leur enfance, racontée sous forme de flash-backs, que sur leurs parcours de vies respectifs et plus ou moins dramatiques, les deux sœurs se revoient à l'occasion des vacances de fin d'année et après une période de dix ans sans contact.

Dans le récit, autour des personnages des deux sœurs et de Tomás, qui vit désormais dans une ancienne ferme, près de la maison de Clarice, dans l'ancienne propriété familiale aujourd'hui

démantelée, apparaissent ceux des parents, Afonso Olímpio et Otacília, qui sont décédés. Les circonstances de leurs décès à un an d'intervalle et la réaction des deux filles à leur mort, ainsi que les directions différentes qu'elles ont suivies dans leur vie après ce deuil, tout comme leur gestion du traumatisme douloureux de leur enfance brisée constituent les principaux éléments narratifs du roman. On trouve également les personnages des maris, João Miguel, pour Maria Inês et ex-mari, Ilton Xavier, pour Clarice, et des amants qui sont caractéristiques des figures masculines dans la société patriarcale, dans des milieux sociaux différents. D'autres membres de leurs familles respectives apparaissent également, soit dans la vie carioca aisée de Maria Inês, soit dans celle de Clarice et des propriétaires fonciers fluminenses. Leurs compagnons de jeux sont aussi évoqués dans les passages qui traitent de leur enfance passée dans la campagne, à l'intérieur de l'état. Ils sont, pour l'auteure, l'occasion de montrer une réalité sociale contrastée dans le pays, entre extrême pauvreté et bourgeoisie aisée, aussi bien en milieu rural qu'en milieu urbain.

Comme nous allons le voir, le roman SEB doit son originalité à l'écriture sobre et sensible ou « délicate » d'A. Lisboa, qui ne traite pas expressément des problèmes qui traversent la société brésilienne : l'injustice sociale, l'héritage de l'esclavage, la violence du système patriarcal et dictatorial qui rapprochent les corps des femmes violées et les corps torturés sous la dictature, puisque ces éléments sont plutôt suggérés que dits. Le récit se construit davantage comme un tissu de non-dit, un espace où le sens passe par une compréhension de son intertextualité et même de sa « transtextualité », selon l'idée de G. Genette (1982). En outre, le recours à d'autres langages artistiques aide à construire une appréhension indirecte de la réalité par le filtre de l'art. Ce sera au lecteur de percevoir, derrière les éléments épars sur la situation sociale du pays dont elle parsème le récit, quelle est la réalité ou, du moins, celle qu'il peut comprendre.

Du point de vue stylistique, le roman se compose de quinze chapitres dont les titres sont donnés dans le sommaire au début de l'ouvrage, suivi d'une préface de Pilar del Rio, présidente de la Fondation José Saramago, que l'on trouve dans l'édition de 2013. Il s'agit du récit de la vie des trois personnages principaux, des deux sœurs et de Tomás, qui vont se rencontrer après une absence de dix ans. Dans un récit non chronologique, des séquences s'entrecroisent entre le présent de la vie bourgeoise de Maria Inês, médecin, mariée à un avocat à Rio et celui du voyage qu'elle entreprend pour aller chez Clarice, accompagnée de sa fille de dix-neuf ans, Eduarda. Ces passages alternent avec ceux du passé, qui évoquent l'enfance des deux sœurs avant et après l'inceste et la vie que les trois personnages ont menée après s'être quittés. Le récit mêle subtilement les images de la nature, comme antidote au tragique des situations de l'enfance narrées, ainsi que des références artistiques, musicales et littéraires, qui densifient et dédramatisent à la fois la narration, préférant montrer « *la perspective poétique de l'existence* » selon Regina R. Félix²⁴² dans le processus de « *murissement et de reconfiguration de la douleur*

²⁴² FÉLIX, Regina R., "Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa" in *Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos*, n° 37, Brasília, jan./jun. <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018376>

"Uma micro-observação em movimento cronometrado, um ritmo, portanto, procura mimetizar a absorção dos personagens no momento reminescente em que se encontram, e demarca, em *Sinfonia*

des trois personnages ». (Félix, 2011 : 3-4) La répétition de certaines phrases comme « *le temps est immobile mais les êtres passent* » (p25/34) fait penser à un leitmotiv ou un mantra pour les différents personnages, qui donne dans le roman leur conception du temps, du souvenir et de la mémoire qu'ils vivent différemment. En effet, il s'agit d'un roman qui met en scène l'expérience du traumatisme en interrogeant les rapports entre mémoire et oubli, aussi bien sur le plan individuel que sur le plan social (la dictature, ses exilés, ses morts et ses torturés) et intertextuel du récit. D'où l'importance du rapport que le sujet entretient au temps et à l'espace.

Le style « *délicat, sobre et élégant* » d'Adriana Lisboa, selon la critique de l'auteur angolais, José Eduardo Agualusa en quatrième de couverture dans l'édition Alfaguara et confirmé par d'autres critiques, font du roman, un récit envoûtant qui ne sombre pas dans le pathologique du drame évoqué. Roman ancré dans le temps, puisque l'action se déroule au cours du XX^e siècle, entre les années 60-70, pour le temps de l'enfance des deux héroïnes et les années 90 et 2000, pour le temps présent du récit. L'ouvrage est également ancré dans l'espace géographique de l'état de RJ, à Jaboticabais, où se situe la propriété foncière, la fazenda de Santo Antônio, anciennement celle des parents des deux héroïnes et en partie celle de Clarice aujourd'hui, et dans celui de la ville de Rio de Janeiro, elle-même, capitale de l'état, où se trouve l'appartement de Maria Inês, dans le quartier du Haut Leblon. Malgré cet ancrage, le roman SEB acquiert une dimension plus large, du fait de l'importance de l'introspection des personnages et de leur questionnement des sentiments humains universels et des problématiques soulevées par le récit d'évènements tragiques et traumatiques, tel que l'inceste.

1. 2. Résumé et caractéristiques esthétiques d'*Hanói*

*Hanói*²⁴³ est paru en 2013 au Brésil chez Alfaguara/Objetiva et correspond à un changement d'éditeur pour l'autrice, Adriana Lisboa. Le roman compte 238 pages et est divisé en six chapitres. Sa traduction française, *Hanoï*²⁴⁴, est un ouvrage de 175 pages publié chez Métailié en 2015 et on la doit à Geneviève Leibrich. *Hanói*, abrégé H. est le récit de la fin de vie d'un homme de trente-deux ans, David, à qui l'on a diagnostiqué une tumeur au cerveau et qui n'a plus que quatre ou cinq mois à vivre. Il représente la vision sensible de la maladie et de la souffrance traitée avec délicatesse par l'auteure et que le protagoniste tente d'oublier grâce au jazz, sa passion, et à la trompette en tant que musicien amateur. C'est aussi le récit de sa

em branco, a perspectiva poética da existência, espaçada oportunamente pelo mote “o tempo é imóvel, mas as criaturas (e os objetos, e as palavras) passam” ([Lisboa, 2001](#), p. 24)” p. 3

“Neste trabalho, explicito o processo através do qual é entrelaçado o amadurecimento-como-reconfiguração-da-dor dos personagens Tomás, Maria Inês e Clarice, processo este que denota a convergência de elementos da música, da pintura, do cinema e, claro, da textualidade e de *motifs* literários.” p. 4

²⁴³ LISBOA, Adriana, *Hanói*, Rio de Janeiro, Alfaguara/Objetiva, 2013 (nos citations font référence à cette édition)

²⁴⁴ LISBOA, Adriana, *Hanoï*, Traduction de Geneviève Leibrich, Paris, Métailié, 2015 (les citations en français font référence à cette édition)

rencontre avec une jeune mère célibataire, Alex, de leurs origines différentes, asiatique pour elle et latino pour lui, de leurs histoires familiales respectives et des phénomènes d'émigration aux Etats-Unis, liés à des épisodes de son histoire contemporaine.

L'action du roman se situe à Chicago, dans différents lieux de la ville et pour Júlia Braga Neves, A. Lisboa décrit en parallèle la ville et les symptômes de la fin de vie de David :

... les fonctions du corps s'harmonisaient à celle de la circulation dans l'espace urbain ». Et c'est « la fusion des espaces physiques et mentaux qui rend possible les analogies entre la ville, la mort, la maladie et la fantaisie. ²⁴⁵ (Braga Neves, 215 : 139-157)

Pour la chercheuse, cela correspond à un choix d'A. Lisboa :

Ce choix esthétique de la représentation de l'espace urbain qui se confond avec l'espace mental des réflexions et des mémoires [est] la grande qualité du roman de Lisboa, et lui permet de montrer que les déplacements migratoires se poursuivent même après la fin de la trajectoire de la première génération. ²⁴⁶ (Ibidem)

Dans le récit, AL raconte la vie des deux protagonistes, David et Alex, à l'intérieur de leurs appartements respectifs, dont l'un se vide tandis que l'autre se remplit. Au-delà de l'attention à l'autre que le personnage manifeste au destinataire de chaque meuble ou élément décoratif dont il se détache, le récit se concentre sur l'évocation des mémoires familiales et migratoires des deux personnages, tous deux issus de populations provenant de différents continents. L'aspect économique et social de la société américaine est davantage accentué dans H. En effet, on y fait référence aux lieux de travail de David ou d'Alex, qui sont liés aux difficultés de leur vie de petit employé, qui représente la classe laborieuse ou d'étudiante-travailleuse, qui cherche à s'intégrer dans la société américaine et à accéder à une vie meilleure. Outre les thématiques des relations familiales ou celles des relations entre les hommes et les femmes, celles du métissage et du racisme affleurent, lorsqu'on évoque les immigrations des peuples d'origine très diverse qui composent la population américaine. Les histoires de vie de la mère et de la grand-mère d'Alex, Huong et Linh, de Trung, l'ancien moine bouddhiste, ainsi que celles des parents de David, Luiz et Guadalupe, respectivement brésilien et mexicaine, permettront de traiter ces thématiques dans divers contextes de guerre, d'exil ou de clandestinité.

²⁴⁵ BRAGA NEVES, Júlia, "Um sentido para o fim: espaços migratórios e melancolia em *Hanói*, de Adriana Lisboa", *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm. 45, enero-junio, 2015, pp. 139-157 Universidade de Brasília, Brasília, Brasil :

"Ao entrelaçar o funcionamento do corpo e da mente com as sinalizações do espaço urbano, Lisboa cria um espaço no qual a narrabilidade da fusão dos espaços físico e mental torna-se possível a partir de analogias que envolvem a cidade, a morte, a doença e a fantasia." (Nous traduisons partiellement)

²⁴⁶ *Op. Cit.* Braga Neves, 2015

« Essa escolha estética de representação do espaço urbano fundido com o espaço mental das reflexões e memórias é a grande qualidade do romance de Lisboa, pois ela mostra como os deslocamentos migratórios continuam mesmo após o término do trajeto de uma primeira geração.»

Le lien avec le Brésil passe par le personnage de Luiz, le père de David qui est originaire de Capitão Andrade, dans le Minas Gerais, et rappelle les vagues migratoires successives vers les Etats-Unis et les moyens utilisés, légaux ou clandestins, d'y parvenir. Il s'intègre dans le phénomène d'émigration qui touche l'ensemble des pays de l'Amérique du Sud ou centrale. Les populations originaires de tous ces pays sont connues aux Etats-Unis sous le nom de « latinos ». Pour la chercheuse Braga Neves, le traitement des mouvements migratoires de la population est une des caractéristiques de la littérature brésilienne contemporaine, notamment féminine :

... la littérature féminine intimiste et autobiographique pour réfléchir sur « les différents espaces contemporains et mobilités culturelles dans la perspective de dialogues possibles au-delà des préoccupations nationales, marquées ou non par les questions de genre ». ²⁴⁷ (Braga Neves, 215 : 139-157)

Elle cite Almeida (2015) dans son article sur les « géographies affectives et mobilités culturelles » qu'il lie à la notion d'éthique dans la représentation littéraire, s'inspirant de Spinoza et Deleuze, qui mettent en relation « l'affect, le corps qui mènent à une action et à une dimension éthique et politique des relations au monde. » ²⁴⁸ Comme Braga Neves, nous pensons que cette optique est celle de Lisboa dans H. pour traiter à nouveau du thème de l'émigration, qu'elle avait déjà introduit dans *Bleu Corbeau (Azul Corvo, 2010)*, le roman précédent. Elle soulève aussi les problèmes de la question raciale et du métissage à travers le personnage de Bruno, qui a quatre ans, est l'enfant d'Alex, et de Max, un entraîneur de basket afro-américain de quarante ans et d'une lycéenne d'origine asiatique, métisse de la troisième génération, âgée de dix-sept ans à l'époque. L'histoire d'amour et de renoncement entre les deux protagonistes est un exemple de ce que peuvent l'empathie, le don de soi et l'acceptation de l'autre dans la dure société américaine des classes populaires. De ce point de vue, les personnages forment un contrepoint à ceux de SEB qui évoluaient davantage dans les classes aisées de la bourgeoisie brésilienne, même si l'autrice, dans SEB, ne perdait pas de vue les domestiques, les pauvres, même s'ils sont loin d'occuper le premier plan, comme si leur destin était de vivre à l'ombre de la classe moyenne aisée.

²⁴⁷ *Ibid.*.

« Na literatura brasileira contemporânea, a temática da migração, da mobilidade e do trânsito permeia a obra de inúmeras escritoras que se afastam da literatura feminina intimista e autobiográfica para refletir sobre “os vários espaços contemporâneos e mobilidades culturais na perspectiva de possíveis diálogos transnacionais intencionalmente marcados ou não pelas questões de gênero” (Almeida, 2015, p. 22). (nous traduisons partiellement)

²⁴⁸ *Op. Cit.*

“Em seu artigo sobre geografias afetivas e mobilidades culturais, Almeida salienta a importância da ética nessas representações literárias. Tendo como base reflexões sobre o afeto nas obras de Spinoza e de Deleuze, Almeida escreve: os afetos podem corresponder a certas ações.” (nous traduisons partiellement)

Le roman *H.* se distingue par le sujet présenté et l'extrême délicatesse avec laquelle A. L. évoque la douleur et la fin de vie du personnage, usant l'humour et la musique comme contrepoids dans un récit intime et sobre, qui se caractérise par une expression esthétique raffinée et sensible, qui la définit dans le paysage littéraire brésilien. Du point de vue stylistique, le roman, qui présente six chapitres numérotés en chiffres arabes sans titres, se caractérise par une narration « hétérodiégétique », pour reprendre la terminologie de G. Genette et une focalisation interne du protagoniste David et plus rarement, d'Alex. Le texte est essentiellement narratif, avec peu de dialogues comme c'était déjà le cas dans *SEB*. Le récit n'est pas chronologique et alterne passages du présent narratif, qui concernent l'organisation des derniers mois de la vie de David, vue en parallèle de celle d'Alex avec son fils, et de celles de différentes époques du passé, lorsqu'on évoque les histoires familiales des deux protagonistes. Il s'articule également avec l'histoire des Etats-Unis dans la deuxième moitié du XX^e et le début du XXI^e siècle. Le ton est mélancolique comme le relève Braga Neves et correspond bien aux thèmes traités. En ce qui concerne la langue d'Adriana Lisboa, comme dans *SEB*, on note une grande attention au choix lexical qui renforce encore l'idée de délicatesse de son écriture, qu'elle décrive l'iniquité de la maladie ou la tragédie de l'inceste. Comme le note également Braga Neves :

...elle part de stéréotypes et a priori et choisit des représentations originales et positives de l'émigration et de la diversité culturelle, sans véritablement traiter des thèmes du racisme ou de la pauvreté qu'elle effleure à peine et que la chercheuse lie à un manque de la part de l'autrice.²⁴⁹ (Braga Neves, 215 : 139-157)

De notre point de vue, l'originalité d'Adriana Lisboa est d'amener le lecteur, par la structuration de son récit et son style sobre et élégant, à se faire sa propre opinion sur les thématiques présentée. Elle évite d'asséner des démonstrations, car en se servant des outils intertextuels de la narration, elle induit un positionnement et une critique de la société patriarcale ou du libéralisme américain, qu'elle invite à interroger chez le lecteur et à partager (ou pas). Comme pour les ouvrages de Teolinda Gersão, nous traiterons les deux ouvrages d'Adriana Lisboa en parallèle dans les thématiques évoquées et établirons des passerelles vers ceux de l'autrice portugaise dans une perspective comparatiste.

²⁴⁹ Op. Cit.

« Por trás das representações de diversidade cultural pretendidas por Lisboa, percebe-se o silêncio e a inabilidade de encarar o racismo e a pobreza, problemas que também caracterizam a própria classe média brasileira. » (Nous traduisons partiellement)

2. LES PERSONNAGES DE PREDATEURS ET DE VICTIMES DANS LA SOCIETE PATRIARCALE

Comme nous l'avons fait dans le chapitre précédent, nous présentons notre lecture analytique de l'œuvre d'Adriana Lisboa, en suivant les trois directions choisies à partir de l'axe de l'altérité. Le plan est sensiblement le même que pour les ouvrages de Teolinda Gersão, car pour le premier roman, *Sinfonia em Branco*, abrégé, SEB, les différentes rubriques correspondent dans la lecture analytique des ouvrages des deux autrices. En revanche, pour *Hanoi*, nous avons introduit d'autres thématiques davantage centrées sur la résilience : l'empathie et l'altruisme que l'on trouve plus marquées dans le deuxième ouvrage d'A L.

En ce qui concerne celle des relations difficiles entre les hommes et les femmes, nous allons voir quelles sont les figures des hommes dominants et prédateurs, ainsi que celles des femmes soumises ou libérées dans la société patriarcale. Dans la présentation des personnages, nous sommes partie de l'idée d'un patriarcat qui prédomine aujourd'hui encore dans la société où évoluent les personnages des deux romans, qui est la thèse de C. Gilligan et N. Snider²⁵⁰ dans leur ouvrage :

... un système hétéronormatif fondé sur une complémentarité supposée entre les hommes et les femmes, [qui] repose en fait sur ce modèle de projection mutuelle. (Gilligan/Snider, 2019 : 110)

En effet, il y a déséquilibre et asymétrie dans cette relation entre les hommes et les femmes dans la société patriarcale aujourd'hui encore :

... une pression s'exerce sur les femmes, afin qu'elles deviennent le réceptacle dans lequel les hommes peuvent projeter les émotions qu'ils ont refoulées, de même que leur besoin de sollicitude (need for care) et leur vulnérabilité. Pour remplir ce rôle (et presque littéralement remplies de la vulnérabilité et de la dépendance des hommes, les femmes doivent renoncer à leur capacité de prendre soin (take care) d'elles-mêmes. (Gilligan/Snider, 2019 : 110)

De ce point de vue, nous estimons que l'on peut encore parler de patriarcat aujourd'hui en nous appuyant sur la définition de l'universitaire Éric Macé :

... le patriarcat, c'est un arrangement de genre fondé sur la mise en asymétrie nécessaire et légitime du masculin et du féminin, qui se traduit par la division et la hiérarchie genrées de l'organisation sociale et la subordination des femmes.²⁵¹» (Macé, 2015 : 21)

Le contexte décrit dans les deux romans fait apparaître des formes « *composites* » de patriarcat « *modernisé* », qui correspondent à cette définition tout en se situant dans des contextes historiques et politiques différents. Macé le considère aujourd'hui en France plutôt comme :

²⁵⁰ GILLIGAN, Carol, SNIDER, Naomi, *Pourquoi le patriarcat ?*, Traduction de l'anglais (Etats-Unis) par Cécile Roche, revue par Vanessa Nurock, Paris, Flammarion, Collection Climats, 2019

²⁵¹ MACE, Éric, *L'Après-patriarcat*, Paris, Editions du Seuil, Col. « La couleur des idées », 2015

... un arrangement de genre postpatriarcal », c'est-à-dire « un arrangement de genre où la mise en asymétrie du masculin et du féminin n'est plus nécessaire ni légitime. Il se place dans le temps de « l'après patriarcat », qui suit « le patriarcat traditionnel » du XVI^e et « le patriarcat moderne » du XVIII^e siècle. (Macé, 2015 : 21-25)

Il reconnaît le caractère problématique de cette situation :

... conduisant cependant à des formes spécifiques des tensions collectives et subjectives dont l'enjeu conflictuel central est celui de l'approfondissement de la détraditionnalisation des dimensions genrées de la vie sociale, de la vie sexuelle et des identités, ou de la résistance à cette détraditionnalisation. » (Macé, 2015 : 25)

Nous allons voir à travers les personnages d'hommes et de femmes présentés dans les deux ouvrages que le patriarcat demeure une des causes des problématiques qui y sont abordées et une clé pour les comprendre.

2.1 Les figures du prédateur

Dans l'ouvrage SEB, João Miguel est une figure représentative de l'homme dominant, de par son rôle auprès de Maria Inês, qui comme lui a un double prénom. Ils seront désormais abrégés en J.M. et M.I. Il l'a épousé à l'âge de vingt-cinq ans, mais il la connaissait depuis l'enfance, puisqu'il est son cousin « *au deuxième degré* » et qu'il venait passer ses vacances à la ferme, dans l'intérieur de l'état de Rio de Janeiro, avec les deux sœurs, Clarice et M. I. Figure du mâle prédateur, il l'est aussi de par son statut social d'avocat qui a réussi, comme le prouve son bel appartement situé dans le quartier huppé du Haut Leblon à Rio. De plus, il enchaîne les aventures extra-conjugales auprès d'hommes et de femmes de son entourage.

Le personnage est présenté à travers le regard de M. I., qui s'en occupait pendant l'enfance et le décrivait comme un « *cousin morose* » délaissé par ses parents, puisque le père, volage, voyage beaucoup et la mère est en dépression. Il a épousé M. I. sans que l'on connaisse véritablement ses sentiments vis-à-vis d'elle : elle lui semble « *incertaine* », même s'il la connaît depuis l'enfance et elle garde des côtés « *obscur* ». Selon la volonté de M. I., il ne « *savait pas. João Miguel ne saurait jamais* » pour l'inceste. Néanmoins, lorsqu'il venait passer ses vacances à la fazenda de Santo Antônio, la propriété familiale du cousin de son père, Afonso Olímpio, il remarquait que M.I. « *n'était pas exactement la bienvenue dans sa propre famille*²⁵² ». (p. 90/129)

Depuis, ils mènent une « *vie aseptisée* » bourgeoise, « *chacun de son côté* », ce qui lui permet de gérer sa vie sexuelle hors du mariage, en faisant d'autres conquêtes féminines et masculines en Italie, berceau de sa famille paternelle, ou à Rio. Le soir du Réveillon de Noël, M. Inês découvre que João Miguel a une nouvelle maîtresse, grâce à l'aveu d'un cousin de son mari, qui s'est séparé de sa femme, Luciana, et que João Miguel fréquente. Dans son rêve érotique de Luciana, João Miguel confirme qu'il s'agit bien de la femme « *récemment séparée* » de son

²⁵² « Não, João Miguel não *sabia*. João Miguel nunca saberia. Mas ele notava que Maria Inês não era exatamente bem-vinda dentro de sua própria casa... » (p. 129)

cousin. Le même soir, il reçoit un coup de téléphone de son professeur de tennis, qui confirme à M.I. qu'il entretient aussi une relation avec lui.

M.I. suggère, sans la nommer, son homosexualité, à travers le choix de son prénom italien/français, Michel(e), jugé trop féminin au Brésil au profit de Miguel. Il doit son double prénom à sa mère, lorsqu'elle était jeune et plaisait encore à son père, Giulio Azzopardi, maintenant appelé le « *vecchio* », et avant qu'elle ne tombe en dépression. Ses penchants homosexuels n'en font pas un homosexuel déclaré, mais participent de sa prédation auprès d'hommes jeunes et beaux, comme le beau Paolo à Venise ou son professeur de tennis à Rio. Il s'agit davantage d'une bisexualité prédatrice de la part des représentants de la classe bourgeoise, qui s'exerce aussi bien auprès d'hommes et que femmes de son entourage. En effet, de par sa position sociale, ses conquêtes féminines sont en quelque sorte l'apanage de l'homme dominant, que lui confère son statut d'avocat aisé dans la société patriarcale et bourgeoise brésilienne. On peut aussi l'élargir à ses conquêtes masculines, qui sont alors vues comme telles et non pas comme le signe d'une orientation homosexuelle. Celle-ci est rarement assumée au niveau social, car dérangeante pour la carrière ou la position familiale, dans un pays encore très machiste.

Sa famille, qui se compose de « *quelques cousins et une demie douzaine d'oncles* » qu'il réunit tous les ans pour les fêtes de fin d'année dans son bel appartement est représentative de la bourgeoisie carioca. En effet, J. M. est un parfait exemple de la société patriarcale brésilienne et de la classe bourgeoise : il a repris le cabinet d'avocat de son père, le « *vecchio* » Azzopardi, qui s'est retiré, à soixante-dix ans en Italie, dans sa villa en Toscane. J. M. y séjourne souvent pour affaires ou pour ses loisirs, à Venise, à Rome ou à Cortina d'Ampezzo, car c'est le pays de ses ancêtres, dont il domine bien la langue.

J. M. symbolise la réussite sociale dans le milieu social bourgeois qui est le sien : sa carrière professionnelle et sa vie familiale, avec sa femme médecin et leur fille, et une aisance matérielle ostensible que prouve l'appartement design dans le quartier du Haut Leblon. Il se situe dans la lignée de son père pour la réussite professionnelle et sociale, ainsi que pour la prédation sexuelle. La réussite financière pour J. M. et M. I. est à mettre en parallèle avec le souvenir d'enfance de l'arbre à monnaies, qu'ils avaient planté ensemble et qui n'a pas germé, dans la fazenda de Santo Antônio, la propriété foncière des parents de M. I. où vit maintenant Clarice, mais qui finalement a donné ses fruits dans leur vie d'adulte pour tous les deux, notamment pour lui.

En tant qu'homme dominant, il est indifférent à ce qui ne le concerne pas, comme la décision de M.I. d'aller à la fazenda plutôt qu'en Italie, mais il essaie de persuader sa fille de venir avec lui, alors qu'elle a choisi d'accompagner sa mère et d'aller voir sa tante Clarice. Par ailleurs, il se méfie des conseils de M. I., pourtant médecin, lorsqu'elle lui indique un nouveau médicament pour son poignet douloureux, après un match de tennis. De la même façon, son machisme l'empêchait de comprendre la volonté de M. I. de terminer ses études et de devenir médecin une fois mariée. Il se situe dans une logique de mâle dominant par rapport à la femme, qui n'est finalement qu'un élément nécessaire à sa vie familiale, dans son « *rôle de procréation* » comme

l'a souligné Christine Delphy²⁵³ (2001 : 33) et à sa vie sociale, mais n'a pas besoin de gagner sa vie, puisqu'il est là pour subvenir aux besoins de la famille. Il ignore totalement les aspirations de sa femme à l'indépendance financière et à son épanouissement professionnel et humain, même si celle-ci ne se laisse pas faire et ne le subit pas pacifiquement.

Il se peut aussi qu'il redoute sa volonté d'indépendance, en bon représentant du patriarcat qui assoie sa « *domination dans un but* » (Delphy, 2001 : 57) : celui de maintenir les femmes dans leur « *rôle reproductif* » « *dictant en grande partie leur rôle social* » (Delphy, 2001 : 101). La pérennité de ce système assure la bonne répartition des rôles entre les hommes et les femmes. C'est ce qui est recherché :

Dans les constructions patriarcales, la domination des femmes ne fait pas problème : elle est inscrite dans les données ontologiques de l'espèce humaine, rebaptisées données physiques ou ethnographiques ; elle n'a pas à se produire puisqu'elle est « toujours et déjà là » et n'a qu'à se perpétuer. (Delphy, 2001 : 104)

Pour la chercheuse féministe, c'est le principe même de « l'idéologie patriarcale » qui est due à l'exploitation patriarcale en tant que « *système d'oppression* » sur une base matérielle, comme (par exemple) le « *marxisme est de toute évidence matérialiste* ». (Delphy, 2001 : 161) C'est cet aspect matériel et financier de la domination patriarcale qui est mis en évidence, ici, dans la société bourgeoise carioca et dans la sphère familiale : en effet, le mari s'impose, parce qu'il a mieux réussi professionnellement que la femme, même lorsque celle-ci a une profession, toute aussi reconnue, qui pourrait lui permettre de briller aussi en société.

Nous pensons que le choix de la spécialité de dermatologie aurait pu se révéler très prometteur dans le secteur privé, parmi la population carioca, toujours très soucieuse de son apparence et de son corps, surtout dans les classes sociales les plus élevées. L'option de M.I. de demeurer à l'hôpital public minimise son impact au niveau social, notamment dans le milieu bourgeois, toujours à la recherche de la nouveauté et du mieux-disant souvent tapageur, y compris dans le secteur de la santé, lui aussi soumis aux lois du marché. Ce choix, qu'elle présente comme un manque d'intérêt véritable pour ce métier peut aussi être lu comme un refus d'imiter l'attitude prédatrice de son mari, y compris sur le plan professionnel, et de préférer conserver une certaine éthique, ce qui lui permet de conserver l'aspect du soin, attaché à son personnage de médecin, mais aussi de femme. Car, Maria Inês, ne se soumet pas à ses volontés : depuis son enfance, la construction du personnage souligne son caractère rebelle et indépendant.

J. M. s'est dirigé, lui, vers des études de droit pour être avocat, comme son père et reprendre le cabinet paternel. Il correspond à ce que son père et la société dans laquelle il vit attendait de lui : il perpétue la tradition professionnelle familiale et celle de la société patriarcale représentée par la classe bourgeoise carioca, dont il a adopté tous les codes masculins. Pourtant, il n'est pas dénué de sensibilité et sera affecté, à l'adolescence, par le décès de sa mère, dépressive. On l'apprend dans le récit après le mariage de Clarice et alors que M. I. vient d'avoir 15 ans. Il rejoint M. I. après la noce et s'inquiète de la santé de sa mère à elle, Otacília, qui est malade et

²⁵³ DELPHY, Christine, *L'ennemi principal, Tome 2, Penser le genre*, Paris, Ed. Syllepse, Col. "Nouvelles questions féministes", 2001

il lui conseille de consulter plutôt un médecin à Rio. Plus tard, lorsque M. I. ira vivre à Rio dans l'appartement de grand-tante Bérénice, il lui fera des visites protocolaires et régulières (trois fois par semaine) de fiancé officiel, en présence de Bérénice, et lui apportant soit des fleurs, soit des chocolats. Ce détail prouve qu'il respecte scrupuleusement les usages en vigueur dans la bourgeoisie carioca, à laquelle il appartient, mais sans jamais manifester ses véritables sentiments vis-à-vis de M. I. Après l'enterrement d'Otacília, et à l'initiative de M. I., ils font l'amour pour la première fois, sur une pierre au bord d'un étang, et J. M. s'aperçoit qu'il n'est pas le premier homme pour M. I. et en conçoit une certaine jalousie. En effet, à cette époque, M. I. avait déjà rencontré Tomás à Rio, dont elle rejette l'amour, puisqu'elle veut épouser J.M.

M. I. sera donc sa fiancée, telle qu'elle l'a toujours été, depuis l'enfance, et il lui rapporte une « *fabuleuse bague* » de fiançailles achetée à Venise et la demande en mariage, un mois après la mort de son père, Afonso Olímpio, (qui décède un an après Otacília), alors qu'il était en Italie. Il devance en cela Tomás, qui regrette de ne pas l'avoir fait avant lui lorsque M. I. le lui rapportera ensuite. Cette bague de fiançailles signe aussi la fin de l'histoire d'amour entre M. I. et Tomás, même si elle se poursuivra encore pendant quelques années à l'initiative de M.I., sous forme de rencontres « extra-conjugales ».

Dans le récit, le personnage n'apparaît plus ensuite qu'à deux moments : lors de son voyage à Venise, presque un second voyage de noces pour M. I. et qu'au café, *le Florian*, il séduit le beau Paolo et que M. I. s'en aperçoit en revenant de ses achats de souvenirs. Elle en souffrira encore davantage lorsqu'il le rejoindra le soir même en la laissant seule à l'hôtel Danieli. On peut noter à travers la mention des noms célèbres du café ou de l'hôtel à Venise, la volonté de l'autrice de montrer la dimension presque caricaturale du tourisme de luxe que la société bourgeoise brésilienne pratique en Europe et qui fonctionnent comme des marqueurs de classe et qu'elle conjugue à l'aspect de prédation sexuelle de la domination patriarcale, incarnée par J. M. L'autre moment où le personnage apparaît à nouveau est celui du réveillon, au début du roman, lorsque son professeur de tennis l'appelle, comme le rapporte M. I. On notera que ces deux scènes, pourtant très éloignées dans le temps chronologique du récit, correspondent aux liaisons homosexuelles de J. M. dont son épouse a eu connaissance et qu'elle a du mal à accepter. Alors que ses incartades avec d'autres femmes, comme celle de la femme récemment séparée du cousin de son mari, l'indiffèrent ou qu'elle les a intégrées comme normales dans son milieu social. En effet, l'infidélité de J. M. est une donnée acceptable dans la société patriarcale brésilienne, au vu de sa position économique et sociale dans la classe bourgeoise carioca, alors qu'elle est interprétée différemment par M. I., qui continue de culpabiliser pour ses années d'amours étudiantes avec Tomás, qui se sont transformées en adultère au début de son mariage. M. I. considère que son infidélité est la cause de celle de son mari et en porte la culpabilité, alors que ce n'est pas du tout le cas de J.M.

C'est cette différence que les deux chercheuses américaines, Gilligan et Snider ont pointé à travers le sentiment de « *perte* », ce « *sacrifice relationnel* » que les femmes (et des hommes parfois aussi) doivent faire en s'interdisant de montrer leurs véritables sentiments comme « *prix*

à payer pour être admis.e dans le système patriarcal.²⁵⁴» (Gilligan/Snider, 2019 : 113) Le personnage de João Miguel ne présente pas toute la complexité psychologique des personnages principaux, tels que M. I. ou Clarice ou même Tomás, et demeure une figure de second plan dans le roman, *Sinfonia em branco*. De ce point de vue, il se différencie de celui de Jerónimo dans *O Cavalo de sol*, de Teolinda Gersão, qui en a fait un des protagonistes du roman, mais à qui on peut le comparer sur l'aspect de la prédation sexuelle, car il en illustre les principales caractéristiques.

L'objectif de l'autrice, Adriana Lisboa, dans SEB est de montrer les vicissitudes de la société brésilienne, encore profondément patriarcale, à travers les personnages d'hommes dominants et de prédateurs sexuels ou encore de père incestueux. Elle donne à voir surtout quelles en sont les conséquences pour les deux sœurs, Clarice et M.I., les protagonistes de l'ouvrage. La prédation sexuelle du mari de M. I. est une des caractéristiques principales du personnage de J. M., en tant que mâle dominant dans la société bourgeoise, et c'est un aspect qui caractérise aussi le personnage suivant.

Bernardo Águas est l'amant occasionnel que M. I. voit deux ou trois fois par an. Il est une sorte de caricature du prédateur mâle dans son rapport avec les femmes, qu'il appelle ses « poules » et retrouve dans chaque ville où il fait escale, dans ses tournées autour du monde. C'est un ancien camarade de la faculté de médecine, de la même promotion que M.I., mais qui s'est tourné vers le chant lyrique au lieu d'exercer la médecine et est devenu un chanteur professionnel : il est baryton et mène une carrière internationale. Ils ont une relation de séduction et de superficialité dans les hôtels de Rio, où ils se rencontrent occasionnellement et si M. I. rêve de B. Águas : il s'agit d'un « *rêve érotique sans importance* ». (p. 53) Le personnage est secondaire dans le roman et illustre cet aspect de la prédation sexuelle machiste dans les classes moyennes et supérieures de la société brésilienne: les femmes sont assimilées à des prises et représentées par des drapeaux sur une carte pour indiquer les villes où elles se trouvent, comme des places fortes conquises sur une carte d'état-major. L'autrice dénonce, par une touche humoristique et à sa manière « élégante », cette forme de machisme, présent aujourd'hui encore dans la société brésilienne.

On a pu envisager dans un premier temps sa relation adultérine comme une forme de liberté sexuelle dont M. I. use en tant que femme indépendante, mais celle-ci est faussée par la façon dont Bernardo Águas l'instrumentalise, à son avantage. En effet, la relation est déséquilibrée et profite davantage à l'amant, qui représente le type parfait de l'amant prédateur. On note que ce n'était pas le cas dans la relation avec Tomás. M. I. a conscience qu'elle participe à la prédation machiste de son amant et qu'elle accepte la réification de la femme dans sa relation avec lui, mais le caractère épisodique lui convient et compense l'absence de relations avec J. M. A la fin du récit, lors de sa venue à la fazenda et après avoir refermé la page de son amour avec Tomás, elle décide qu'elle ne reverra plus Bernardo Águas.

²⁵⁴ *Op. Cit.*

Nous allons voir maintenant d'autres personnages de prédateurs plus âgés, qui correspondent aux figures des pères dans les récits. C'est le cas de Giulio Azzopardi, le père de João Miguel, présenté comme une figure du prédateur sexuel malgré son âge : retraité à l'âge de 70 ans, il s'est retiré dans sa villa en Toscane avec des maîtresses de plus en plus jeunes et « *fraîches* ». (p. 22) C'est l'aspect jeune et « frais » de ses conquêtes féminines que l'on retient, à travers la focalisation de M. I. Elles sont présentées comme des proies, qu'il choisit selon ses critères de mâle prédateur. De ce point de vue, il est plus proche de Jerónimo, le protagoniste de OCS que ne l'est son fils. Sa prédation sexuelle était déjà connue auparavant et présentée comme responsable de la dépression qui a emporté la mère, encore jeune, de J. M. Elle est un exemple de ce qui attend la femme mariée à son fils et M. I., bien que blessée par les incartades de son mari, essaie de ne pas succomber à la dépression à son tour, notamment lorsqu'elle s'aperçoit de ses relations homosexuelles. Son besoin d'alcool pendant les soirées familiales peut être compris comme un dérivé. En effet, le personnage du vieux prédateur, qui est le père de J. M. l'incite à penser à sa propre vie future avec lui et à l'hypothèse de la séparation, qui a été mentionnée par sa propre fille, Eduarda.

Il y a, bien entendu, un autre personnage qui incarne la prédation sexuelle et la domination masculine dans la sphère familiale : il s'agit d'Afonso Olímpio, le père des protagonistes, Clarice et M. I., qui est le père incestueux. Du point de vue physique, il est un homme de couleur foncée, un « *mineiro* » (originaire de l'état du Minas Gerais), « *petit et maigre* » au caractère discret et tranquille. Il est vu ainsi par Otacília, sa femme : un homme « *sobre en paroles, gestes précis, simplicité* ». Elle le présente comme un homme « *qui avait l'air incontestablement bon* », chez qui, « *il n'y avait pas de surprises cachées* » et qui « *souffrait de la maladie de la normalité* »²⁵⁵. (p. 59) Alors qu'elle en attendait davantage d'imprévu et de fantaisie ou, du moins, qu'il corresponde à ses rêves et la satisfasse sexuellement.

Néanmoins, c'est bien lui qui va abuser sexuellement de sa fille Clarice de l'âge de treize ans jusqu'à ses quinze ans, jusqu'à ce que sa mère lui fasse quitter la maison pour aller « *étudier* » à Rio, chez Grand-tante Bérénice. Afonso Olímpio ne ressent, ni n'exprime du remords et rien de ce qu'il a fait « *ne l'avait jamais gêné* » : l'âge venant, « *il savait comment aller chercher la jeunesse à sa propre source.* » Cette métaphore de l'inceste qu'il pratiquait chez lui, lorsque les circonstances le lui permettaient a été possible grâce au silence d'Otacília, à la fois « *complice et ennemie* », qui l'a, de la sorte, dispensé de toute culpabilité. Lors de l'enterrement d'Otacília, il avait bu et « *était maintenant à côté de ses filles-ennemies* » et « *enterrait son épouse ennemie* » « *Il n'y avait pas le moindre remords en Afonso Olímpio* » (p. 147) Après sa mort, son souvenir « *devint une version d'elle plus amère et plus vivante qu'elle-même.* »²⁵⁶ et sa vie lui semble un « *purgatoire* » qu'il tente d'oublier en buvant. (p. 148-149)

²⁵⁵ “ Um mineiro de jeito mineiro, palavras contidas e gestos exatos, simplicidade. [...] ... a impressão geral era a de que ele não guardava surpresas na manga. [...] Afonso Olímpio parecia ser feito apenas de superfície e, sem dúvida essencialmente bom, de uma forma como só os mansos conseguem ser. Era pequeno, magro. [...] Agia como se padecesse da doença da normalidade.” (p. 83)

²⁵⁶ “E agora estava ao lado das filhas inimigas? Enterrando a esposa inimiga. (p. 210)

Le récit de l'inceste de Clarice se fera, d'abord par allusion, puis à travers celui du traumatisme de M. I. qui, à neuf ans, a assisté à une scène de l'inceste et en a été marquée à jamais. Ce n'est qu'à la fin du roman que le lecteur aura la narration de l'inceste. Le récit n'est pas fait de façon chronologique concernant les événements du passé, qui sont rapportés sous forme de flash-backs et viennent s'intercaler et se répondre au fur et à mesure du déroulement du voyage de M. I. et d'Eduarda à la fazenda, où elles retrouveront Clarice et Tomás. Il se déroule dans une temporalité au présent et trente-cinq ans après les faits.

Un an après l'enterrement de leur mère, lors des fêtes de la St Jean, que M. I. aimait venir passer avec Clarice. Afonso Olímpio, qui a sombré dans l'alcoolisme, rejoint ses filles qui sont montées à la carrière de pierres, interdite pendant l'enfance. Alors M. I. décide de tirer les conséquences de son enfance volée, parce qu'elle a vu son père violer Clarice et lui demande : « *Papa, tu crois à l'enfer ?* » et alors qu'il peine à arriver au sommet, elle empêche sa sœur de l'aider et le pousse du haut de la carrière. (p. 205) La mort d'Afonso Olímpio intervient un an après celle de sa femme, mais elle n'étonne personne, car il buvait beaucoup et restait enfermé à la fazenda. Les gens pensaient que c'était à cause du deuil de sa femme et lui pardonnaient. Ce n'était pas le cas de M. I., pour qui il était devenu un misérable alcoolique, alors que Clarice continuait à lui faire des visites en compagnie de son mari, Ilton Xavier. Ce que sa sœur ne comprenait pas davantage. A son enterrement, le cercueil est fermé, car il a le crâne fendu et les membres fracturés. Les parents d'Ilton Xavier avaient payé la police pour qu'il n'y ait pas d'autopsie. Les deux sœurs ont les yeux secs et ne peuvent pleurer ce père qui leur a volé leur enfance et une bonne partie de la vie pour Clarice, car, contrairement à M. I., qui symbolise la femme résiliente, elle ne connaîtra la fin de sa reconstruction qu'après une vie d'errance.

Afonso Olímpio est la figure du père incestueux, alors même qu'il n'est pas présenté comme un prédateur sexuel auprès des femmes et qu'il échappe à la codification du mâle dominant, de par son physique et son caractère et se distingue ainsi de ceux que nous venons de voir. Néanmoins, il est bien le représentant de la société patriarcale capitaliste brésilienne, qui, en tant qu'homme, a des prérogatives : il est le chef de famille et règne sur sa propriété et sa famille, sa femme et ses filles, qui ne peuvent s'opposer à lui. C'est cette vulnérabilité sociale et juridique dans la société patriarcale de l'impossibilité pour la femme et les enfants de s'opposer au pouvoir paternel, sous peine de devoir quitter le foyer et de se retrouver au ban de la société qu'A. L. dénonce dans le roman.

L'autrice place l'inceste dans l'espace familial, où il est le plus fréquent et le plus difficile à détecter du fait de la complexité des relations entre les parents et les enfants et de l'ascendant que ceux-ci exercent sur eux. Dans la famille de Clarice et M.I. on a de plus le culte du secret et du silence, imposé par la mère, qui vient servir le dessein du père incestueux et lui permet de perpétrer son crime pendant deux ans en toute impunité. On note que la mort du père n'a pas permis aux deux sœurs de guérir de leurs blessures, mais marquera une étape importante dans les chemins que l'une et l'autre vont suivre : pour M. I., celui de son indépendance

Ele nunca se incomodara. Otacília fora sua inimiga e cúmplice. Dez, doze anos antes, Afonso Olímpio sabia como sanear aquilo que a idade começava a impor. Sabia como ir buscar a juventude na própria fonte." (p. 211-212)

professionnelle en devenant médecin, puis en épousant J. M. ; pour Clarice, celui de l'errance, de l'alcool et de la drogue, en quittant Ilton Xavier, puis de la désintoxication et d'une possible reconstruction, bien des années plus tard.

Les personnages comme João Miguel ou Bernardo Águas, et surtout les figures des pères, Giulio Azzopardi et Afonso Olímpio représentent l'homme dominant et le prédateur sexuel auprès des femmes, mais aussi des enfants et même de leurs propres enfants, comme nous venons de le voir dans SEB. Ils sont tous des représentants de la classe dominante et bourgeoise dans la société patriarcale, mais à des degrés et avec des statuts différents. Qu'en est-il dans l'autre roman d'AL ?

Dans *Hanói*, aucun des personnages masculins ne correspond véritablement à la figure de l'homme dominant et le patriarcat est dénoncé sous une forme sous-jacente, à travers certaines caractéristiques machistes d'un personnage secondaire : Max.

Cela nous semble significatif de la volonté d'Adriana Lisboa de présenter dans ce roman des personnages victimes de la maladie ou de l'émigration, qui sont des hommes sensibles, victimes de la société qui les rejette. Cependant, nous retenons quelques aspects de la domination masculine que nous soulignons, dans le personnage de Max, l'ami d'Alex, entraîneur de basket, âgé de quarante ans, marié et père de famille, qui l'a séduite et mise enceinte alors qu'elle n'était qu'une lycéenne de dix-sept ans. Lorsqu'Alex l'informe que David va venir s'installer chez elle pour les derniers mois qui lui restent à vivre : « *Max, frança le sourcil.* ». Cette réaction montre sa volonté de possession d'Alex, qu'il considère encore comme sienne et est caractéristique d'une vision machiste des relations amoureuses ou conjugales. Max est volontiers soupçonneux à l'égard de la maladie de David, dont il remet en cause la gravité : « *Tu es sûre qu'il est malade, Alex ?* », prouvant ainsi qu'il voit davantage David comme un rival possible que comme un malade et qu'il n'a aucune empathie vis-à-vis de David dont il vient d'apprendre la maladie. Il demande même à Alex si elle a « *vu les résultats des examens* »²⁵⁷. (p. 154)

Les positions des deux personnages sont antagoniques et caractéristiques d'un clivage de genre : celle d'Alex au féminin est empathique vis-à-vis de David et résiliente, mais aussi honnête et prévenante dans sa démarche d'information de la présence du malade chez elle,

²⁵⁷ « Ele vai se mudar para o meu apartamento no fim do mês. Vai morar comigo e com o Bruno. Foi por isso que eu te liguei. Max franziu a testa.

- Você tem certeza de que ele está doente, Alex ?

- Como assim ?

- Sei lá. A gente vê todo tipo de golpe por aí. Todo tipo de aproveitador neste mundo.

- Claro que ele está doente.

- Você viu os exames ?

- Eu vi os exames, Max. E vi David passando muito mal também." (p. 208)

auprès du père de son enfant. Alors que celle de Max, est empreinte d'un certain « masculinisme », qu'il manifeste, lui, aux doutes qu'il émet sur la véracité des faits et la jalousie qu'il montre ainsi vis-à-vis de David. Sa réaction correspond, en cela, à une position de mâle dominant dans la société patriarcale. Ici, l'élément nouveau est celui de la décision qu'Alex a prise de faire venir David chez elle et d'en assumer seule la responsabilité, sans prendre conseil ou permission auprès de sa famille ou de Max ; elle l'en informe simplement. Elle prouve ainsi son indépendance, même si l'autrice ne la revendique pas ouvertement dans le roman et la présente sous l'angle de l'empathie, du souci de l'autre et de la solidarité.

Le personnage de Max présente par ailleurs d'autres aspects d'homme afro-américain, subissant la pression de la société américaine et de sa situation familiale, plutôt que celle d'homme dominant. Il accepte la décision d'Alex et ses choix de vie et fera avec elle et Bruno le voyage final à Hanoï, qui sera le seul lieu où ils pourront se réaliser en tant que famille. Il n'est pas véritablement une figure représentative de la domination masculine, même si certaines de ses attitudes le rappellent dans la société patriarcale américaine, comme son statut d'amant bien plus âgé d'Alex. De ce point de vue, il pourrait être assimilé aux figures du prédateur sexuel présentées dans SEB.

La narration d'A L est faite d'un point de vue externe et toute en ellipses, son approche est faite de non-dit et présente une forme de détachement, qui laisse à penser que rien n'était prémédité dans leurs rapports non protégés et que les responsabilités sont partagées. Là encore, Max se soumet à la décision d'Alex de garder l'enfant et à son conseil de ne pas quitter sa femme, car elle sait que cela sera compliqué pour lui, au vu de ses obligations familiales, puisqu'il a des enfants. On note que l'aspect financier de l'aide, pourtant réduite, que Max propose à Alex pour le bébé et qu'elle accepte vient en quelque sorte sceller le contrat moral qui s'établit entre eux. Cette indication renvoie aux pratiques de la société américaine, qui inclut une valeur marchande dans le règlement des affaires, même les plus intimes. Elle est aussi le signe d'une marchandisation de l'humain et de l'intime que l'autrice effleure, de manière subtile, alors qu'elle indique en parallèle des sentiments et des réflexions d'Alex, qui viennent contrebalancer le côté matériel et restituent aux personnages leur humanité. Dans ce cas, c'est Alex, le personnage féminin qui décide et assume toute la responsabilité de ses choix, prouvant ainsi sa liberté et sa résilience, face à l'adversité de la vie, tandis que le personnage masculin accepte ses décisions et ses conseils et n'intervient que sur le plan économique, où il est dominant. Cette domination représente la domination économique du pays, les USA, où la société patriarcale demeure aussi dominante. Pourtant, Max considère sa vie, « *toujours pareille. C'est une merde, Alex* », et la compare à celle des animaux : « *Y a que les chiens pour aimer faire tout pareil tous les jours* ». (p. 73) Il a donc décidé de s'entraîner pour pouvoir participer au marathon.

Max est le personnage qui présente des caractéristiques du machisme de la société patriarcale américaine, car il en reproduit les codes en tant que mâle dans le milieu sportif du basket et présente des aspects de prédation sexuelle, auprès des femmes. Cependant, il n'est pas un mâle dominant représentant cette société patriarcale américaine, contrairement aux personnages de prédateurs masculins évoqués dans SEB. Il appartient aux classes populaires et même s'il reproduit certains codes machistes, il est aussi une victime discriminée, parce qu'il est noir et

du fait de sa situation familiale ; de plus, il accepte au final les décisions que prend Alex, en tant que femme libre et empathique envers les autres.

Après avoir vu qu'il n'y avait pas, à proprement parler de personnage incarnant le mâle dominant, dans *Hanói*, malgré certains traits machistes chez le personnage de Max, nous en déduisons que pour AL, cette thématique n'était pas prédominante comme elle l'avait été dans *Sinfonia em Branco*. Puisqu'elle y a traité en profondeur la question du genre, la place et le rôle de la femme dans la société, dans le contexte du mariage, les violences subies par le corps de la femme, ses frustrations sexuelles et professionnelles et ses aspirations à d'autres relations et d'autres rapports entre les hommes et les femmes. Il nous a semblé que la critique de la société patriarcale était moins présente chez Lisboa que chez Gersão, mais nous pensons que la différence est plutôt dans le style de chacune des deux autrices : plus évident dans sa démonstration, chez TG et davantage suggéré chez AL. Nous pouvons donc dire que la critique de la société patriarcale dominante dans la société brésilienne et américaine est présente dans les ouvrages d'AL, par le biais du non-dit et de la suggestion, comme elle l'était par métaphorisation celui de la dictature dans la société portugaise, dans les ouvrages de Teolinda Gersão. Dans les romans d'AL, les principales figures masculines appartiennent à la catégorie des hommes sensibles, qui ne sont pas des prédateurs, mais plutôt des personnages de victimes ou résilients, tour à tour malheureux et accablés par le destin ou empathiques et altruistes, comme c'est le cas de ceux que nous présenterons ensuite. Auparavant, nous allons voir quels sont les personnages de femmes soumises dans la société patriarcale.

2.2 Les figures de femmes soumises

Dans le roman SEB, Clarice est une femme blessée de quarante-huit ans, presque quarante-neuf au moment où M. I. vient la voir à la fazenda. Clarice a quatre ans de plus que M. I. et les deux sœurs sont les protagonistes du roman SEB. Clarice a, depuis toujours, été soumise à l'autorité familiale et à la société patriarcale : elle a été victime de l'inceste à l'âge de treize ans, s'est mariée à vingt et un, puis a quitté son mari, à l'âge de vingt-sept ans et a sombré dans une vie de drogue et d'alcool pendant quinze ans, jusqu'à la tentative de suicide et à la cure de désintoxication. Elle vit désormais dans la demeure familiale, la fazenda de Santo Antônio, qui a été démantelée et dont elle a «*vendu sans remords*» les vastes terres de son père, Afonso Olímpio. Du point de vue physique, Clarice n'a pas hérité les yeux bleus «*aigues marines*» de sa mère, mais des «*cicatrices aux poignets*». Cette phrase sera répétée tout au long du récit pour la caractériser. L'autrice se sert de ce procédé linguistique pour faire remarquer les accidents de la vie qui l'ont traumatisée et la définissent comme une victime du système. Ce message à l'attention du lecteur alerte, puis confirme que ce n'est pas la différence physique, mais les blessures de la vie, qui en sont les caractéristiques principales. Elle utilisera «*les cicatrices laissées par le couteau Olfa*» ou encore «*à l'annulaire de la main gauche, il n'y avait pas d'alliance gravé du nom d'Ilton Xavier*» pour indiquer les différents traumatismes

qu'elle a subis, puisque Clarice, après s'être séparée de son mari, l'a « *vendue et reniflée sous forme de cocaïne*²⁵⁸ ». (p. 26)

Sur le plan psychologique, le personnage se présente donc comme une victime, après l'inceste, « *ce cataclysme, ce renversement de l'ordre des choses* » et les autres traumatismes qui ont émaillé sa vie : son mariage raté avec Ilton Xavier, qui « *durera six lentes années* » ou sa dépendance à l'alcool et à la cocaïne pendant de nombreuses années. Cela fait dire à sa sœur, qui assure la focalisation interne d'une bonne partie du récit la concernant que « *Clarice connaissait l'enfer, mais avait fini par dompter le temps et perdre la peur.*²⁵⁹ » Elle utilise également une phrase leitmotiv : « *le temps est immobile mais les êtres passent* » pour montrer l'évolution du personnage de Clarice dans la narration. Clarice a conscience que sa vie est moins bien réussie que celle de M. I. et en conçoit un peu de jalousie : ses pieds sont abîmés et lui rappellent ceux de M. I. enfant, alors que maintenant, elle imagine qu'ils sont soignés. Son passé d'alcoolique et de droguée et sa tentative de suicide sont rappelés par Eduarda, mais n'expliquent pas la décision de M. I. d'aller revoir Clarice après dix ans d'absence ; alors elle s'interroge sur ses motifs et appréhende sa visite, tout comme son voisin Tomás, mais pour des raisons différentes.

Elle continue à sculpter et lit *Mort à Venise*, car l'ouvrage avait été interdit par ses parents. Sa lecture se présente comme une revanche, du point de vue littéraire et esthétique et c'est aussi une forme de thérapie : pourtant elle n'avance pas dans sa lecture, car elle a peu de motivation. La référence littéraire à cet ouvrage de Thomas Mann fonctionne sur le plan intertextuel à différentes titres. Tout d'abord, le roman présente des similitudes avec SEB : ils ont en commun d'être les lieux de rencontre, pour le personnage João Miguel de SEB, avec son amant Paolo et de fascination pour la beauté du jeune Tadzio, pour celui de *Mort à Venise* (1912), Gustav von Aschenbach. Outre la thématique de l'homosexualité commune aux deux ouvrages, on y trouve aussi celle de la musique, puisque le personnage de Thomas Mann doit son prénom à Mahler, que l'écrivain aimait beaucoup et qui est décédé à Venise, peu de temps, avant que lui-même ne vienne la visiter, en 1911. Ce court roman de Thomas Mann, où l'art et la beauté sont exaltés fonctionne donc aussi, dans un procédé de mise en abyme, comme un miroir ou une source de celui d'Adriana Lisboa, qui inscrit ainsi son roman dans le prolongement de ce chef-d'œuvre de la littérature mondiale. La filiation entre les deux ouvrages ou la fonction de palimpseste dans l'idée de Genette peut également s'appliquer aux autres réflexions que suscite le récit de *Mort à Venise*, que sont la déchéance et la conscience morale, et qui, dans *Sinfonia em branco*, entre en résonance avec les effets nocifs du patriarcat pour les femmes et les enfants, dans le cas de l'inceste notamment, et la nécessité d'en faire prendre conscience au lecteur, à la société brésilienne et de façon plus globale à l'ensemble des hommes et des femmes, entre ceux qui exercent ce pouvoir et ceux qui le subissent.

²⁵⁸ "No anular da mão esquerda não havia aliança. Aquela em que antes (muito antes) esteve gravado o nome *Ilton Xavier* fora vendida havia alguns anos. Vendida e aspirada sob forma de cocaína. As cicatrizes deixadas pela faca Olfa estavam altas..." (p. 36)

²⁵⁹ "Clarice conhecia o inferno, mas acabara por domar o tempo e perder o medo. (p. 34)

Pour revenir au personnage de Clarice, à quinze ans, sa mère lui annonce qu'elle va poursuivre ses études à Rio, ce qui signifie pour elle la fin du calvaire de l'inceste. A son questionnement, elle acquiesce « *pleine de peur et d'espoir* », en espérant son appui, en vain. (p. 62) Car, sa famille a le culte du secret et de l'interdit et cultive le silence, Clarice communique par le regard avec ses parents. En effet, alors qu'elle est sur le point de les quitter, ainsi que la maison de son enfance, elle « *se plante devant ses parents* » et c'est par le regard qu'ils échangent « *longuement* » : elle les accuse de cette manière de s'être rendus coupables, pour l'un de l'inceste et pour l'autre du silence qui l'a permis et « *pour la première fois, ils dirent la vérité avec leur regard.* ²⁶⁰ » (p. 74) Lorsque Clarice vient retrouver Tomás dans sa ferme, la veille de l'arrivée de M. I. à la fazenda, ils se font une double confidence : Clarice lui raconte la mort tragique de Lina et celui-ci lui révèle que M. I. est pour lui, *La jeune fille en blanc* du tableau de Whistler. La perception du réel à travers l'art les rapproche et leur permet aussi de se reconstruire. De plus, ils sont tous les deux les dépositaires de la mémoire, pour elle du paradis perdu de l'enfance à la fazenda, qui lui a été volé par l'inceste et pour lui, de celui de l'amour perdu de M.I. Ils sont tous les deux des victimes du réel, qui se réfugient dans l'art et le souvenir pour se reconstruire, en livrant leurs réflexions sur la volonté et la capacité de survie, celle d'aller au-delà de la souffrance que leur inflige le réel, c'est-à-dire leur capacité de résilience, face aux tragédies de la vie et à la passion amoureuse, par le recours à l'art.

Pour Clarice, Rio a représenté une délivrance, un nouveau départ, dont elle attendait la reconstruction, après le traumatisme de l'inceste. En effet, elle voulait « *pacifier le passé* », « *oublier profondément* ». Elle a même tenté de continuer à sculpter, usant de cette fonction thérapeutique de l'art dans la résilience, mais sans parvenir à produire autre chose que des chats, ceux de grand-tante Bérénice. On note que l'aspect linguistique confirme le caractère hypothétique et irréel de ses tentatives de sculpture et de reconstruction, à travers l'emploi du conditionnel et de l'imparfait du subjonctif. Pourtant, la vie de Clarice à Rio est plus joyeuse, car c'est une ville en mouvement pleine de gens et de bruits, pour elle qui était habituée au silence oppressant de la fazenda. Elle aide grand-tante Bérénice à faire de la pâtisserie et a même eu un petit ami, Almir, connu seulement de Bérénice, qui est la complice des amours des deux sœurs. Mais toutes ses tentatives de reconstruction sont vouées à l'échec, car l'inceste a anéanti, au cours des deux dernières années à la fazenda, tous les projets de l'enfance, de vie future de sculptrice et surtout sa capacité à aimer qui que ce soit. Il ne lui reste plus qu'à obéir, comme elle l'a toujours fait, aux préceptes de la société patriarcale qui, dans son milieu social, impose à une jeune fille de bonne famille de se marier. En effet, elle entretient une correspondance avec Ilton Xavier, le fils des propriétaires de la fazenda voisine de celle de ses parents, qu'elle a rencontré, lors du repas d'adieu avant son départ à Rio. Cela se terminera par des fiançailles : puisque c'est « *le cours naturel des choses* », puis par son mariage, que M. I. qualifie de « *farce* ». En effet, elle la trouvait trop « *pouponnée* », même si elle est sérieuse et détachée, comme s'il ne s'agissait pas son mariage. (p. 95) Car Clarice est demeurée l'enfant obéissante à sa famille et aux règles que lui impose la société, même si elle étouffe dans ce rôle

²⁶⁰ “ Clarice abraçou-se à escultura de Lina morta e plantou-se diante de seus pais. Olham-se demoradamente e pela primeira vez disseram a verdade com o olhar. Clarice e seus pais.” (p. 103)

et que son angoisse la reprend quand le prêtre autorise le baiser : «*Fermer les yeux ou les ouvrir ?*». (p. 96)

L'indécision de Clarice reflète sa fragilité entre la conformité à l'ordre patriarcal, qu'elle n'ose enfreindre, et son mal-être de femme victime de l'inceste. Mais, elle espère que sa situation sera différente après le mariage. Elle correspond en ce sens aux codes de la «*bonne féminité*» édictés par John Bowlby, auxquels font référence les chercheuses Gilligan et Snider : «*le détachement émotionnel et la bienveillance (caregiving)*» et qui sont des «*réponses pathologiques à la perte*²⁶¹» (Gilligan/Snider, 2019 : 24) Elle appréhende la nuit de noces et sa charge symbolique, car elle sait qu'il y a une «*espèce de sentence sur elle*», «*comme une maladie incurable*», «*quelque chose de définitif et d'irréversible*²⁶²». (p. 99) Ces sentiments reflètent son angoisse qu'Ilton Xavier se rende compte qu'elle n'a plus la virginité, qui lui a été volée par son père, et qu'il pourrait l'interpréter comme le signe d'une vie sexuelle débridée, qu'elle aurait menée avant le mariage, inconvenante pour une jeune fille de bonne famille, et dont il pourrait lui faire le reproche. Mais rien de tout cela n'arrive, même si Ilton Xavier s'étonne que sa nuit de noces ne corresponde pas exactement à ce qu'il pensait, puisqu'il décide d'oublier le problème et d'être heureux avec son «*épouse adorée*». Cette scène prouve que Clarice est totalement soumise à ce que doit être la «*bonne féminité*» dans la société patriarcale, à ses codes et préjugés. Donc, elle en est en ce sens doublement victime : de la part de son père, du fait de l'inceste, puis de son mari, dont elle craint le jugement, alors qu'elle n'est en rien responsable de la situation dans laquelle elle se trouve. Quatre ans plus tard, Clarice perd sa mère, qu'elle adorait et moins d'un an après le décès de son père, elle quitte Ilton Xavier à l'âge de 27 ans, au bout de «*six lentes années de mariage*». Lui qui l'aimait parce qu'elle «*n'avait pas de secrets*». Elle pensait en le laissant qu'elle pourrait enfin «*oublier profondément*» son traumatisme et redonner un sens à sa vie.

A Friburgo, la ville voisine, Clarice rencontre Lindafior, l'orpheline du couple maudit de la fazenda des Ipês, qui va marquer une nouvelle étape dans sa vie : celle de «*l'oubli profond*» dans la spirale de l'alcool et la drogue, qui se termine avec le couteau Olfa. Mais Clarice fait preuve là encore de la «*bonne féminité*» en écrivant une lettre à Ilton Xavier et à M. I. afin qu'ils ne s'inquiètent pas. Ce souci constant de l'autre, l'empathie vis-à-vis de ses proches participe de la «*bienveillance*» dont la femme doit faire preuve. Elle montre également sa soumission à cette société patriarcale, dont elle respecte les codes, malgré les circonstances qui en imposeraient une rupture, parce qu'elle est une bonne épouse et une bonne sœur. Elle aura besoin de longues années d'errance, avec l'alcool et la drogue pour oublier tous ces impositions sociales.

Dans le récit qu'en fait M. I., pendant près de quinze ans, Clarice fut heureuse : puisque «*maintenant c'était possible d'oublier profondément*». Mais à 38 ans, elle n'avait plus la notion du temps, ni de repères : sa vie était devenue un labyrinthe sans «*le fil d'Ariane*». Alors,

²⁶¹ *Op. Cit.*

²⁶² «*Sabia que já havia uma espécie de sentença sobre ela. Algo como uma doença incurável. Alguma coisa definitiva, irreversível.*» (p. 141)

elle fait une tentative de suicide et continue de se droguer, jusqu'à ce qu'elle décide de se faire désintoxiquer dans une clinique.

Cette étape marque le début de sa vie choisie et de sa reconstruction. Lorsque M. I. retrouve Clarice, celle-ci a décidé de tout mettre en ordre pour partir sur des bases claires et évoque la deuxième et « *définitive épouse* » d'Ilton Xavier, Roseana, leur petite fille et leur vie rangée, qu'elle met en parallèle du rangement que Fátima veut faire dans sa maison, pour tout soit propre, avant l'arrivée de M. I. et d'Eduarda. Son accueil à l'arrivée de M. I. et d'Eduarda à la fazenda, est également conforme et participe de la normalité à laquelle elle aspire, après sa vie d'errance : elles échangèrent « *des embrassades* » et « *des paroles protocolaires* » après une absence de contact pendant dix ans. (p. 174) Elle reçoit aussi Tomas, qui vient les voir M. I. et elle, à la fazenda, mais elle choisit de les laisser seuls, car elle « *ne demanderait jamais d'explication à M. I.* ». On note qu'on ne sait rien de la mise au point entre les deux anciens amants, mais c'est à travers la focalisation interne du personnage de Clarice que l'on a confirmation de la paternité de Tomás : il est le père biologique d'Eduarda. Pour en parler avec Tomás, Clarice le rejoint la nuit et celui-ci lui donne son sentiment que « *notre erreur est de lui imputer la responsabilité de trop de choses* », en lui signifiant de la sorte qu'il accepte sa part de responsabilité dans l'échec de son amour pour M. I. : « *nous sommes responsables du rôle que les gens jouent dans notre vie*²⁶³ ». (p. 215) Cela lui permet aussi d'établir une nouvelle relation avec Clarice. De son côté, celle-ci est devenue actrice de son destin et sa nouvelle relation avec Tomás en est une preuve, même s'il ne s'agit que d'un début de résilience. De plus, elle assume la focalisation interne de la fin du récit, alors que c'était M. I. qui en avait la charge le plus souvent et montre ainsi qu'elle est plus active, y compris dans la narration. On peut aussi imaginer qu'elle va finalement pouvoir vivre de sa passion pour la sculpture, puisque le galeriste que Tomas connaît, lui réclame ses œuvres.

On constate en parallèle que le personnage de M. I., dont on avait eu la focalisation interne tout au long du récit, s'efface dans cette dernière partie, comme dans un jeu de clair-obscur entre les deux sœurs. Pour Regina R. Félix²⁶⁴, Clarice est « *la plus fragile* », mais aussi « *la plus viscérale* » des trois protagonistes, et « *reproduit dans l'argile et le marbre l'immanence de son expérience rare de médiation par le texte* ». (Félix, 2011 : 102) Clarice finalise la combinaison des tonalités représentées par les deux autres personnages : pour Maria Inês, « *le blanc du marbre* » de son intérieur et « *le bleu du ciel de Rio* » et celui de sa « *gelée pour le corps* », alors que pour Tomás, il s'agit du « *monde marron desséché et poussiéreux* » de la ferme²⁶⁵.

²⁶³ “Nos somos os responsáveis pelo papel que as pessoas assumem em nossa vida. [...] Mas o erro foi nosso, porque atribuímos a ela a responsabilidade sobre coisa demais.” (p. 302)

²⁶⁴ FELIX, Regina R., “Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa” in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 37, Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 93-103.

“Clarice, a mais frágil e a que menos se focaliza internamente na narrativa, é a mais visceral dos três. A pouca mediação de sua experiência pelo texto mimetiza sua imanência, esculpida em argila e mármore. Junta terra e água/ar, como se em si perfizesse a combinação de Tomás e Maria Inês.” (nous traduisons partiellement)

²⁶⁵ “Os tons, cores e vozes dos três personagens nos passam um Tomás pintando Maria Inês de branco (*drawing a blank*), num flash com o qual apaga da memória o exílio dos pais, ele, que de fato vive no

L'alternance entre les tons sombres et clairs forme « *ce clair-obscur qui traverse le roman* ²⁶⁶ » en s'appuyant sur l'opposition entre les éléments qui symbolisent les trois personnages : la terre pour Tomás et Clarice, l'eau et l'air pour M. I. (Félix, 2011 : 102) Ce jeu de clair-obscur peut aussi être lu comme celui du jeu du langage qui cache et dévoile les sentiments intimes des personnages, l'oscillation entre la mémoire et l'oubli des expériences traumatiques. Car, au-delà de l'aspect esthétique, le texte se construit aussi sur le récit des mémoires plurielles des personnages qui permettent ainsi au lecteur « *une compréhension de l'incompréhensible* » et lui rendent « *intelligible ce qui est inaccessible et tabou* », que seul rend possible un abordage à travers des « *configurations esthétiques* » que l'autrice distille de façon adroite²⁶⁷. (Félix, 2011 : 102)

Clarice est le personnage qui parvient à la résilience à la fin du récit, à travers la synthèse qu'elle fait de son rapport à l'autre. C'est le cas de sa relation avec sa sœur d'abord, qui est celle qui l'a accompagnée dans son malheur : elle a vu l'inceste et a souhaité sa reconstruction lorsqu'elle est partie à Rio, puis a suivi sa vie d'errance de droguée et lui a rendu visite lors de sa cure de désintoxication. Mais, ces moments sont également entrecoupés de périodes d'absence de contact rapproché entre elles, comme celle de plus de dix ans qui vient de s'écouler, lorsque M. I. arrive à la fazenda. Son cheminement obéit aussi à ce passage de l'ombre à la lumière qui repose sur des événements heureux : le départ à Rio, son mariage ou la cure de désintoxication qui n'ont pas eu l'impact positif escompté pour elle et ont alterné avec les périodes sombres du malheur : le temps de l'inceste et celui de sa vie de toxicomane.

Ce n'est qu'après la longue période d'absence entre elles, qui fonctionne comme celle de la reconstruction, que la rencontre des deux sœurs est possible, à la fin du récit et que Clarice va enfin pouvoir vivre sa vie d'adulte, comme actrice de son destin, comme celui qu'elle choisit avec Tomás. Elle parvient à ne plus dépendre de sa sœur et s'en détache davantage en lui prenant son ancien amant, qui lui aussi réussit à se séparer de son amour pour M. I., dont le souvenir continuait de l'obséder. La fin du roman inaugure une période plus heureuse pour la doublement victime de la société patriarcale qu'a été Clarice : elle est possible à travers la relation avec Tomás, l'homme sensible et fragile, lui aussi victime de cette société. C'est de la résilience de leurs fragilités sociales par la poursuite de leurs activités artistiques, qu'ils ont en commun, qu'ils vont pouvoir entamer une vie nouvelle, dans laquelle ils auront un rôle actif et ne seront plus seulement des victimes. Cela sera possible à Jaboticabais, loin de la dimension

“mundo marrom e ressecado e empoeirado” da fazenda ([Lisboa, 2001](#), p. 9). Maria Inês se revela nos brancos e azuis (os mármoreos brancos, o céu “azul não confiável” do Rio de Janeiro, a *gelée* corporal azul, enfim, água e ar), através dos quais procura corrigir imperfeições.”

²⁶⁶ “Vemos, então, o claro-escuro que perpassa *Sinfonia em branco*, desde a oposição mais óbvia entre o elemento Terra de Tomás e Clarice, de um lado, e de outro, a Água e o Ar com os quais Maria Inês é ilustrada.”

²⁶⁷ “O claro-escuro, expõe, em luz e sombra, o modo como a memória arrisca consigo mesma no processo de tornar inteligível aquilo que se guarda como inacessível, tabu, e se deixa abordar apenas através das configurações estéticas, engenhosamente definida como uma sinfonia em branco.”

urbaine de la société bourgeoise dominante qui les a broyés et de M. I., qui la représente à leurs yeux.

Dans le roman *Hanoi*, ce sont les personnages de Lisa, l'ex-petite amie de David ou encore de Teresa, sa voisine et mère de Nico, qui sont les figures de la femme soumise dans les milieux populaires de la société américaine. Ce sont des personnages secondaires, qui interviennent de façon marginale dans l'intrigue, mais qui sont représentatifs du sort de la femme dans la société patriarcale, aux Etats-Unis.

Lisa est l'ancienne petite amie de David, qui le quitte au bout de quelques mois pour rejoindre son ex-fiancé, car elle reprochait à David de se contenter de son sort, alors qu'il avait les capacités de mieux réussir sa vie. Sur ce point, elle reproduit l'esprit de conquête des pionniers américains, qui sera aussi celle de Bob, le contremaître du magasin de construction où travaillait David : il lui conseillera de reprendre ses études, afin de pouvoir changer de vie, par le biais de l'ascension sociale. Cette conception du monde, qui était celle des conquérants, à la recherche constante d'amélioration de leur vie par l'acquisition de biens matériels, ne correspond pas à celle de David, pour qui elle est « *une duperie* » et qui préfère sa vie sobre de modeste employé.

Lisa est décrite par David comme « *une danseuse avec de grosses jambes et une voix haut perchée* » (p. 23), qui cherche des rôles dans le milieu du spectacle. A la fin du roman, on apprend qu'elle va se marier et a décroché un rôle dans une comédie musicale, réussissant ainsi à concrétiser son rêve sur le plan affectif comme professionnel. Elle obéit aux lois de la société patriarcale en ce qui concerne le mariage et représente aussi la persévérance dans la poursuite de son objectif et malgré des handicaps : elle incarne la réussite dans la société américaine, qui se fonde sur l'esprit pionnier et les règles des pères fondateurs.

En ce qui concerne Teresa, la voisine de David, elle apparaît comme une mère-courage, entre un mari obèse, d'un abord peu engageant, de type « *gardien de prison* » qui remet en cause le don de l'aquarium que David veut faire à leur fils, parce qu'il n'en voit que les contraintes. Alors que Teresa, en bonne ménagère qui connaît bien la valeur marchande des choses, accepte ce cadeau « cher » avec enthousiasme, au contraire, car elle cherche à contenter son fils, Nico, et à lui faire plaisir. Elle représente la femme des classes populaires qui s'occupe de son foyer et correspond également à la conception de la femme de Christine Delphy dans la société patriarcale, dont le travail domestique n'est pas rémunéré, qui nous dit ceci :

Toutes les sociétés actuelles, y compris les sociétés « socialistes », reposent, pour l'élevage des enfants et les services domestiques, sur le travail gratuit des femmes. Ces services ne peuvent être fournis que dans le cadre d'une relation particulière à un individu (mari) ; ils sont exclus du domaine de l'échange et n'ont conséquemment pas de valeur. Ils ne sont pas rémunérés. (Delphy, 1998 : 34)

Malgré ou à cause de cette « *exploitation familiale* » que la chercheuse assimile à « *l'exploitation patriarcale* », puisque la société patriarcale s'appuie sur ce travail, non reconnu de la femme ménagère, Teresa demeure attentive aux autres. En effet, elle manifeste son empathie envers David en lui offrant un café et un morceau de gâteau. Elle lui permettra aussi de venir lire ses emails chez elle lorsqu'il n'aura plus d'ordinateur, tout en s'apercevant qu'il a

maigri, car elle a de l'empathie pour lui. Teresa est la femme dominée, sur le plan social et économique dans la société patriarcale américaine, puisqu'elle appartient à une classe sociale populaire et qu'elle dépend avant tout de son mari pour les ressources du foyer. Elle incarne aussi la solidarité qui prévaut dans ce milieu et permet de combler les carences d'une société entièrement tournée vers la réussite individuelle et la consommation, qu'elle ne remet cependant pas en cause. C'est à travers ce type de personnages féminins secondaires que l'auteur donne sa vision de la société américaine, qu'elle connaît de l'intérieur, puisqu'elle vit aux Etats-Unis. Dans le roman, ils fonctionnent comme des exemples de l'esprit pionnier, mais aussi de la domination de la société patriarcale et des mécanismes empathiques d'entraide qui se mettent en place dans les classes les plus populaires pour tenter de pallier à la dureté de la vie économique.

Parmi les personnages féminins, on trouve aussi dans les deux ouvrages ceux des mères, qui subissent la domination de la société patriarcale et en sont aussi les relais, comme nous l'avons vu dans le roman OCS. Mais le sont-elles aussi dans les ouvrages d'AL ?

Otacília, la mère de Clarice et de M. I. en est une illustration dans le roman SEB. Elle représente la mère frustrée, que son mariage avec Afonso Olímpio a déçue et qui ne manifeste jamais son amour à ses filles, qu'elle est coupable de n'avoir pas su protéger de la prédation sexuelle de son mari. Du point de vue physique, elle se distingue par ses yeux bleus « *aigues marines* » qui apparaissent sur la photo d'elle le jour de son mariage. Elle était une beauté, qui a épousé Afonso Olímpio sur le tard, puisqu'elle avait près de 30 ans, et avec un caractère opposé au sien : elle était un tourbillon et lui, un homme tranquille et discret. Elle trouve son mariage décevant, car elle est frustrée sexuellement : « *Faire l'amour était bureaucratique comme épilucher des pommes de terre ou reprendre une paire de chaussettes* » (p. 40). Elle espère que ses filles seront plus épanouies dans leur vie d'adulte. Le foulard d'Otacília aux roses rouges fonctionne symboliquement comme un rappel de sa conception de la passion amoureuse et aussi de son abandon, puisqu'elle a fini par le donner à Lina, la fille de la lingère et l'amie de Clarice. Elle l'avait le jour où elle a été violée et assassinée, la veille du départ de Clarice à Rio. Pour Otacília, sa vie se résumait à : « *elle était mariée depuis sept ans et avait deux petites filles* ²⁶⁸ » et un constat : « *plusieurs rides bordaient ses aigues-marines bleues* ». (p. 39) Elle n'avait jamais manifesté son amour de mère vis-à-vis de ses filles et se trouvait dans la position d'une « *presque étrangère* » pour elles. La déception de son mariage a eu pour conséquence qu'elle se mure dans un silence de désapprobation et de reproche vis-à-vis de son mari, dont elle était devenue « *l'ennemie intime* ». Dans cette prison mentale, Otacília comprenait parfaitement la situation, mais parlait très peu : sa seule prise de parole rapportée dans le récit fut pour annoncer à son mari sa décision d'envoyer Clarice à Rio. Otacília cultive aussi le secret au sujet de sa maladie, qu'elle cache à ses filles et n'avouera qu'à Clarice avant qu'elle ne parte à Rio. Cet aveu à sa fille aînée peut être interprété pourtant comme une marque de préférence de sa part,

²⁶⁸ « Estava casada havia sete anos e tinha duas filhas pequenas quando olhou para o proprio rosto no espelho e constatou que varias rugas ladeavam suas aguas-marinhas azuis. [...]Fazer amor era burocrático como descascar batatas ou cercir um par de meias. Nunca em sete anos, Afonso Olimpio lhe havia proporcionado aquilo que ele naturalmente esperara dele.» (p. 55)

ou du moins une tentative de se rapprocher de cette fille, qu'elle sait aimante et aussi victime de la prédation de son mari.

Elle n'éprouve pas les mêmes sentiments pour M. I. Aux détails qui prouvent sa dépendance vis-à-vis de son mari, y compris dans les moindres circonstances de la vie réelle, tout comme son appréhension face à sa réaction, lors du départ organisé de Clarice, tous ces éléments attestent de sa position d'inférieure dans la société patriarcale. Car, la femme ne va parvenir à une certaine émancipation, qu'à la suite d'une évolution sociétale et générationnelle qu'elle ne connaîtra pas, mais ambitionne pour ses filles. Épuisée par la maladie, Otacília va devenir encore plus silencieuse après le départ des deux filles de la maison. Ce silence, qui marque son opposition muette à son mari, lui sert aussi à le culpabiliser, pour l'inceste. Le silence d'Otacília est à interpréter comme « *la critique muette et l'odieuse connivence* » avec Afonso Olímpio pendant les années que dure l'inceste. Il la définissait dans une formule globale : « *Tout commençait et finissait en elle.* » ou encore : « *Otacília était la vie et la mort.*²⁶⁹ » (p. 149)

Du point de vue de M. I., la faute leur revenait à tous les deux : puisqu'elle ne les avait pas suffisamment protégées, sa sœur et elle, et n'avait pas réagi lorsqu'elle avait su pour l'inceste. Car, si elle leur avait donné la vie, elle ne les avait ni aimées ni protégées et avait ainsi permis que son mari les prive de leur enfance et de leur innocence. Face à l'insistance de sa sœur, M. I. revient à la fazenda pour voir mourir sa mère, après une courte scène de partage entre la mère et ses deux filles, décrite comme un rituel de communion féminine autour des valeurs du soin et loin du regard masculin du mari et du père. Au-delà de la valeur symbolique de la mort qu'elle annonce, la scène entre la mère et ses deux filles est aussi celle de la réconciliation non dite, mais figurée par le partage et l'empathie. Ensuite, elle pourra mourir seule dans sa chambre à l'âge de 56 ans. M. I. qui n'aimait pas sa mère voyait qu'elle résistait au pouvoir de son mari, par le biais du silence, tout en demeurant dépendante de lui socialement et économiquement.

Clarice, elle, lui a toujours conservé son amour d'enfant, auquel elle n'a jamais répondu. Otacília a fait passer au premier plan sa frustration de femme, en s'enfermant dans un silence de reproche à l'encontre de son mari, qui ne l'a pas rendue heureuse. Mais, elle a aussi fait de ses filles les victimes collatérales de son enfermement. C'est de cette culpabilité que l'accuse sa seconde fille. Elle est à la fois la femme victime de la société patriarcale, mal mariée, mais dépendante de son mari dans toutes les circonstances de sa vie et la complice, par négligence, de la prédation sexuelle d'Afonso Olímpio, qui se sert de sa fille, puisque sa femme le rejette. Elle n'a pu l'empêcher du fait de son statut de femme mariée, assujettie au pouvoir du mari dans la société patriarcale de l'époque. Pour cette même raison, elle n'a pu soustraire Clarice aux appétits sexuels de son père, que lorsqu'elle a été en âge de pouvoir quitter la maison familiale, avec un motif acceptable : celui de poursuivre ses études.

Dans la société machiste brésilienne, la femme mariée, qui n'exerce pas d'activité salariée, n'a pas la possibilité de quitter son mari, puisqu'elle dépend de lui économiquement et que le divorce, n'est pas encore entré dans les mœurs, notamment dans en milieu rural à cette époque.

²⁶⁹ « Tudo começava em Otacília e tudo desembocava nela. Ela era a crítica muda e a odiosa conivência. [...] Otacília era a vida e a morte. » (p. 212)

Cela sera fait, à partir des lois de 1986 et 1992 qui vont amender le Code Civil qui date de 1916 et qui était basé sur la vision patriarcale, « patrimonialiste » et rurale de la société brésilienne. En 2002, le nouveau Code Civil brésilien donnera véritablement une autre image de la famille, y compris monoparentale, de l'enfant et des relations familiales, désormais plus nombreuses en milieu urbain et industriel.

Le personnage de la mère de João Miguel, qui est très secondaire dans le roman, illustre aussi cette situation de la femme dépendante. En effet, à son époque, elle n'avait pas la possibilité de divorcer d'un mari qui exerçait ouvertement sa prédation sexuelle auprès d'autres femmes, et notamment celles qui étaient « jeunes et fraîches ». Elle en a fait une dépression et a été internée en clinique, où elle est morte, jeune. D'autant plus que, dans le milieu bourgeois où elle vivait, la pression de la société patriarcale, l'empêchait de le faire. Les femmes de cette époque, même celles ayant une dote importante, n'en disposaient pas après le mariage, puisque c'était au mari de l'administrer. C'est ce triste sort de la femme juridiquement inférieure et dépendante de l'homme que l'auteur dénonce à travers ces deux personnages de femmes, insatisfaites et bafouées, qui n'avaient d'autre refuge que le silence et la folie.

Ces deux personnages de mère apparaissent aussi dans le roman comme des victimes collatérales de prédateurs sexuels, à qui elles sont liées par le mariage et ne peuvent s'échapper : puisqu'elles dépendent d'eux, et financièrement et pour le sort de leurs enfants. C'est ce que Bourdieu²⁷⁰ appelait « *la violence symbolique* », « *violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes* », puisqu'il ne s'agit pas de violence physique, mais bien d'une domination masculine que Virginia Woolf qualifiait de « *pouvoir hypnotique de la domination* » (Bourdieu, 2014 : 12) et que le sociologue constate dans notre société :

La préséance universellement reconnue aux hommes s'affirme dans l'objectivité des structures sociales et des activités productives et reproductives, fondées sur une division sexuelle du travail de production et de reproduction biologique et sociale qui confère à l'homme la meilleure part. (Bourdieu, 2014 : 53)

Le sort de la mère de J. M. annonce celui qui attend M. I., même si l'évolution de la société a donné un autre cadre juridique au droit de la famille et davantage d'autonomie à la femme, qui exerce un métier, qui lui donne une indépendance financière, conduit sa voiture et peut mener ses propres activités loin des yeux de son mari. La pression sociale demeure cependant encore suffisamment forte pour qu'elle n'envisage pas le divorce sans lui en parler d'abord. Il nous semble que malgré les efforts d'émancipation des femmes, le poids de la vision traditionnellement patriarcale de la société est toujours d'actualité, y compris dans la société contemporaine, comme le rappelle Bourdieu :

Mais un rapport de domination, qui ne fonctionne qu'à travers la complicité des dispositions, dépend profondément, pour sa perpétuation ou sa transformation, de la perpétuation ou de la transformation des structures dont ces dispositions sont le produit (et en particulier de la structure d'un marché des biens symboliques dont la loi

²⁷⁰ *Op. Cit.* BOURDIEU, 2014 (1998)

fondamentale est que les femmes y sont traitées comme des objets qui circulent de bas en haut). (Bourdieu, 2014 : 64)

Otacília et la mère de J.M. sont les victimes, en tant que femmes, de la société patriarcale, représentée par la classe bourgeoise et rurale brésilienne à laquelle elles appartiennent, et dont elles n'avaient pas les moyens « symboliques », ni surtout économiques de s'échapper. Le silence dont elle use contre son mari, pour l'une, de même que la dépression de l'autre, ne sont que des manières de s'opposer à l'autorité du mari et, au-delà aux impositions de la société patriarcale qu'il perpétue. Ce faisant, elles obéissent aux règles de la « bonne féminité » et contribuent à ce que cette situation perdure. Mais avaient-elles un autre choix que celui du silence et de l'acceptation ? Elles sont, dans le roman, les figures de ce déterminisme social, qui condamne les femmes à l'infériorité, tant qu'elles ne se sont pas dotées des moyens de le combattre, par le biais d'une carrière professionnelle, qui leur offre une visibilité sur le plan social.

Un autre exemple de cette infériorité sociale de la femme est celui de Grand-tante Bérénice. Même si elle n'est pas mère, Bérénice est une figure maternelle, celle de la mère de substitution, qu'elle a été pour Clarice et M. I., pendant leurs années d'études à Rio et de formation de jeunes adultes. Elle est la tante d'Otacília, qui habite à Rio de Janeiro, dans un immeuble art-déco du quartier de Flamengo, adore les chats et faire des pâtisseries. Elle est la complice des flirts de Clarice et d'Almir et trouve « délicieux » le suivi de sa correspondance amoureuse avec Ilton Xavier, qui lui rappelle avec mélancolie son propre passé. En effet, elle est le personnage de la femme célibataire âgée, qui dans sa jeunesse a été séduite, puis abandonnée : elle a eu une histoire d'amour malheureuse avec un argentin, qui lui a donné une bague de fiançailles et est reparti dans son pays.

Elle représente un autre cas de figure que celui des mères : celui des femmes abandonnées et trahies par leur mari ou fiancé et qui n'ont pas d'autre choix, que de vivre seules le reste de leur vie, puisqu'il est trop tard pour se marier. Cette situation l'a sans doute amenée à s'éloigner de sa famille et à préférer une vie plus anonyme à Rio. En effet, en s'écartant du modèle établi par la société patriarcale, il est préférable qu'elle quitte son univers familial, où elle était devenue « indésirable », ce qui peut être vu comme une sorte d'exil familial ou du moins une « exception », et même si son cas est fréquent dans de nombreuses familles.

Bérénice est un personnage secondaire qui fait cependant preuve d'empathie vis-à-vis des deux sœurs et va les aider à sortir de l'adolescence étouffante à la fazenda, en leur permettant de goûter à la vie urbaine à Rio : ce qui représentera pour elles une délivrance de la vie rurale, dans un symbolisme inversé. Elle jouera le même rôle de grand-tante bienveillante et complice auprès de M. I. et de Tomás, qui la décrit avec « *son sourire en bas-relief* » et « *ses fossettes*²⁷¹ ». (p. 108), tout en recevant les visites protocolaires, avec fleurs et chocolats, de João Miguel. L'émancipation par le milieu urbain fonctionnera pour M. I. qui va s'engager dans des études de médecine et continuera sa vie professionnelle et familiale à Rio. En revanche,

²⁷¹ "Tomás se lembrava com perfeição do sorriso em baixo-relevo da tia-avó Berenice e das covinhas em suas bochechas gorduchas." (p. 155)

pour Clarice, la période chez Bérénice, sera davantage une parenthèse, puisqu'elle va retourner à Jabuticabais et se marier, pour se conformer au sort des femmes dans la société patriarcale bourgeoise, qu'elle rejettera ensuite pour tenter de se reconstruire.

Bérénice, comme Otacília et la mère de J. M. sont des personnages de femmes qui ont été les victimes des prédateurs dans la société patriarcale, dans des circonstances différentes, comme nous venons de le voir, mais qui sont les oubliées, les invisibles au niveau social, dont le sort, peu enviable, est de rester célibataires ou de mourir jeunes. En effet, elles ont dû se conformer aux modèles du patriarcat et n'ont eu d'autre choix, à leur époque et dans leur milieu social, que de se faire oublier ou de disparaître. L'invisibilité des femmes et leur vulnérabilité dans la société patriarcale brésilienne est dénoncée par l'autrice, dans une phrase-leitmotiv, qui traverse le roman : « *Le temps est immobile, mais les êtres passent.*²⁷² » (p. 108)

Dans *Hanoï* aussi, comme dans SEB, les personnages de femmes âgées sont des figures de femmes dominées : il s'agit de Huong et de Linh, mère et grand-mère d'Alex, qui ont fui la guerre au Vietnam et ont émigré aux USA. Elles ont souffert, pour l'une, Linh, de sa condition de mère célibataire d'une enfant métisse qu'elle a eue avec un ennemi du régime, le sergent américain Derrick et, pour l'autre, Huong, du métissage, qui l'a empêchée de suivre une scolarité normale dans son propre pays, où elle était méprisée, car elle rappelait la présence ennemie.

Huong est l'exemple du métissage : puisqu'elle est issue des amours d'une vietnamienne et d'un soldat américain pendant la guerre. Elle a émigré aux Etats-Unis en 1980, à l'âge de 17 ans, dans un pays dont elle ne connaissait pas la langue, mais qu'elle a apprise, selon le principe de l'émigré en situation : « *Tu me déchiffres ou je te dévore*²⁷³ ». (p. 57) Ensuite, à vingt ans, elle a rencontré, son futur mari dans la maison où elle travaillait : Benjamin, un plombier américain, timide et affectueux, avec qui elle formait un couple « *mal assorti* », mais qui a fonctionné et ils ont eu une fille, Alex. Comme le mari de Huong était âgé et souffrait de problèmes cardiaques, il est mort tôt et, à sa mort, elle aurait pu épouser Trung, mais le destin en a décidé autrement, puisqu'elle est devenue grand-mère à 41 ans. Après la naissance de son petit-fils, Bruno, elle a préféré s'éloigner de la ville et a trouvé un emploi dans une petite ville, située à deux ou trois heures de route de Chicago, où elle préfère vivre, avec sa mère, et d'où elle peut aider Alex en lui envoyant de l'argent.

Lorsque Huong rencontre David, elle ne souscrit pas à son projet d'aller à Hanoï, car, pour elle, elle est devenue une ville chaotique et qu'il n'y a rien pour lui là-bas. Pour elle, Hanoï est une idée, qui n'existe que dans son imagination. Le personnage de Huong est un personnage secondaire qui représente la mémoire familiale pour Alex, sa fille, et symbolise aussi celle de l'émigration, après la guerre du Vietnam, dont elle partage le souvenir avec sa propre mère, Linh. L'autrice s'appuie sur les liens familiaux et la fonction mémorielle des personnages plus

²⁷² "O tempo é imóvel, mas as criaturas passam." (p. 155)

²⁷³ "Aquele era um clássico de decifra-me ou te devoro." (p. 73)

âgés, comme Huong, Linh ou Trung pour évoquer le contexte historique et social de l'émigration asiatique aux Etats-Unis.

Linh, la grand-mère d'Alex et la mère de Huong est l'autre personnage de femme âgée qui, comme Huong est aussi un personnage secondaire. Elle est celle qui, la première est allée à la rencontre de l'autre : elle est tombée amoureuse d'un soldat américain pendant la guerre du Vietnam. Elle s'est retrouvée enceinte de Huong, alors que le soldat, Derrick quittait la base de Da Nang et après quelques mois n'a plus répondu à ses lettres. Elle a souffert du regard des autres porté sur elle, car elle a aimé un ennemi. La discrimination s'est « transmise » à sa fille, Huong, qui à son tour, a subi les brimades de ses camarades à l'école, qui lui reprochaient son métissage et a dû abandonner l'école pour aller travailler dans les champs avec sa mère.

Linh réagit positivement à l'annonce du futur voyage de David à Hanoï et lui dit qu'elle aimait cette ville, où elle a vécu avant que sa famille n'émigre vers le sud. Linh est la dépositaire de l'histoire du Vietnam à travers son exil familial : en effet, sa famille a dû migré plusieurs fois à l'intérieur du Vietnam, à cause de la domination japonaise pendant la Seconde guerre mondiale, puis de la guerre d'Indochine, gagnée sur les français par le général Vê Nguyen Giap à Diên Biên Phu et de la partition du pays et de l'intervention américaine à partir de 1955, puis finalement à cause de la guerre qui s'en est suivie jusqu'en 1975 et qui s'est soldée par la victoire du Nord communiste sur le sud, soutenu par les américains, où se trouvait finalement la famille.

Elle est la figure de la réfugiée : d'abord à l'intérieur de son propre pays, de l'Indochine au Vietnam du sud, puis aux Etats-Unis. Elle est aussi doublement victime de la guerre gagnée et perdue dans un pays divisé en deux. Elle est une expatriée depuis son enfance et un exemple de la résilience à la guerre et à l'exil. Cette thématique de la migration et de l'exil est centrale dans Hanoi, qui présente une sorte de cartographie de l'immigration brésilienne, mexicaine et vietnamienne aux Etats-Unis, en attirant l'attention sur la diversité et la complexité de ce phénomène social à partir de la mise en scène d'expériences individuelles. H est un roman qui interroge l'imaginaire des mobilités de l'exil et porte un regard critique sur le « multiculturalisme » américain et le rapport à l'autre, aussi bien au niveau social qu'individuel.

Même s'il s'agit d'un personnage secondaire dans l'univers familial d'Alex, la protagoniste du roman, puisque Linh est sa grand-mère et l'arrière-grand-mère de Bruno, elle continue d'être la dépositaire de la mémoire de la guerre du Vietnam. D'ailleurs, elle raconte les légendes de son pays à son arrière-petit-fils, Bruno, lorsqu'ils se rencontrent. Linh exerce une fonction de passeuse de mémoire de l'histoire de son pays et aussi de la ville d'Hanoï, auprès de David, l'autre émigré, qui en rêve et dont elle peut lui parler, puisqu'elle y a vécu. Elle est la somme de toutes ces mémoires historique et urbaine de son pays d'origine.

Même si le métissage a été une source de discrimination pour Huong, celle-ci en se conformant aux impositions du mariage de la société américaine, semble plus assimilée. Pourtant, toutes les deux ont subi le long processus de naturalisation et, dans ce but, elles ont dû assimiler la langue et les lois du pays. Néanmoins, elles demeureront à jamais des émigrées asiatiques, arrivées après la guerre du Vietnam, perdue par les américains. Mais, il n'y a ni ressentiment ni

frustration chez les deux personnages de Huong ou de Linh : elles sont des exemples de la résilience face à la guerre et à l'exil. Elles semblent avoir réussi leur insertion sociale et malgré les circonstances défavorables. On note cependant, qu'elles ont préféré s'éloigner de Chicago, où la vie est plus difficile que dans une petite ville de province, sans doute aussi à cause de la violence des relations sociales en milieu urbain, pour des femmes seules et émigrées de surcroît. De par leur relation empathique avec l'autre et leur volonté d'intégration, elles semblent avoir tissé des liens avec leur entourage, dans leur nouveau lieu de vie.

En ce sens, elles contrastent avec l'autre personnage de mère, qui apparaît dans le roman, celle de David, Guadalupe, qui représente l'immigration latine aux USA. Elle est mexicaine, originaire d'Hermosillo, elle est jolie et, contrairement à Luiz, le père de David, elle n'a pas de difficulté avec la langue anglaise des USA, qu'elle parle avec un « *accent mélodieux* ». Elle semblait mieux s'intégrer que son mari, mais la mélancolie, « *la maladie de l'âme* », ce mal du pays deviendra de plus en plus insupportable et elle finira par laisser son mari et son fils adolescent pour repartir au Mexique. (p. 79)

Elle reviendra faire « *quelques visites brèves et inconfortables* » pour revoir son fils, qui ne la comprend pas et ressent de la colère après son départ. Elle pense qu'il la déteste, alors qu'il est juste en colère qu'elle soit partie. Elle lui avait dit avant de partir qu'il était grand et qu'il avait davantage besoin de son père que d'elle. Son départ avait suscité l'incrédulité et la peur chez David. Dans les souvenirs de son fils, Guadalupe est restée la mère qu'elle avait été dans sa tendre enfance et qu'il trouvait « *bien plus jolie que les toutes les femmes riches qu'il avait vues* » et dont la « *gaieté facile et communicative d'antan avait diminué, s'était fanée, s'était fatiguée.*²⁷⁴ » au fur et à mesure que les années passaient. (p. 90)

Alors qu'elle continue de hanter la mémoire de son fils à cause de son abandon de la cellule familiale, Guadalupe, demeure un personnage elliptique et secondaire dans le roman, dont les rares éléments ne permettent pas au lecteur d'établir clairement les raisons de son départ. Ce mystère et les conséquences de cette absence auprès du protagoniste en font un personnage de mère coupable, auprès de son fils, alors qu'elle était une immigrée résiliente, qui a tenté de vivre dans un pays étranger, mais que le souvenir des siens a rongé, l'obligeant à retourner au Mexique.

Guadalupe est, de ce point de vue, une victime du mal de la mélancolie, qui est une manifestation de la perte pour l'émigré ou l'exilé. Elle est également victime de son statut de femme mariée à un immigré clandestin, qui ne peut pas sortir du pays, sous peine de ne pas pouvoir y revenir. Elle a dû composer pendant toute l'enfance de David avec la décision de son mari de ne pas quitter le territoire américain, qui lui était imposée par son illégalité. Elle a estimé qu'à l'adolescence, elle pouvait le faire et a laissé son enfant et son mari pour retourner dans son pays d'origine. A la réaction d'incompréhension de son fils, on peut imaginer que cela lui a coûté de le faire, mais que cette solution s'était imposée à elle comme une question de survie.

²⁷⁴ « ... mas sua mãe era muito mais linda do que todas as mulheres ricas que tinha visto. [...] ... e aquela alegria fácil e esfuizante de outros tempos tinha minguado, murchado, tinha se cansado. » (p. 120)

Elle représente le sort de la femme victime des conventions sociales, que sont le mariage et la maternité : l'un comme l'autre sont présentés comme des échecs, que sa « maladie » vient exacerber. Elle est donc doublement victime, et des impositions de la société patriarcale et de l'échec de l'immigration *latina* dans la société américaine.

Ces personnages féminins de mères sont victimes de la société patriarcale, tout en obéissant à ses valeurs, qu'elles relayent en acceptant leur sort et du fait de leur rôle central dans la famille, qui est le lieu où s'exerce principalement cette domination. Les personnages de femmes, et de mères notamment, sont dominés soit par les contextes socio-économiques, par les impositions du mariage et de la reproduction, soit par des conflits que les dépassent de la guerre, de l'exil et de l'émigration ou de l'illégalité. Ce sont des personnages de victimes, qui ne se révoltent pas, mais qui souffrent de ne pas pouvoir changer leur destin, comme on l'a vu pour Otacília ou Guadalupe. Elles manifestent une forme de résilience, lorsqu'elles prennent leur destin en main, comme c'est dans le cas de Huang et de Linh et qui est aussi celui des autres personnages des deux ouvrages que nous allons voir maintenant.

2. 3 Les personnages résistants dans la société patriarcale

Nous allons traiter aussi des personnages qui résistent aux impositions de la société patriarcale, qui correspondent à des figures d'hommes sensibles ou de femmes résilientes.

2. 3. 1. L'homme sensible

Tomás est l'un des personnages principaux du roman SEB avec les deux sœurs : il a été l'amoureux malheureux de Maria Inês, puis son amant pendant les premières années de son mariage. Il est un homme sensible qui voulait devenir un grand peintre et qui, depuis sa rupture se considère un peintre raté, qui vivote de sa peinture. Il a mis près de trente ans à se remettre de cet amour et n'y parvient qu'à la fin du roman. Il est à la fois une victime de l'amour et de la société. Car, il se sent exclu de la vie économique et sociale, où, comme le souligne la philosophe brésilienne Marilena Chaui, dans une interview au journal *Le Monde* du 14/072003, il n'est pas un « *expert* » dans son domaine et se trouve relégué, par ce qu'elle appelle le « *discours de la compétence* » dans une marginalité de « *la vie politique, culturelle et intellectuelle* ».

Le personnage de Tomás se distingue donc de M. I., qui est attirée par lui et vit cette relation avec lui à Rio, comme un temps de liberté, y compris sur le plan sexuel. Elle ne s'écartera pas pour autant de son projet de mariage avec J.M. et deviendra médecin. Elle lui révélera alors l'inceste de Clarice auquel elle a assisté, comme elle lui avait aussi confié les interdits et les secrets de l'enfance dans la fazenda. Il est devenu son confident, alors qu'elle a refusé de le dire à J. M., « *qui ne saurait jamais* ». La confiance de l'inceste fonctionne comme la preuve de sa confiance et de son attachement à Tomás, tout en lui indiquant qu'elle ne peut l'aimer pour cette raison même. Cet aveu va le lier irrémédiablement à elle et à Clarice, mais il est aussi le signe que leur relation est sans issue. Il décide alors de quitter Rio et sa vie de peintre amoureux. Après leur dernière rencontre, M. I. tombera enceinte d'Eduarda, que Tomás ne va rencontrer qu'à la fin du récit : elle a dix-neuf ans et elle ignore qu'il est son père.

Outre la blessure de son amour perdu, Tomás est aussi l'homme marginalisé, qui mène désormais une vie « *fluide comme un fleuve sans cascade*²⁷⁵ » à Jabuticabais, loin de la vie culturelle de Rio, dans l'ancienne fazenda de Santo Antônio des parents des deux sœurs, où il a racheté une petite ferme, à côté de leur maison d'enfance, où vit Clarice. Il est proche des éléments de la nature et des animaux, mais pense encore au passé, où « *le temps était déjà empreint de tous les événements postérieurs* ». (p. 30) Tomás est un « déclassé », un peintre raté, qui vivote de sa peinture en milieu rural, à la recherche d'une vie simple, même médiocre, alors qu'il aspirait dans sa jeunesse à un talent supérieur. Il est présenté comme une victime de l'amour, qui « *a tout fait à l'envers* » parce qu'il a sacrifié son talent à son amour pour M. I. En effet, il lui était « *difficile de dissocier art et amour* » à vingt ans. On note que Tomás, en tant que peintre, n'a pas accédé à la gloire, à l'instar de Whistler, dont le tableau *Symphonie en blanc n°1* n'a été exposé qu'au Salon des Refusés en 1863 et non retenu par les instances officielles et académiques de l'art à Paris.

Tomás avait imaginé que son amour pour M. I. était « *possible* » et « *serait suffisant pour deux* » même si elle n'était pas amoureuse de lui et le lui avait dit : « *s'il te plaît Tomás, ne tombe pas amoureux de moi*²⁷⁶ ». (p. 109) Mais il était tout à son premier amour, qui se doublait d'une quête esthétique : puisqu'il passait ses nuits à composer le tableau, qui la représentait. Alors, il la désirait « *avec désespoir* » et « *sa présence corporelle et intégrale* » n'apaisait pas « *sa gigantesque idée d'elle*²⁷⁷ ». (p. 112) Pourtant, le temps que Tomás et M. I. passent ensemble, à Rio, est un temps heureux, où Tomás était « *une espèce d'Adam avant la pomme* » : c'était le temps de l'innocence et de l'insouciance avant qu'il n'apprenne pour la fazenda des Ipês, pour les interdits et les secrets de la fazenda et, plus tard, après le mariage de M. I., pour l'inceste.

Il a aujourd'hui une mémoire « *effilochée* » du passé et des insomnies comme Clarice. Car, il est le dépositaire de la mémoire du tragique : celle de la fazenda des Ipês que lui raconte M. I. dès le début de leur relation, puis celle de l'inceste et finalement celle de Lina, que Clarice lui rapporte trente ans après, comme une confidence de sa propre tragédie qu'elle ne peut plus lui avouer, puisqu'il la connaît déjà. La confidence de Clarice répond à celle de M. I. trente ans auparavant et est aussi pour Clarice une manière de montrer sa confiance à Tomás, comme ce fut le cas pour sa jeune sœur dans le passé. En « *contrepartie* », il lui fait l'aveu que M. I. a été pour lui, *La jeune fille en blanc*, celle du tableau de Whistler. Mais il n'a plus de livres d'art pour lui montrer le tableau, comme le lui demande Clarice.

²⁷⁵ « Agora Tomás queria apenas uma vida fluida como um rio sem cachoeiras. [...] ... o tempo já estava grávido de todos os acontecimentos posteriores. » (p. 41-42)

²⁷⁶ « Seria possível. Teria de ser possível. [...] Mais tarde, ela diria por favor, Tomás, não se apaixone por mim, e ele perguntaria, sorrindo, por quê ?, ao que ela responderia porque eu não estou apaixonada por você. [...] Tomás se assegurava : seria possível. Teria de ser possível. Porque o amor dele seria talvez suficiente para dois... » (p. 157)

²⁷⁷ « Por amor queria Maria Inês quase com desespero, estivesse longe dela ou dentro do arco dos seus braços, porque nem sua presença corpórea e integral apaziguava a gigantesca ideia dela. » (p. 160)

Avec cette double confiance, Tomas et Clarice se sont dit leur attachement réciproque qu'ils scelleront à la fin du récit par l'acte sexuel. Tous les deux appréhendent l'arrivée de M. I. à la fazenda, après dix ans d'absence, pour l'une et bien plus encore pour l'autre : elle a été l'amour de sa vie pour l'un et la sœur déterminée et mystérieuse qui a réussi, pour l'autre. Cet aspect mémoriel du personnage lui confère un rôle principal dans la narration, mais accentue aussi sa fragilité d'homme sensible, forcément impacté par les récits de ces événements. Il est donc aussi une victime de la mémoire.

Tomás a connu Clarice lors de l'enterrement d'Afonso Olímpio, auquel il est venu assister à Jaboticabais, alors que M. I. ne semblait pas le souhaiter. Il avait remarqué que les deux filles avaient les « *yeux secs* » et ne semblaient pas affectées par le décès de leur père. A son retour de Jaboticabais, Tomás est, à l'âge de 25 ans, un jeune homme confus : il est déçu par la difficulté de créer et par la sinuosité de la vie. Il craint d'avoir « *perdu sa muse* ». En effet, à son retour, M. I. va rompre avec lui, puisqu'elle est désormais fiancée à J. M., qui avait doublé Tomás dans sa relation avec M. I. et celui-ci « *avait dû enterrer sa passion, comme un chien jeté dehors enterre son os dans le jardin*²⁷⁸ ». (p. 85) Lors de la remise du diplôme de M. I., Tomás fait le bilan des huit ans qu'a duré sa relation avec elle : elle lui semble un « *délire* », car il sait que son histoire avec elle est morte. Même s'il la trouve encore plus belle, dans sa robe rouge, qui lui rappelle les autres tableaux de Whistler (*Symphonie en rouge*), avec ses formes de mère, après la naissance d'Eduarda, il décide de partir de la cérémonie et de la quitter à son tour.

A ce stade, le personnage apparaît comme une double victime de l'amour et de la mémoire traumatique de l'existence des deux sœurs. Il symbolise l'échec affectif, de l'amour de M. I., et, sur le plan économique et social, celui de son incapacité à devenir un peintre célèbre. Il est aussi celui de la société patriarcale dont il est la victime collatérale, du fait du récit de l'inceste de Clarice et du choix de M. I., qui lui a préféré J. M. Mais, Tomás est aussi une victime de sa propre mémoire familiale : puisque ses parents, dont l'un est journaliste et l'autre étudiante en droit et syndicaliste sont communistes et pourchassés pendant les années de dictature. La police fouille l'appartement à la recherche de livres interdits. Ils vont donc devoir partir en exil au Chili et le laisser dans leur appartement du Flamengo, celui-là même qui va abriter ses amours avec M. I. C'est la seule référence à la thématique de l'exil dans SEB. Il s'agit d'un pan de l'histoire contemporaine du Brésil, évoqué à travers le récit de la vie des parents de Tomás et qui est aussi un passé traumatique. En effet, cette période de l'histoire au Brésil était, jusqu'à ces dernières années, considérée comme l'une des pages les plus sombres : elle était synonyme de privation de liberté, de censure de la presse et de la culture, de torture et d'emprisonnement arbitraire des prisonniers politiques et de biens d'autres exactions. Ses parents ont pu rentrer de leur exil au Chili, lorsque la dictature s'est assouplie et ont continué de se battre pour les premières élections du Président de la République au suffrage direct, auxquelles ils ont pu participer en 1989 et où ils ont pu voter communiste, comme lui-même.

²⁷⁸ « ... e o jovem artista teve de ir enterrar sua paixão como um cachorro escorraçado enterra um osso no quintal. » (p. 120)

Donc, Tomás est le dépositaire de ces différentes mémoires traumatiques des histoires familiales de M.I. et de Clarice et de celle de ses propres parents. Le contexte historique et social apparaît alors dans l'intertexte de la narration, à travers le parcours de certains personnages, comme les parents de Tomás. A. Lisboa évoque cette période de l'histoire nationale, sans le traiter véritablement, en effleurant le sujet, parmi le récit d'une mémoire familiale, en partant du point de vue du singulier et de l'individuel pour évoquer celui, général, de l'histoire nationale. Après le décès de ses parents, Tomás vend l'appartement de Flamengo, quitte Rio et part en voyage à travers le Brésil. L'idée de voyage apparaissant une échappatoire à sa vie passée : il part en bus ou en auto-stop, mais le pays est grand et « *les voyages jamais suffisants pour le connaître le Brésil tout entier.* »²⁷⁹ (p. 130)

On constate qu'en parallèle, Clarice va aussi entreprendre un autre voyage, puisqu'elle va quitter son mari et sa maison à Jabuticabais pour une vie d'addiction et d'errance à Rio. Ce ne sera qu'après sa cure de désintoxication et son retour à Jabuticabais, qu'ils se retrouveront. En effet, il achète la petite ferme à Clarice, avec qui il est resté en contact après l'enterrement d'Afonso Olímpio et parce qu'ils avaient « *M. I. en commun* ».

A la fin du récit, Tomás prend le chemin qui mène de chez lui à la fazenda de Clarice. Il voit aussi la carrière de pierres interdite, mais il n'avait jamais eu la curiosité, « *ni l'envie de gravir la colline* » pour y arriver. Sur la route, il voit la voiture, M. I., « *encore très semblable à un tableau de Whistler* ». (p. 159) Près de vingt ans après, Tomás vient retrouver les deux sœurs à la fazenda où M. I. vient d'arriver. Car il s'agit du moment que tous attendaient et redoutaient à la fois :

« Tout débouchait en ce moment en cet endroit. Toutes les années vécues, toutes les insuffisances de ces années et tout ce qui avait été en trop dans ces années. Tous les dangers, toutes les promesses, tout l'amour qui avait mûri dans l'indifférence et toute la structure qui avait survécu, sans fioritures.»²⁸⁰ (p. 211)

Il va pouvoir s'expliquer avec M. I. Il reconnaît qu'il avait très peur de la revoir, « *de la dimension de M. I.* », de lui-même et de sa passion. Et sans que l'on connaisse le contenu des conversations, on apprend qu'il l'abandonne une fois de plus. (p. 214)

La porte ouverte de la maison de Tomás, puisque c'est là qu'ils se rendront ensuite pour poursuivre leur entretien, donne une idée de lieu ouvert, propice au dialogue et à l'échange. Elle s'oppose à celle entrouverte de la chambre de Clarice lors de l'inceste, qui dissimule ce qui ne devait pas exister, mais laisse entrevoir également, pour le malheur de celle qui aurait voulu ne jamais avoir vu. La porte de la maison de Tomas renvoie aussi à celle de la salle de remise de diplôme de M. I. qu'il avait refermée, ayant décidé de la quitter. Elle assume la même fonction,

²⁷⁹ « *As viagens. Nunca suficientes para conhecer o Brasil inteiro.* » (p. 186)

²⁸⁰ « *Todas as coisas estavam desembocando naquele lugar naquele momento. Todos os anos vividos, todas as insuficiências desses anos e tudo o que neles havia em demasia. Todos os perigos, todas as promessas, todos o amor que amadurecera em indiferença e toda a estrutura que sobrevivera livre de ornamentos.* » (p. 296)

puisque'il «abandonne » une fois de plus M. I. après leur conversation. Néanmoins, elle demeure ouverte pour, permettre à Clarice d'arriver plus tard et qu'ils puissent entreprendre une nouvelle relation affective. Elle fonctionne comme une métaphore de son cœur et de son affect : puisque'il a pu mettre un terme à sa passion pour M. I., il est désormais apaisé et peut donc accueillir Clarice. Ensuite, il ne lui restera plus qu'à aller faire la connaissance de sa fille, Eduarda. Ce qu'il fera le lendemain de son entrevue avec M. I. et de sa nuit avec Clarice, puisque'il est désormais un homme « nouveau », qui peut revendiquer sa paternité.

Tomás incarne l'homme sensible blessé, l'amoureux éconduit par M. I., celui qui, sur le plan affectif, n'a pas réussi à oublier son premier amour. Il est aussi un peintre raté qui n'a pas eu la réussite professionnelle escomptée, malgré sa passion pour la peinture, parce qu'il a eu le tort de lier ses deux passions artistique et amoureuse. De ce point de vue, il est une victime sur le plan économique et social, puisque la société le rejette en tant que peintre médiocre et qu'il réussit à peine à subsister de son art. Il est aussi une victime de la société patriarcale brésilienne, à travers la confiance de l'inceste qu'il reçoit de M. I., et qui va marquer sa vie. Il l'est également de par son histoire familiale, de la persécution dont ses parents ont souffert sous la dictature et qui a marqué son enfance. En tant que dépositaire de ces mémoires tragiques et historiques, et, en tant qu'homme sensible et artiste, son existence en sera bouleversée et il mettra de longues années avant pouvoir se reconstruire une nouvelle vie. L'abandon de la vie urbaine carioca, les voyages et la découverte d'autres lieux plus proches de la nature l'aideront à y parvenir. En effet, en achetant la ferme à Jaboticabais, donc en se retirant du monde en quelque sorte, il parviendra à cette reconstruction. Le personnage présente aussi une forme de résilience sur le plan affectif, à la fin du roman, dans sa nouvelle relation avec Clarice, l'autre victime de la société patriarcale. Le transfert de la mémoire de l'enfance tragique de M. I. et de Clarice vers Tomás le désigne comme victime et prouve qu'il est le personnage de l'homme sensible, blessé par la vie et la société qui l'entoure.

Il y a également un processus de résilience, qui se met en place chez le protagoniste de l'autre ouvrage, *Hanoi*. David est la figure de l'homme empathique, sensible, toujours préoccupé de l'autre. Il sait qu'il est condamné, après que sa tumeur au cerveau a été diagnostiquée, mais l'envisage avec humour et développe sa relation aux autres : dons de ses affaires à ses voisins et partage de moments d'échange avec des inconnus. Il trouvera une forme d'affection et de renoncement de l'autre en la personne d'Alex, l'autre personnage résilient du récit, qui en est aussi la protagoniste.

Avant de poursuivre sur l'étude du personnage, nous allons définir la notion de résilience dont l'origine est américaine : en effet, selon Serge Tisseron²⁸¹, on voit les premières approches dans les années 1950 aux USA et elle a connu ensuite « *plusieurs phases successives* ». Nous notons que l'action du roman se déroule aux Etats-Unis, précisément à Chicago. Car, la résilience, c'est d'abord : « *attribuée à des qualités individuelles, la capacité à surmonter un traumatisme* », puis dans une deuxième vague, « *le processus intervenant dans les situations traumatiques et*

²⁸¹ TISSERON, Serge, *La Résilience*, Paris, Presses Universitaire de France/Humensis, Col. *Que sais-je ?*, 2017 (2007)

permettant de dépasser celles-ci pour en faire un nouveau départ » et enfin dans une troisième vague, « *une force* », « *qui est liée à des caractéristiques personnelles en partie innées, mais qui est aussi influencée par l'environnement.* » Pour Tisseron, nous entrons aujourd'hui dans « *une quatrième vague* » de la résilience élargie au paradigme « *d'une nouvelle renaissance* », centrée sur « *des pratiques collaboratives* » et envisagée dans « *ses composantes à la fois sociales, économiques, psychologiques et même politiques.* » (Tisseron, 2017 : 5-9) Il relie la définition et la signification de la résilience à l'histoire culturelle américaine, qui a connu différentes évolutions et voit dans une crise, « *non une source d'insécurité et d'inquiétude* » comme dans la société française, mais la « *nécessité d'un dépassement personnel et en fait une condition de progrès, aussi bien personnel que social.* » (Tisseron, 2017 :11)

Il nous a semblé intéressant d'évoquer l'origine de la notion de résilience que nous allons utiliser largement dans le second ouvrage d'AL et notamment pour présenter les personnages principaux du roman, David et Alex. La remarque de Tisseron sur l'importance de cette notion aux Etats-Unis nous semble aussi correspondre à ce qu'a voulu indiquer l'auteur dans le roman, qu'elle situe sur le territoire américain et où elle évoque non seulement le tragique de la maladie, qui frappe David à 32 ans, mais tout l'environnement social qui l'entoure et les différents traumatismes de la population métisse qui y vit, issue de l'émigration ou de l'exil, que nous verrons dans les histoires familiales des eux protagonistes.

David est présenté dès le début du roman comme un homme raisonnable, à qui l'on vient de diagnostiquer un cancer foudroyant au cerveau et qui apprend qu'il ne lui reste que quelques mois à vivre. A l'annonce de cette nouvelle, qui intervient dès le début du roman, il fait preuve de détachement, sans les réactions émotionnelles que l'on pourrait attendre dans cette situation : « *Il n'arracha pas ses vêtements et ne se précipita pas en hurlant dans les rues*²⁸² » et cherche seulement le réconfort d'un café en sortant de la clinique. (p. 10)

Les deux références esthétiques qui apparaissent dès la première page du roman renvoient à la thématique asiatique à travers l'éléphant de jade que l'oncologue prend dans ses mains pendant la consultation et qui se superpose à l'image mentale du cimetière des éléphants qui se cachent pour mourir, attribuée au protagoniste. L'autre référence artistique est celle de la musique et de la trompette qui demande une pression équilibrée « *ni trop, ni pas assez* », la passion de David pour le jazz qui va lui permettre de supporter la maladie et le définit aussi comme un homme équilibré, sans excès. David raconte que c'est lors de son voyage au Canada avec un ami, qu'il a découvert la musique que l'on joue avec un instrument. En rentrant de ce périple, il a voulu apprendre à jouer de la trompette et elle est devenue sa plus « *grande alliée* ».

Par ailleurs, ce voyage annonce celui d'Hanoï, où il aimerait aller pour mourir, mais que tous lui déconseillent dans son état et qu'Alex fera pour lui à la fin du récit. Il est aussi symbolique de la mobilité, du changement d'espace comme signe d'un nouveau départ vers un ailleurs meilleur, d'une nouvelle vie ou d'une autre vision des choses, qui sont communs dans les deux

²⁸² « Não arrancou as roupas e saiu gritando pelas ruas » (p. 11)

ouvrages d'AL et qui sont aussi les mythes fondateurs de la nation américaine²⁸³. En effet, le voyage renvoie aussi à celui qu'effectue l'émigré, qui doit quitter son pays d'origine pour aller tenter sa chance dans un autre, parfois lointain ; cette thématique de l'émigration qui est liée au déplacement est constitutive de l'identité américaine, qui s'est construite sur les vagues successives d'immigrés, arrivés sur son sol, en provenance de différents pays.

L'absence de réaction du personnage à l'annonce de sa tumeur au cerveau est à mettre sur le compte de son caractère d'homme résilient, qui a déjà connu d'autres traumatismes : il a été abandonné par sa mère à l'adolescence, puis quitté par sa petite amie, Lisa, qui lui reproche son manque d'ambition. Il souffre aussi de son statut d'homme « latino », qui n'a pas voulu adopter tous les codes de la société américaine. Cette souffrance n'est pas avouée, mais apparaît de façon latente dans le récit de l'enfance du personnage et l'histoire de ses parents. L'apparent détachement du personnage apparaît alors comme un rempart contre la dureté, et parfois la violence, du rejet de l'autre dans la société américaine. Celui-ci révèle une forme de racisme et de xénophobie omniprésente, qui, sans être jamais mentionnée, affleure dans l'intertexte d'une narration secondaire, racontée par une collègue de travail de David : la demande d'eau minérale dans le jus de fruit, lors de ses vacances dans un pays lointain, qui le renvoie à sa propre histoire d'enfant, issu de l'immigration.

Son activité de vendeur dans le magasin de construction et de bricolage le place dans la catégorie des employés, des classes populaires. Ce statut social n'est guère plus élevé que celui de ses propres parents, émigrés d'Amérique du Sud et Centrale, que l'on trouvait surtout dans les services à la personne.

Nous pouvons en déduire, dès à présent, que le personnage de David présente des aspects de victime : sur le plan physique d'abord, de par sa maladie, affectif ensuite puisque Lisa l'a quitté, et, on le voit très vite aussi, sur le plan social, de par son statut de modeste employé, qui ne veut pas d'une autre vie. En effet, il pense que les gens ne changent pas et de ce point de vue n'a pas l'esprit pionnier et conquérant de l'américain, qui croit au changement et en son pouvoir d'amélioration : c'est justement ce que lui reprochait Lisa, qui voulait qu'il cherche une meilleure situation.

David habite dans un appartement au troisième étage dans un quartier plutôt central : Up Town sur North Sheridan Road. Dans la perspective de son décès et de son départ de l'appartement, il commence à faire une liste des choses qu'il contient et qu'il veut donner. La liste des conseils pour éviter les effets du traitement, qui lui est remise par la suite à la clinique est à mettre sur le compte du « *care giving* » pour le soutenir dans le processus de résilience et à mettre en regard aussi de la propre liste de ses effets qu'il veut donner. Dans les deux cas, on trouve le souci de l'autre, le soin et l'empathie, que Tisseron joint à la résilience et qui définit bien le personnage de David, victime et résilient, mais aussi dans cette dimension du souci de l'autre, qui traverse l'ouvrage d'AL.

²⁸³ Nous employons l'adjectif « américain, américaine » au sens d' « étasunien, étasunienne ».

David représente l'homme gentil, empathique presque à l'excès, et en donne encore l'exemple lorsqu'il démissionne de son travail de vendeur dans le magasin de bricolage et de construction et ne leur donne pas, par pudeur, les véritables raisons de son départ. Il va les voir une dernière fois et s'intéresse à l'histoire de l'employée du service du personnel, alors que ses propres soucis sont autrement plus graves. Un autre exemple est celui du coup de fil son ex-petit amie, Lisa, lorsqu'elle lui demande de façon ironique et malencontreuse, s'il est encore vivant. Comme elle lui apprend qu'elle va se marier et qu'elle a réussi à obtenir un rôle dans une comédie musicale, il en est content pour elle et la félicite. Lorsqu'il évoque son histoire avec Lisa, il n'a pas de ressentiment après qu'elle l'a quitté et lui compose même un morceau. Il reconnaît qu'il l'a aimée, pour sa gaieté notamment, mais accepte son départ. Il manifeste une fois de plus son empathie pour tous ceux qui lui sont chers. L'empathie, telle que la définit Jean Decety²⁸⁴, professeur de psychiatrie et de psychologie à l'université de Chicago reflète « *une capacité innée de percevoir et d'être sensible aux états émotionnels des autres, souvent couplée avec une motivation pour se préoccuper de leur bien-être.* » (Decety, 2017) Le concept est multidimensionnel et l'auteur en distingue trois composantes :

L'empathie émotionnelle [qui] reflète la capacité de partager l'état affectif d'autrui en termes de valence et d'intensité. [...] joue un rôle fondamental dans la communication non verbale, comme les situations de détresse, souffrance ou tristesse.

L'empathie cognitive [qui] permet de se mettre consciemment dans l'esprit de l'autre pour tenter de comprendre ce qu'il pense ou ressent. [...] cette capacité de prise de perspective est une compétence liée au raisonnement social.

Le troisième est le composant motivationnel [qui] correspond au souci de l'autre et reflète la motivation à se préoccuper du bien-être d'autrui, qu'il considère très ancien sur le plan évolutif. (Decety, 2017)

Il estime que le terme est aujourd'hui galvaudé et « *l'usage de la notion d'empathie dans la presse populaire, le discours politique, et dans les sciences sociales et biologiques est devenu un cliché.* » (Decety, 2017) Néanmoins, l'ensemble de la définition, notamment les deux dernières composantes nous semble correspondre au personnage de David, qui montre tout au long du récit différents exemples de cette « *motivation à se préoccuper d'autrui* ». Dans sa façon d'agir délicate et soucieuse de la réaction de l'autre, il fait preuve de l'empathie dans sa composante « *cognitive* », comme avec ses collègues de travail, à qui il ne veut pas imposer sa maladie.

On peut aussi penser que cette prédisposition à l'empathie est liée, chez David, à son statut d'orphelin : il n'a plus ses parents et on ne sait ni quand ni comment ils sont morts. Cela peut expliquer son besoin d'aller vers l'autre et sa recherche de figures paternelles de substitution, comme celle de Trung ou Xavier, le vieux musicien de jazz. Alors que les effets du traitement,

²⁸⁴ DECETY, Jean, article : « EMPATHIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 6 juillet 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/empathie/>

comme la perte de l'appétit et les premiers symptômes de son mal, comme les pertes de mémoire, se font sentir, il envisage la situation avec humour en comparant le traitement de la radiothérapie à « *un élastique* », qui lui rallongerait la vie.

David poursuit dans son idée de vider son appartement en donnant certains effets à ceux qui l'entourent, comme l'aquarium à Nico, le petit voisin qui aimait venir voir les poissons rouges. Il est attentif à ses plantes, qui sont « *de mauvaise humeur* », mais « *pas mortes* ». Il continue aussi de chercher le contact de l'autre, comme celui du vieux musicien de jazz, qui promène son vieux chien dans le parc. Il lui parle de sa maladie et lui donne la part de gâteau que Teresa, la mère de Nico, a voulu qu'il emporte, et parce que le vieux musicien lui a donné la page sport de son journal à lire. C'est une autre dimension de l'empathie « cognitive » et « motivationnelle », qui est basée sur la réciprocité du don.

David décide de fermer ses comptes bancaires tant que son cerveau lui permet de le faire. Il s'invente une nouvelle vie ailleurs pour justifier ses retraits d'argent à la banque. Il montre à cette occasion son empathie vis-à-vis de l'employée, qu'il complimente pour sa bague de fiançailles. Cette attention empathique est aussi un indice de son besoin de contact affectif, qu'il va diriger vers Alex, dans la supérette de produits asiatiques. La bague de fiançailles de l'employée de la banque est à mettre en rapport avec celle que son père Luiz achète en seconde main pour demander Guadalupe, sa mère, en mariage. On sait depuis le début du roman que David n'a plus ses parents. Par le souvenir, il évoque sa mère, Guadalupe, pendant sa tendre enfance et son départ ensuite, à l'adolescence, pour des raisons qu'il n'a pas réussi à comprendre, alors que son père lui disait qu'elle était malade et lui demandait de lui pardonner. L'abandon de sa mère, qu'il n'a pas accepté, ainsi que l'incompréhension des causes qui l'ont motivé, mais qu'il a essayé de chercher, prouvent son désarroi, lorsqu'il se trouve lui-même confronté à la maladie. Pourtant, dans son introspection, il reconnaît qu'il ne sait rien de sa mère : « *Mais, que savait-il de sa mère ? pensa David. Que savait-il de ce que c'était pour elle d'être mère ? E de ce qu'elle ressentait, et de ce qu'elle vivait ?* »²⁸⁵ (p. 79) Derrière l'interrogation du personnage, c'est le rôle de la mère et l'obligation qui lui en est faite de l'accomplir jusqu'au bout dans la société patriarcale, qu'interroge l'autrice. David est un homme seul, fragilisé par la perte affective de ses parents. Dans le chapitre 3, il évoque la famille qui lui reste : « *juste quelques cousins éparpillés par-là*²⁸⁶ » (p. 75) et ses amis musiciens qui ont leur vie. Les cousins de David sont : l'un dans l'Indiana, qui collectionne les carabines et les têtes empaillées, l'autre en Caroline du Sud, qui s'occupe des touristes en chemise à fleurs et en bermuda. Celui qu'il aime bien, tient une boulangerie dans le New Jersey avec sa femme et ses filles.

Le manque d'un contexte familial, autour de lui, ne favorise pas la résilience, puisque Tisseron la considère comme un des « *facteurs de protection* » sur lequel la victime peut s'appuyer :

²⁸⁵ « Mas o que David sabia da sua mãe ? ele pensou. O que ele sabia acerca do que era, para ela, ser mãe ? E do que ela sentia, e do que ela vivia ? » (p. 105)

²⁸⁶ "... só uns primos espalhados por aí," (p. 99)

... l'existence de relations chaleureuses avec des parents structurants, soutenant et compétents ou de relations de soutien émanant d'autres membres de la famille élargie.²⁸⁷ (Tisseron, 2017 : 43)

Ce contexte familial prouve, par opposition, qu'Alex, l'autre protagoniste du roman, va réussir à s'en sortir, du fait qu'elle s'appuie sur le lien familial, même s'il est seulement matrilinéaire. On peut également remarquer que l'image de la famille élargie est sensiblement la même dans les deux ouvrages d'AL, puisque la mention « *quelques cousins* » et « *une demi-douzaine d'oncles* » était déjà celle employée pour désigner la famille de J. M. dans SEB. On note à ce propos, que la famille occupe une position centrale dans l'œuvre de l'autrice portugaise, Teolinda Gersão, comme on l'a vu dans ses deux ouvrages et qu'elle est également importante dans celle d'AL, mais présentée, soit comme un lieu de la domination patriarcale, comme dans SEB, soit absente ou défaillante, du moins pour David, ou seulement « *soutenante* » du côté maternel, pour Alex, dans H.

Lors de son deuxième contact avec Alex, David se présente et lui serre la main. A travers la relation qui va s'établir entre eux et qui débute par ce contact corporel et sensible, on peut voir sa recherche d'une relation affective de substitution, mi-amoureuse, mi-amicale, qui remplace les liens affectifs manquants. Il retournera à la supérette pour proposer à Alex de venir voir si quelque chose l'intéresse dans son appartement. Comme Alex lui dit qu'elle a besoin d'un nouvel ordinateur, il lui propose de lui apporter le sien. David le lui donne avec un fichier comprenant divers morceaux de jazz, qu'il a choisis pour elle. Ce partage de la musique, du jazz, qui est sa grande passion, prouve aussi son sentiment pour elle et fonctionne comme un cadeau, sur le plan affectif, au-delà de la valeur marchande de l'ordinateur.

Lorsqu'il évoque sa vie amoureuse, David revient sur sa relation avec Lisa et raconte surtout la fin de vie de son « *vieux chien* » Oscar, dont il a vécu l'agonie et la mort dans son appartement. Ce récit prouve la peur de la mort du personnage, qu'il tente de conjurer par le récit de celle d'Oscar. Il se souviendra à ce propos du vétérinaire qui avait euthanasié le vieux Oscar, le Dr Cordeiro, un indien de Goa, qui avait le portugais en commun avec David. A travers cette référence, c'est encore l'importance de la migration qui est montrée dans le récit. En effet, elle indique la pluralité de l'immigration américaine et l'aspect cosmopolite de sa population, qui conforte aussi l'idée d'un multiculturalisme réussi. On peut voir aussi dans l'intertexte, une référence à des voyages migratoires plus anciens, ceux que les portugais ont effectué, les premiers aux XV^e et XVI^e siècles et qui explique la langue en partage, par des peuples aussi lointains.

On peut noter aussi qu'A. Lisboa met en parallèle le récit de la mort du chien Oscar avec celui de la réflexion d'Alex sur les relations des hommes et des animaux : à propos de l'interrogation de Bruno sur l'envoi de la chienne Laïka dans l'espace, elle se souvient du traitement que les scientifiques, comme Descartes, infligeaient aux animaux, et notamment aux chiens lors de leurs expérimentations médicales. Elle nous donne ainsi son idée de la relation aux animaux,

²⁸⁷ *Op. Cit.*

qui est aussi une relation au sensible que les deux protagonistes ont en commun, comme nous le verrons dans une autre thématique.

Le récit de sa relation avec Lisa vient s'intercaler avec celui de la visite d'Alex et de Bruno à son appartement, et place cette dernière sur le même plan sentimental, pour David. Il fait aussi la connaissance de Bruno, le fils d'Alex qui a quatre ans et à qui Il montre une fois encore son empathie. C'est parce qu'Alex lui dit que le père de Bruno est mort, qu'il lui parle de sa propre maladie : un glioblastome multiforme au cerveau, qui lui laisse une espérance de vie de quatre à cinq mois. Dans cet échange d'informations à caractère intime, l'aveu du nom de sa maladie, que David fait à Alex, alors qu'il ne l'avait encore jamais nommée, est une preuve de son attachement à la jeune femme. De notre point de vue, il fonctionne comme celui de l'inceste entre M. I. et Tomás dans SEB. Les récits du tragique entre des personnages sensibles, doués d'empathie, vont les lier de façon irrémédiable. D'ailleurs, David demande à Alex si elle a un nom de lieu dans le monde à lui proposer. Elle lui indique Hanoï, qui est la ville d'où est originaire sa grand-mère et elle lui raconte l'histoire de Linh. A l'évocation de l'histoire de Linh à Hanoï, il répondra par celle de ses parents, Luiz et Guadalupe à Framingham (Massachusetts), où, ils s'étaient connus et avaient vécu, et où il avait d'abord pensé aller. Face à l'incrédulité d'Alex devant son projet d'aller mourir à Hanoï, il lui explique qu'il préfère un lieu différent et lointain :

... mais Framingham était trop près, littéralement trop familière. Le choix du genre roulette russe d'Alex était parfait : loin, une autre langue, d'autres gens, une autre nourriture, un autre tout.²⁸⁸ (p. 101-134)

On retrouve dans les arguments avancés par David, sa recherche constante de l'autre, qui explique pourquoi Hanoï lui convient bien. On peut l'interpréter aussi comme un bon choix, car il est exprimé par celle, dont il recherche l'affection et que cette ville possède un lien originel avec elle. La ville qu'il ne connaît pas lui apparaît dès lors comme un lieu de vacances éternelles, puisqu'il en rêve conjointement avec le lieu de vacances d'Alex et son fils, qui vont emporter son matériel de camping. Il va même jusqu'à imaginer l'idée de guide spécifique sur les lieux où mourir pour marquer la distanciation qu'une telle idée implique de sa propre mort.

Son détachement vis-à-vis de sa fin prochaine qu'il mêle d'humour est un trait de caractère du personnage et participe de sa résilience. Il est aussi une manière pour l'auteur d'alléger le côté tragique de la thématique morbide. Alex évoque ensuite la musique, laissée dans l'ordinateur qu'il lui a donné et David lui révèle qu'il est musicien et joue de la trompette. Cet aveu de son goût pour le jazz vient compléter celui de sa maladie dans le but d'établir une relation affective avec elle. Elle lui demande alors d'en jouer un peu pour elle et ce sera la seule fois dans le roman où David s'exécutera, avec celle du duo dans le parc avec Xavier, le vieux musicien, à la fin du récit, qui est présentée comme le dernier morceau de celui qui se sait condamné. La musique occupe une place privilégiée dans le récit puisqu'elle va aider David, malade, et devenir une véritable thérapie. Elle est une passion qu'il désire partager avec ceux qui

²⁸⁸ « ... mas Framingham era perto demais, literalmente familiar demais. A escolha roleta-russa de Alex estava perfeita : longe, outra língua, outra gente, outra comida, outro tudo. » (p. 134)

l'entourent : il a donc acheté un modèle de trompette débutant pour Douglas, le petit voisin qui veut apprendre à jouer de la trompette pour entrer dans l'orchestre de l'école. Il sait qu'il va mourir et veut faire profiter ceux qui l'entourent Alex et Bruno, Trung, Nico et Douglas, ses voisins en faisant le don de ses affaires ou en accédant à leurs souhaits, car il est source de joie pour lui qui est tourné vers l'autre. David est content de donner ses affaires et de les voir partir chez Alex, parce qu'il sait qu'elles lui rendront service.

Le don de David apparaît alors, d'autant plus méritant qu'il est malade, en phase terminale et assume dès lors une fonction de « résilience sociale » face à la dureté de la société de consommation à outrance américaine, qui est basée sur les relations commerciales et la réussite par l'argent. Sa résilience est remarquable aussi parce qu'elle se situe dans la société de consommation, Le dépassement de soi aussi est une des composantes de la réussite aux Etats-Unis et passe par la résilience individuelle. Or, il s'agit ici d'une autre forme de résilience, que David obtient par le don désintéressé, le partage autour de lui qui est bien une forme d'altruisme, si l'on se réfère à la définition de Guy Petitdemange²⁸⁹:

Généralement, le terme d'altruisme qualifie une attitude morale concrète qui, par-delà toute crainte et même toute norme, privilégie autrui. L'altruisme manifeste un débordement de l'amour propre naturel... (Petitdemange, 2017)

Autrui comme autre que moi, qui se refuse originellement à l'identification, qui pourtant me lie à lui jusqu'à fissurer mon moi, et m'ouvre sans tristesse sur l'abîme des commencements et l'indistinction de la fin, telle pourrait être, simplifiée à l'extrême, la thèse d'Emmanuel Levinas, le penseur le plus radical de l'altérité. (Petitdemange, 2017)

Nous retrouvons la référence à Lévinas dans l'évocation de l'altérité, à travers celle de l'altruisme. Cette notion semble être le but poursuivi par AL dans l'ouvrage, où elle fait du protagoniste, non pas seulement une victime, mais un homme résilient et empathique, qui pratique l'altruisme comme fondement de sa résilience, puisqu'il est toujours tourné vers l'autre. Car, dans l'ouvrage d'AL, nous trouvons toutes les acceptions de l'altruisme qui s'imbriquent : ce sont les caractéristiques qui définissent les personnages principaux. C'est l'ensemble de ces dimensions de la résilience, de l'empathie et de l'altérité que l'autrice montre dans *Hanoi*, à travers les personnages des protagonistes notamment.

Mais la maladie de David évolue : alors qu'il est dans la supérette, il ressent une vive douleur à la tête et manque de perdre l'équilibre, ce dont s'aperçoit Trung, qui constate aussi qu'il a maigri. Mais d'autres fois, « *Il se sentait relativement bien. [...] Mais il ne pouvait jamais savoir d'avance.* ²⁹⁰ » (p. 106) L'inconnue de la maladie est à mettre en relation avec l'idée d'improvisation, qui est très liée au jazz et sur laquelle il livre ses réflexions à l'occasion de l'écoute d'un morceau d'un musicien qu'il aime bien. Puis, dans le temps qu'il lui reste, David veut inviter Alex à aller à un concert de jazz et se souvient des différents clubs de jazz de la

²⁸⁹ PETITDEMANGE, Guy, article : « ALTRUISME », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 6 juillet 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/altruisme/>

²⁹⁰ "Ele se sentia relativamente bem. [...] Nunca dava para saber de antemão." p. 142

ville de Chicago, qui a une longue tradition de cette musique et dont les célèbres clubs ont chacun une atmosphère particulière. David emmène donc Alex au concert de Christian Scott, qui a composé *Anthem*, un album après la tragédie de l'ouragan Katrina à la Nouvelle Orléans. On note que le choix de ce musicien, qui a composé une œuvre de résilience répond à celle du personnage lui-même, dans un procédé de mise en abyme.

Il est heureux aussi d'avoir invité Alex et Bruno à la pizzeria : il a parlé de basket avec Bruno et les a raccompagnés jusqu'à la station de métro en donnant le bras à Alex. Le plaisir d'une sortie presque en famille, même « *peu orthodoxe* », composée d'un « *presque latino, l'autre presque noir et la dernière presque asiatique*²⁹¹ » (p.115) suffit à David, qui remercie Alex pour les heures passées avec elle et son fils. On peut voir dans cette scène, le besoin, pour David, de se constituer une famille de substitution, dont il réussit malgré tout à donner à voir une image, même si ce n'est que pour quelques instants, dans l'espace économique et social de la ville.

En présentant cette « fausse » famille et son métissage pluriel de façon humoristique, avec de multiples combinaisons, l'autrice veut donner une idée de l'aspect métissé de la société américaine et évite, de cette façon, de s'enfermer dans l'un d'eux. A sa manière « délicate », elle suggère les thématiques connexes du métissage et du racisme, mais aussi de la décolonisation dans la société américaine. Concernant le problème, toujours actuel, de l'émigration aux Etats-Unis, elle veut y voir une issue heureuse pour la deuxième génération, à travers le personnage d'Alex, qui en a intégré les codes et a décidé de faire des études. Alors que d'autres n'y parviennent pas, comme David, qui est victime de son destin, plus que de son statut, d'enfant d'immigrés.

En poursuivant le don de ses meubles, David se remémore son enfance et sa mère, avec qui il avait ramassé les coquillages qui sont dans un bocal. L'élément des coquillages, qui apparaît à plusieurs reprises dans le roman, renvoie à la métaphore de la coquille que l'on trouve chez Bachelard²⁹², et suggère, pour le personnage de David, qu'il est en fin de vie, dans le passage de « *l'être moitié mort moitié vivant* ». (Bachelard, 1994 : 108) Lorsque ses voisins viennent chercher table, chaises et canapé, il pense aux futurs occupants de l'appartement en écoutant la musique d'Egbert Gismondi, *Palhaço*. Par l'humour, *Palhaço* signifie « clown », David met une distance vis-à-vis de ses émotions. L'un comme l'autre sont des exemples de son détachement et participent de la résilience du personnage. Ce sont des moyens pour l'autrice d'échapper au pathos de la situation dans laquelle se trouve le héros et représentent son style sensible et délicat.

David se souvient aussi de son enfance à l'école, comme lorsqu'il avait choisi d'écrire sur Cuauhtémoc, qui avait été torturé et exécuté par Cortez au Mexique, alors qu'il cherchait l'or des Aztèques, comme une discrète référence au passé colonial de ce pays, qui est celui de sa mère et qui a valeur d'exemple, pour les actes criminels commis pendant l'entreprise de

²⁹¹ "Poderiam fazer de conta que eram uma família. Se um deles era quase latino, o outro quase negro e a outra quase asiática, isso apenas apontava para alguma coisa pouco ortodoxa que não dizia respeito a ninguém." (p. 155)

²⁹² *Op. Cit.* Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, 1994

colonisation et qu'AL rappelle de cette manière. Ces souvenirs en actionnent d'autres chez David, comme ses réflexions sur le métissage de sa mère, au Mexique et de son père au Brésil, dont il avait hérité les yeux bleus, qu'il devait à son ascendance italienne. Il goûte ainsi au plaisir de la famille, lui qui n'en a plus, en accompagnant Alex, qui va visiter Trung, en convalescence chez lui après son accident cardiaque et dit sa joie d'être avec eux.

Cela rejoint l'idée de Tisseron, qui s'appuie sur des travaux de J. Segal (1986), qui dit l'importance de l'environnement dans le processus de résilience : « *l'environnement était mis au centre des possibilités de résistance aux traumatismes.* » (Tisseron, 2017 : 24) Les membres de la famille d'Alex sont pour David des « *tuteurs de résilience* », pour reprendre la terminologie de psychologie sociale utilisée par le chercheur, « *des personnes-ressource* » qui participent au processus de résilience, en l'entourant et en lui prodiguant leurs conseils et leurs avis. (Tisseron, 2017 :119) Et c'est ce que fait Linh, en lui parlant de la ville d'Hanoï, qu'elle a connue et aimée dans le passé. Alors qu'elle ne représente, pour David, que le cimetière des éléphants qu'il veut atteindre pour y mourir. Et ce que Huong fait aussi, en lui donnant un avis contraire, mais non dénué de bon sens, car elle pense qu'il n'y a rien pour lui à Hanoï, qui est devenue une ville « *chaotique* », très différente de celle qu'a connue Linh et qu'il ne doit pas y aller seul, mais avec Alex, et qui lui dit en s'excusant : « *Hanoï est une idée à toi* », « *Quelque chose que tu as imaginé. Ce que tu veux n'existe pas.* »²⁹³ (p. 142-144)

La vie active de David se termine sur les notes de musique qu'il joue avec Xavier dans le parc, alors qu'il a quitté son appartement et vit désormais dans celui d'Alex. On note que l'évocation du 4 juillet est le jour de la fête nationale aux Etats-Unis, et symbolique de la nationalité étatsunienne que ses parents n'ont pas réussi à obtenir, mais qu'ils fêtaient néanmoins dans un souci d'intégration. Ce rappel à la fin de récit confirme le double échec, de leur immigration et de la propre destinée de David, né américain sur le territoire des Etats-Unis, mais qui ne pourra pas en profiter, puisqu'il n'a pas suivi les codes implicites de cette société qui mise tout sur le mérite personnel et l'ascension sociale.

Alex rapporte que les derniers jours de sa vie ont été paisibles :

Vers la fin, il paraissait tranquille, presque content, et il avait fait la paix avec la confusion qu'il avait essayé d'orienter dans un sens ou dans un autre.²⁹⁴ (p. 173)

Car il dormait beaucoup, ne voyait plus et ne sortait plus. Elle lui passait ses morceaux de musique préférés et il s'est éteint, dans ses bras, à la fin de l'été.

Avec le personnage de malade condamné, qui aurait dû être tragique, Lisboa nous livre un portrait d'un homme résilient, empathique et plein d'humour, résolument tourné vers l'autre, avec une vie simple et paisible. Il réussit à trouver de l'affection chez Alex, elle est aussi un

²⁹³ “ Hanói não é o que você imagina, disse Huong.[...] Hoje é uma cidade confusa. [...] Hanói é uma ideia sua, Huong disse, ... Alguma coisa que você imaginou. O que você está querendo não existe.” (p. 191-194)

²⁹⁴ “ No fim, ele parecia tranquilo, quase contente, e havia feito as pazes com a confusão que tinha deixado de tentar torcer em algum tipo de sentido.” (p. 235)

personnage résistant, comme nous allons le voir. C'est par le don que David, qui est une victime de cette société capitaliste qui le rejette, réussit à dépasser le cloisonnement économique, social et culturel de la société américaine et montre qu'en pratiquant l'altruisme avec ses voisins et ceux qui lui sont chers, ainsi que l'empathie envers tous ceux, qui s'en sentent exclus par l'âge, ou leur condition sociale inférieure. Ces valeurs sont plus fortes que celles matérielles qui lui sont imposées par la société et forment une sorte d'antidote aux maux qu'elle connaît, que sont le capitalisme, l'individualisme ou encore le racisme. Le protagoniste présente des aspects de résilience, non pas au niveau individuel, comme cela est « préconisé » aux USA, mais au niveau social et collectif. Il représente ceux que Tisseron appelle les « *traumatisés de la vie qui deviennent* » *altruistes* ». Il nous semble qu'il correspond aussi à la définition dans le roman de ceux qui vont « *s'imposer des tâches impossibles – et notamment des tâches altruistes* » qui peut être interprété comme « *un moyen de rester fidèle à une souffrance passée.*²⁹⁵ » (Tisseron, 2017 : 40) Dans le cas de David, il s'agit de celle de l'abandon maternel et de l'immigration ratée de ses parents, qui explique son propre échec. Son projet d'aller à Hanoï, pour y faire oublier sa mort ne se réalisera pas, car la maladie l'emportera avant.

David est donc une victime, mais aussi un exemple de résilience sur le plan social, de par son action, qui porte sur le sensible et l'altérité. Sa mort est elle-même symbole de reconstruction, puisqu'elle permet à Alex, Bruno et Max de se réaliser comme une famille, alors qu'ils ne pouvaient pas le faire à Chicago.

Dans H, l'auteur retrace des mémoires exiliques plurielles, à travers les expériences individuelles de différents personnages, qui, comme David, doivent composer avec leur sensibilité et les conditions sociales qui leur sont imposées. Elle utilise les concepts évoqués pour montrer leur vulnérabilité, mais aussi leur capacité de résilience et d'empathie dans un milieu qui ne leur est pas favorable et où d'autres valeurs sont en vigueur. Elle les place dans des situations particulières de clandestinité et d'exil forcé, mais leur donne une dimension humaine plus large en racontant leur résilience, leur démarche altruiste et leur empathie vis-à-vis de l'autre. Nous allons voir des figures d'hommes plus âgés, qui sont aussi des pères, à la fois victimes et résilients, qui tentent de se reconstruire après l'exil ou la guerre.

C'est le cas de Luiz, le père de David, qui a émigré clandestinement aux USA et n'a jamais pu rentrer au Brésil (Capitão Andrade, MG) d'où il est originaire, car en tant qu'immigré illégal, il n'a jamais osé sortir des Etats-Unis, par crainte de ne plus pouvoir y revenir. Sa femme, Guadalupe l'a laissé avec son fils, David, pour repartir au Mexique. On ignore les circonstances de son décès, mais il est mort jeune, puisque David n'a plus ses parents à 32 ans.

Il incarne l'immigration brésilienne aux USA, en provenance de l'état du Minas Gerais notamment, qui a eu lieu à la fin des années 1970, puis dans les années 1980, dans la région de Governador Valadares. A travers l'histoire de Luiz, c'est celle de l'émigration brésilienne aux USA qui est racontée : elle date de l'arrivée des américains dans le Minas Gerais, après la Seconde Guerre mondiale qui venaient y chercher du mica et ont suscité l'envie d'émigrer

²⁹⁵ *Op. Cit.* Tisseron, 2017

parmi la population des environs de Governador Valadares. Ce fut le cas dans les années 1970 vers la Nouvelle Angleterre, New York ou Miami, puis, plus massivement dans les années 1980, car le voyage était financé par les « *mineiros* », qui y avaient déjà de la famille. Ils avaient parfois recours à un faux passeport. Occupant des emplois dans les services, les bars, les laveries ou les salons de beauté pour les femmes, les immigrants brésiliens qui pensaient vivre le rêve américain se sont retrouvés, pour certains, dans des entreprises de nettoyage ou de construction ou comme livreurs et gardes d'enfants. C'est le cas de la mère de David et c'est le cas aussi du père adoptif de Vanja, Fernando, dans *Azul-Corvo*, où AL a commencé à traiter de la thématique de l'immigration. Dans le cas de Luiz, il n'a pas réussi à avoir de visa touristique et a dû passer par le Mexique pour entrer aux Etats-Unis. La difficulté du voyage lui a fait remettre à jamais celui du retour au Brésil. Même s'il en avait eu l'idée au départ, il n'y est jamais retourné, car il appréhendait de refaire ce dur périple.

Luiz a conservé le lien avec le Brésil par la langue, qu'il a continué d'utiliser aux Etats-Unis, car il ne se sentait pas « *confortable* » en anglais, ce qui explique que David comprenne le portugais. Car la langue portugaise est aussi celle des musiciens brésiliens comme Cartola, dont David aime les chansons et dont il comprend les paroles ; comme c'est le cas de la chanson, « *Couleur de l'espoir* ». C'est du souvenir de David que nous connaissons le vécu de Luiz, comme lorsqu'il avait du mal à prononcer le « th » anglais : « *il disait « tree », arbre, au lieu de « three », ce dont son fils se moquait : « David petit, se roulait par terre de rire, se moquant affectueusement et avec un brin de supériorité arrogante. « Mon papa a vu le peuple des arbres. »*²⁹⁶ » (p. 78)

David évoque la rencontre avec Guadalupe, quelque temps après l'arrivée de Luiz sur le territoire américain. Le couple a vécu à Framingham, (Massachusetts), où David a passé toute son enfance. Il raconte aussi comment « *Luiz économisa sur son salaire et acheta de seconde main une bague de fiançailles. »*, alors qu'il « *ignorait que les bagues de fiançailles pouvaient coûter aussi cher* ». (p. 160-161) Il nous rapporte que Luiz « *se demanda qui avait porté cette bague avant et pourquoi elle avait été vendue. Il valait mieux ne pas savoir. Non pas qu'il crût à la chance ou à la malchance. Mais de toute façon, il valait mieux ne pas savoir.* ». Car, « *la bague de fiançailles était jolie sur la main de Guadalupe. Le diamant faisait ressortir la lumière des choses autour d'elle.*²⁹⁷ » (p. 161) Outre sa valeur symbolique, qui a déjà été évoquée, nous retenons la valeur marchande de la bague, qui est ici mise en avant, comme pour souligner le contexte particulier de l'économie capitaliste étasunienne. L'interrogation de Luiz annonce l'issue de son mariage et la bague apparaît alors comme le symbole de l'échec de son mariage et de son intégration dans la société américaine. En effet, si l'achat de cette bague constitue une

²⁹⁶ "... ele dizia *tree*, árvore, em vez de *three*, então às vezes relatava, por exemplo, ter visto *tree people* em vez de *three people*. David, pequeno, rolava de rir, com afetuoso deboche e um toque de superioridade arrogante. *Meu pai viu o povo da árvores !*" (p. 103)

²⁹⁷ "Luiz economizou o salário e comprou, de segunda mão, um anel de noivado. Ele não tinha ideia de que anéis de noivado pudessem ser tão caros. Imaginou quem teria usado o anel antes e por que teria vendido. Melhor não saber. Não que ele acreditasse em sorte ou azar. Mas de todo modo melhor não saber [...] O anel de noivado ficava lindo na mão de Guadalupe. O diamante puxava a luz das coisas ao redor dela." (p. 217-218)

tentative de suivre les règles préétablies de la société patriarcale américaine dans laquelle il essaie de s'insérer, le fait que l'achat est « de seconde main » révèle une faille, tant sur le plan matériel qu'affectif, qui justifiera le dénouement.

Luiz est un personnage secondaire et une victime de la société américaine : car, il est la figure de l'immigré illégal, avec ce que cela signifie de contraintes administratives et de renoncement par rapport à son pays d'origine. Il est aussi un immigré qui n'a pas réussi à s'intégrer dans la société américaine dont il dominait mal la langue. Sur le plan affectif, il n'a pas pu retenir sa femme, qui, elle, est repartie au Mexique. Luiz n'est pas un homme résilient, même si son mariage et la vie de son fils pouvaient le faire croire. La mort de David, jeune, confirme la connotation négative de l'immigration brésilienne et de façon plus globale, de celle des « latinos », venus du Mexique ou d'autres pays « latinos », qui sont des échecs, lorsqu'il s'agit d'immigrations illégales. Le métissage lui-même, le brassage des deux populations différentes, brésilienne et mexicaine dont David est issu, qui semblait un élément positif, du point de vue culturel, est finalement négatif, avec l'annonce de sa maladie.

En revanche, si l'on considère le sort des cousins « éparpillés » de David, exerçant des activités diverses, ils semblent intégrés dans la société américaine. Luiz est donc, lui, l'exception, la figure de l'échec de l'immigration des « latinos » aux Etats-Unis. On note que cette émigration continue aujourd'hui encore de poser problème dans la société américaine et demeure dépendante du sort que leur réserve les lois des gouvernements successifs, qui peuvent décider ou non de régulariser ceux qui sont illégaux. On peut donc dire que le roman présente une radiographie assez large et diverse de l'expérience de l'immigration aux Etats-Unis. Avec le personnage de Luis, c'est la situation de précarité de migrants qui est dénoncée, puisqu'elle l'a empêché de réussir sa vie et l'a sans doute mené à une fin précoce. Sous cet angle, Luiz se distingue d'une autre figure paternelle, qui a vécu une situation à la fois différente et similaire. Nous allons voir quels sont les points communs, vis-à-vis de l'expérience de l'exil, figurée par ces deux personnages dans le roman.

Trung est un ancien moine bouddhiste, qui a connu les camps de rééducation dans son pays, puis l'exil et l'émigration aux Etats-Unis où il est devenu épicier, vendant des produits asiatiques, dans une supérette à Chicago. Il a conservé sa religion et ses principes ainsi que son empathie pour l'autre. Il est un symbole de la résilience pour David, qui fera sa connaissance lorsqu'il se rendra dans la supérette et il deviendra alors une figure paternelle de substitution, comme il l'était déjà pour Alex.

Il est un exemple de l'émigration et de l'exil, qui toucha de nombreux vietnamiens de son pays d'origine, où il a connu la guerre, la déportation et le camp de rééducation en tant que moine bouddhiste trente ans auparavant. Il a ensuite vécu l'exil aux Etats-Unis, où il souffrit du froid et a dû trouver une autre activité pour survivre. Il est aussi le dépositaire des origines familiales vietnamiennes d'Alex et de la mémoire de la guerre du Vietnam, que David va connaître à travers le récit d'Alex. Tout ce qui se rapporte à Trung prouve sa grande résilience : le dur travail de détection des mines pendant son séjour dans le camp de rééducation au Vietnam, son exil et l'arrivée dans un pays étranger, où il va souffrir du froid et dont il ne domine pas la langue, mais en conservant toujours sa dignité et en s'impliquant dans le travail et dans

l'empathie avec l'autre. Tous ces éléments font dire à Alex que : « *l'édifice tenait toujours debout* », et « *avec des bonbons dans les poches, par-dessus le marché.*²⁹⁸ » (p. 30) Ce détail est caractéristique de son empathie et de son souci de l'autre.

L'autrice fait aussi référence à sa religion, à travers la statue de Quan Âm, qu'il honore tous les jours avec des fleurs ou des bâtonnets d'encens. Elle fonctionne comme un rappel de sa vie antérieure de moine et donne une dimension supplémentaire à sa vie d'immigré dans la société américaine. Elle l'aide aussi à supporter les accidents de l'existence. Il connaissait les sutras bouddhiques et la poésie chinoise, mais pas l'anglais. Il n'avait pas de profession et lorsqu'il est arrivé en tant que réfugié, il a commencé par nettoyer l'appartement qu'il partageait avec d'autres, qui étaient dans la même situation que lui et a souffert du froid du continent nord-américain :

« Il aurait même pu aller vivre dans un monastère bouddhiste, parmi les nombreux qui s'étaient répandus dans son nouveau pays. S'exiler à l'intérieur de son exil. Au lieu de cela, il décrocha un emploi et servit de la soupe. Il savait que certaines choses étaient irrécupérables. Comme les dents de lait de l'enfance.²⁹⁹ » (p. 109)

Ce premier emploi lui correspondait bien : lui qui est aussi dans l'empathie et l'altruisme. On peut penser que les deux personnages, Trung et David, se sont rapprochés, car ils partageaient les mêmes valeurs et la même conception de la vie : la notion d'inéluctable et de fragilité de l'existence qu'ils ont en partage. Après son problème cardiaque et son séjour à l'hôpital, Trung annonce son intention de partir à la retraite, de fermer la supérette et d'aller vivre avec Huong et Linh dans leur petite ville de la périphérie. Pour David, la « *supérette elle aussi finalement [qui] prenait sa retraite, par solidarité avec Trung...*³⁰⁰ » dans un procédé de personnification. (p. 160)

Trung est, comme Luiz, un personnage secondaire, et fait la connaissance de David, alors que celui-ci n'a déjà plus son père, comme Alex, qui a aussi perdu son père jeune. Il est l'ami de Linh et de Huong, sa mère. Il est surtout le dépositaire de toutes les mémoires familiale, culturelle et historique et un témoin direct de la guerre et de l'exil. Il est aussi le sage qui, à travers sa formation de moine bouddhiste se distancie du monde pour en voir l'essentiel et le sensible. Il est de ce point de vue, l'une des figures de la résilience telle que la définit Tisseron.

Nous concluons cette partie consacrée aux hommes sensibles et résilients. Nous avons vu qu'ils étaient des victimes de la société patriarcale qui les broie, lorsqu'ils présentent des fragilités, comme c'est le cas de Luiz ou de David. Ils peuvent aussi se montrer plus résilients, comme Trung. Les hommes, dans les deux romans d'Adriana Lisboa, reproduisent les codes machistes

²⁹⁸ "Alex se perguntava como o edificio continuava de pé. Com balas nos bolsos, ainda por cima." (p. 37)

²⁹⁹ "Ele até poderia ter ido viver num mosteiro budista, entre os muitos que já tinham se espalhado em seu novo país. Exilar-se dentro do seu exílio. Em vez disso, arranhou um emprego servindo sopa. Ele sabia que certas coisas eram irrecuperáveis. Feito os dentes de leite da infância." (p. 146)

³⁰⁰ « O mercado, afinal, também estava se aposentando, em solidariedade a Trung. » (p. 216)

de la société patriarcale dominante, dans le cas des prédateurs. Ou bien ils les subissent, comme c'est le cas des hommes sensibles aux arts et à l'autre, qui sont empathiques mais déclassés du point de vue social : c'est le cas de Tomás, qui n'atteint pas la notoriété à laquelle il aspirait et de David qui, bien qu'ayant entamé des études, n'est qu'un modeste employé dans un magasin de construction ou même des « invisibles » comme Luiz, l'immigré illégal.

La critique contre la société patriarcale est moins marquée dans le deuxième ouvrage, *Hanoi*, mais apparaît dans l'intertexte et désigne en filigrane un ensemble de problèmes qui en découlent, qui la rendent responsable de la situation, telle qu'elle est décrite dans la narration. Les grandes questions sociétales, comme la discrimination raciale et sociale et la violence urbaine qui sont aujourd'hui encore d'actualité ne sont pas nommées, mais suggérées par l'autrice, qui ne s'investit pas dans la critique sociale, préférant laisser au lecteur le soin de tirer les conséquences des situations que vivent les personnages. Nous notons aussi que dans ses deux romans, AL donne le rôle principal aux femmes : ce sont elles qui devront combattre la société patriarcale et se libérer de ses impositions, même si toutes n'y parviennent pas, comme nous l'avons vu précédemment, certaines arrivent à le faire, sous certains aspects du moins.

2. 3. 2. La femme résiliente

Maria Inês est pour nous l'héroïne du roman SEB : on la suit depuis l'enfance et, parce qu'elle voit l'inceste subi par sa sœur, Clarice, elle va devenir une victime collatérale de la société patriarcale, qui lui vole son enfance et l'empêchera d'aimer. Mais, comme elle n'a rien dévoilé de ce qu'elle avait vu, elle va cultiver un côté mystérieux et révolté, qui lui permettra d'élaborer une stratégie de survie dans ce monde hostile pour la femme, qu'est la société patriarcale dans la classe bourgeoise et machiste, qui est la sienne. Son succès professionnel et social sera acquis au prix d'un abandon de la vie affective. L'idée de mystère qui l'entoure et de non-dit sont relevés par sa propre fille, Eduarda, qui en est elle aussi une victime.

Du point de vue physique : M. I. est grande, « avec un corps longiligne dont les imperfections étaient adoucies par des vêtements bien choisis », elle a des « yeux sombres et en amande » et des sourcils épais. Son corps « totalement accepté » ne correspondait pas aux canons de la « beauté standardisée », car elle avait des hanches « un peu larges », « un ventre loin d'être lisse » et des « seins de petite fille ³⁰¹ ». (p. 22-24) Mais, elle connaissait parfaitement tous les codes de la communication du corps en société : comme de « sourire de manière adéquate », ou encore une « présence parfumée et juste, jamais excessive, jamais trop en retrait » (p. 22) et elle savait comment gommer ses défauts physiques par l'emploi de produits appropriés

³⁰¹ “Com seu corpo comprido cujas imperfeições iam suavizadas por roupas bem-escolhidas, com seu rosto que aprendera a sorrir de forma adequada, com sua presença perfumada e exata, nunca muito grande, nunca pequena demais... [...] Seu corpo era aceito por completo. [...] Seus quadris eram um pouco largos e o ventre estava longe de ser liso feito tábua. Os seios de menina que haviam amamentado uma filha continuavam a ser seios de menina, pequenos e frágeis. [...] Os olhos escuros e amendoados de Maria Inês se encontraram e se multiplicaram no espelho... e tirou com uma pinça os pelos supérfluos das sobrancelhas, originalmente grossas...” (p. 30-33)

comme la « *gelée exfoliante* », bleue de Lancôme, qu'elle utilise dans son bain. La gelée Lancôme est utilisée comme un symbole dans la narration pour rappeler le monde auquel elle appartient, de par sa profession et surtout son mariage avec l'avocat J. M.

M.I. était née un jour de « *petite pluie triste sur la campagne* » et portait le nom d'une « *grand-tante paternelle qui était morte folle, mais Otacília et Afonso, ses parents, ne voyaient en cela aucune espèce de présage.*³⁰² » (p. 37) Elle écoutait les adultes pour son information et bravait les interdits familiaux. M.I. était aussi une enfant inventive et provocatrice : elle aimait choquer ou effrayer, mais se révélait aussi une cousine prévenante et protectrice avec J.M., son « *cousin au deuxième degré* », qu'elle connaissait depuis l'enfance et qu'elle épouserait un jour, avec qui elle avait en commun d'avoir un double prénom ; mais c'était « *tout ce qu'ils avaient en commun.*³⁰³ » (p. 16) Elle inspirait chez ceux qui l'entouraient des sentiments mitigés : exaspération et méfiance, pour ses parents et la crainte de son « *regard enflammé* », pour Clarice, sa sœur. Aujourd'hui, elle fait preuve vis-à-vis de J. M., « *d'un tiers de sincérité, d'un tiers d'ironie et d'un tiers d'indifférence*³⁰⁴ ». (p. 19)

Enfant, elle voulait être danseuse, car elle avait eu une poupée avec un tutu en tulle et une « *couronne de diamants* » sur la tête. M. I. se trouvait donc riche aussi avec quelques « *douzaines de graines vertes de cyprès* » qu'elle a ramassées et voulait offrir à sa sœur. Elle va les laisser tomber dans sa fuite, après avoir vu la scène de l'inceste. La richesse et la poésie de l'enfance sont symbolisées par les graines de cyprès, qui sera un autre leitmotiv dans la narration et fonctionnera comme un rappel de l'enfance perdue de M. I. après la vision de l'inceste. On constate que les phrases-leitmotiv dont l'autrice se sert dans la narration, soit pour annoncer (l'inceste, la vie d'addiction de Clarice, puis sa tentative de suicide), soit pour rappeler (la gelée Lancôme, les graines de cyprès) sont autant d'indices données au lecteur pour baliser le récit et faciliter sa compréhension, ainsi que son adhésion.

De son enfance, on retient la photo de M. I et de Clarice, à sept et onze ans, qui représente la mémoire des premières années heureuses de la vie à la fazenda, « *avant la convulsion de la planète* », qui est une métaphore de l'inceste, cette rupture « *lorsque les routes s'inversèrent et que les saisons perdirent leur naturel*³⁰⁵ » : ce qui ne devrait pas exister et n'est pas dans le cours des choses. (p. 50) M. I. est la dépositaire de la mémoire de ce passé douloureux, qui va

³⁰² “Na madrugada em que Maria Inês nasceu, no interior do estado, caía uma chuva triste, modesta. [...] Recebeu o nome da tia-avó paterna que morrerá doída, mas seus pais, Otacília e Afonso, não acreditavam que isso pudesse representar alguma espécie de presságio.” (p. 51)

³⁰³ “E acabava de plantar uma árvore de dinheiro em companhia de um primo de segundo grau que ainda era apenas João Miguel. Dois primos de segundo grau com nomes duplos: era tudo o que tinham em comum.” (p. 23)

³⁰⁴ “Pobre João Miguel, disse Maria Inês, e suas palavras se faziam com um terço de sinceridade e um terço de ironia e um terço de indiferença.” (p. 27)

³⁰⁵ “ Maria Inês e Clarice com sete e onze anos de idade, respectivamente, antes daquela convulsão do planeta, quando as rotas se inverteram e as estações perderam a naturalidade.” (p. 69)

conditionner sa vie future, alors que Clarice, se réfugie, elle, dans celui de l'enfance heureuse pré-traumatique.

M. I. a neuf ans, lorsqu'elle assiste à la scène de l'inceste, que commet son père sur sa sœur Clarice : elle aperçoit, par la porte entrouverte de la chambre de celle-ci, la main de son père qui caresse son sein blanc. D'abord incrédule, elle est ensuite saisie par la peur et la nausée et elle s'enfuit en laissant tomber par terre les graines de cyprès. C'est à ce moment-là, que disparaît l'idée de l'enfance heureuse et d'espoir en la vie, ainsi que l'importance de tout ce qu'il y a dans la nature, comme le parfum des cyprès. Sa conception du temps change aussi : à l'infini du temps, elle oppose désormais la finitude d'une seule seconde, d'un instant qui devient une tragédie. Le souvenir de l'inceste demeure donc lié aux graines de cyprès, cette image mentale est encore liée à l'innocence de l'enfant et deviendra ensuite le témoin de la vision d'horreur de l'instant tragique qui sera répétée dans le récit chaque fois qu'il sera évoqué. Alors elle laisse tomber les graines : « *elle veut fermer les yeux pour renverser le temps* ». La métaphore indique, que le bouleversement du cours des choses, se matérialise dans la perte de lumière en fin d'après-midi : « *une nuit qui naît déjà morte*³⁰⁶ ». (p. 57) Cet événement cataclysmique dans le monde de l'enfance de M. I. s'apparente à une vision apocalyptique des éléments naturels qu'elle perçoit à travers ses sens et à son niveau de compréhension d'enfant. Elle s'enfuit sur la pointe des pieds et pleure, car « *elle ne veut pas qu'on sache qu'elle sait* ». C'est là que réside le mystère de M. I. et sa force : elle qui a vécu dans le silence du non-dit familial, l'utilise pour son compte, comme une arme contre ses parents. Ce silence marque déjà une stratégie de sa part et la fin de l'innocence. En effet, à partir de cet instant, ses pensées devinrent « *stratégiques, armées, prêtes à tout* ». (p. 195)

On peut penser aussi que si elle avait voulu raconter ce qu'elle venait de voir, sa parole d'enfant n'aurait pas eu de poids et qu'elle aurait dû en subir les conséquences : elle n'aurait été qu'une femme victime de plus de la société patriarcale. De plus, dans sa famille, elle sait qu'elle n'aurait pas trouvé d'oreille pour l'écouter. Sa parole aurait pourtant été utile à sa sœur : le secret partagé de l'inceste aurait sans doute permis à Clarice une reconstruction plus rapide ou une autre vie. Le silence de M. I. sera donc perçu comme un mystère par sa propre sœur, jusqu'à la mort d'Afonso Olímpio. Il participe de l'indépendance et même d'un certain ascendant, que M. I. manifestera vis-à-vis de Clarice, pourtant son aînée de quatre ans. Même si elle ne lui en fait pas le reproche, on peut penser qu'elle éprouve du ressentiment à son égard, mais sans le lui dire, cultivant ainsi le secret familial. M. I. est « *tatouée dans l'existence de Clarice* » comme elle le sera dans celle de Tomás : elle en positif et en négatif.

Cela explique également pourquoi Afonso Olímpio ne s'approcha jamais de M. I. Il feignait de l'ignorer, mais il avait peur de sa deuxième fille, comme du diable. Elle a exaspéré ses parents pendant ses années d'adolescente, seule à Jaboticabais : tout ce qu'elle faisait leur déplaisait et ils lui ont attribué la responsabilité de l'incendie dans la bamboueraie, ce qui les déciderait de l'éloigner. Son regard enflammé par la vengeance contre son père ne s'apaisera qu'après qu'elle

³⁰⁶ "Ela quer fechar os olhos para voltar o tempo. [...] uma noite que já nasce morta." (p. 79-80)

l'aura poussé du haut de la carrière de pierre et ses yeux demeureront secs à l'enterrement de ses deux parents.

A quinze ans, elle met en œuvre un plan : partir de Jabuticabais et aller à Rio pour s'assurer un avenir. Elle habite l'immeuble voisin du celui de Tomás et de son balcon il l'aperçoit et commence à la dessiner et elle devient ainsi « *une femme que la mémoire revêtait toujours de blanc et de jeunesse* ». Elle porte la robe blanche donnée par Clarice, qui va la rendre semblable à « *La jeune fille en blanc* » du tableau de Whistler, avec de longs cheveux sombres : « *non pas qu'elle fût particulièrement belle, mais parce qu'elle était un tableau de Whistler.* »³⁰⁷ (p. 103-104) Le personnage de M. I. apparaît alors en clair-obscur : elle est « *la jeune fille en blanc* » du tableau, qui porte un secret, un côté sombre qui effraie. Elle pouvait être empathique avec sa sœur ou J. M., et par la suite avec Tomás et ils en auront conscience, en sachant « *qu'ils ne pourront jamais assez la remercier* », mais elle pouvait aussi les blesser, les « *mutiler* », notamment en ce qui concerne ce dernier, lorsqu'elle le quitte. Elle deviendra une femme résiliente, et même dominatrice, à qui « *ils ne pourront jamais assez pardonner* »³⁰⁸. (p. 76-77) Pour Regina R. Félix³⁰⁹, dans son article consacré à SEB :

M. I. se révèle dans les tons blanc et bleu des « marbres blancs » de son appartement et « le ciel bleu qui n'inspire pas confiance » de Rio, ou encore la gelée bleue Lancôme, avec laquelle elle cherche à corriger des imperfections. (Félix, 2011 : 93-103)

M. I. entre dans la vie de Tomás, mais son cœur lui restera fermé et mystérieux, même si elle lui abandonne son corps :

Elle avait maintenant un corps de femme, à cent pour cent (elle l'avait conquis, l'avait construit), mais elle était encore une petite fille. Evidemment. Elle avait peur des fantômes, parce qu'elle les connaissait de longue date.³¹⁰ (p. 111)

Sa relation avec Tomás est une revanche sur son enfance gâchée par l'inceste, une « *nécessité radicale* ». Il était pour elle « *une sorte d'oasis* », mais elle savait « *qu'avec lui, ce n'était pas pour toujours.* »³¹¹ (p. 121) Il contribue à faire du temps de M. I. à Rio une période heureuse,

³⁰⁷ « Uma mulher que a memória sempre vestia de branco e de juventude. [...] ... não porque aquela garota fosse particularmente bonita, mas porque era uma pintura de Whistler. » (p. 147-149)

³⁰⁸ “Sempre ela, sempre Maria Inês. [...] Que Clarice e também Tomás jamais poderiam perdoar. A quem Clarice e também Tomás jamais conseguiriam agradecer o suficiente, por tudo, por suas próprias vidas. Maria Inês oferecera, mas depois mutilara. » (p. 108)

³⁰⁹ FELIX, Regina R., “Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória : Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa, in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília n° 37 jan./jun. 2011 p. 93-103 <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018376>

“Maria Inês se revela nos brancos e azuis (os mármores brancos, o céu “azul não confiável” do Rio de Janeiro, a *gelée* corporal azul, enfim, água e ar), através dos quais procura corrigir imperfeições.”

³¹⁰ “Agora ela adquirira um corpo de mulher, cem por cento (conquistara-o, construíra-o), mas era ainda uma menina. Claro. E tinha medo de fantasmas porque os conhecia de longa data.” (p. 159)

³¹¹ “Tomás vinha a ser uma espécie de oásis. De certa forma, Maria Inês sabia que ele não seria *para sempre*.” (p. 173)

car, pour elle, l'asphalte de la ville est une rédemption par rapport à la terre de la fazenda et son choix de vivre à Rio s'explique. C'est là également qu'elle mûrit son projet personnel, et parce qu'elle sait que celui de Clarice a été un échec, elle prend la résolution d'entrer à la faculté de médecine : non par intérêt pour la médecine, mais parce qu'elle cherche une position sociale solide.

Elle apprend par une lettre de Clarice que sa mère « *qu'elle n'aime pas* » est en train de mourir. Après l'enterrement, elle emmène J. M. dans un lieu qu'elle pensait romantique et ils font l'amour sur une pierre : elle a vingt et un ans et lui, vingt-deux et ils se connaissent depuis l'enfance. J. M. s'aperçoit qu'il n'est pas le premier homme pour M. I. et en conçoit un « *sentiment un peu plus confus que de la jalousie. Un peu plus possessif et peut-être un peu plus destructeur* »³¹² Pour M. I., c'est, au contraire, l'expérience de la liberté, car « *elle n'avait rien planifié.* » (p. 152-153)

On note dans cette première relation sexuelle entre les deux personnages, le machisme de l'homme dominant, représentant les valeurs de la société patriarcale, qui se traduit par de la jalousie, lorsqu'il s'aperçoit qu'il n'est pas le premier pour M. I. Alors que du point de vue de la femme, il s'agit seulement, pour elle, de vivre librement sa sexualité, ce qui était, à l'époque encore, mal vu. L'émancipation de la femme est timide et bridée par le contexte politique que connaît le Brésil entre les années 60 et 80. Ce n'est qu'après la fin de la dictature et les années 1990, qu'elle aura lieu et demeurera empreinte des représentations traditionnelles de la société patriarcale, profondément machiste.

L'année suivant la mort d'Otacília, le regard enflammé, diabolique, de M. I. a mûri : « *il était à point* ». Nous sommes en juin 1976 et elle revient chez Clarice pour les fêtes de la S. Jean, car elle aimait y participer. Elle voit aussi qu'Afonso Olímpio a sombré dans l'alcoolisme. On note l'importance de l'indication temporelle, qui est une des seules dans le récit, et qui renvoie à une époque particulièrement troublée au Brésil, du point de vue historique : en effet, les années 70 sont celles de la torture et de la chasse aux opposants, communistes notamment, et des différentes lois liberticides, qui ont permis de réprimer tous les mouvements de contestation ou d'émancipation, que l'on voyait ailleurs dans le monde, à ce moment-là. Le lendemain de la fête, les deux sœurs se retrouvent à la carrière de pierres, le lieu interdit, qui va devenir celui de la « *messe noire* » de M. I. Lorsque Clarice lui pose enfin la question ajournée depuis l'âge de treize ans : « *Tu as vu, n'est-ce-pas ?* ». (p. 203) M. I. acquiesce avec une apparente sérénité. Mais Afonso Olímpio, qui a vu passer ses filles décide de les rejoindre. Voyant son père arriver, elle lui demande : « *Papa, tu crois à l'enfer ?* » (p. 205) et commence alors pour elle :

³¹² “ O ciúme que entrou nele como um espírito... e chegou-lhe ao coração como um sentimento um pouco mais confuso do que ciúme. Um pouco mais possessivo, talvez um pouco mais destrutivo...” (p. 217)

La messe noire qu'elle n'avait pas planifiée, mais qu'elle avait si longtemps attendue. [...] elle relâcha les cordes tendues en elle depuis l'âge de neuf ans. Depuis que son enfance lui avait été arrachée avec violence par une vision.³¹³ (p. 206)

M. I. entend se venger de son enfance volée par la vision de l'inceste, ainsi que du pouvoir que son père a exercé sur l'existence de sa sœur et la sienne, qu'il continue de ronger, telle de la « *soude caustique* » (p. 203), comme elle vient de le lui avouer. Elle possède désormais la force nécessaire pour s'opposer à lui et lui dit qu'elle aurait voulu emmener sa sœur loin de la maison, mais qu'elle était petite, alors que maintenant elle est grande et forte et en retenant sa sœur d'une main, de l'autre elle pousse son père, à bout de souffle, du haut de la carrière. M. I. se venge de son père incestueux, en faisant passer son droit de victime, même si elle n'en est qu'une victime collatérale, au-dessus de celui de la justice pénale. Cette attitude est conforme à un système, dans l'étude de Raymond Verdier, que Gérard Courtois³¹⁴ rapporte dans son article :

« L'essentiel du système de la vengeance n'est pas dans la réciprocité sanglante mais dans l'idée que la justice entre égaux prend uniquement en vue le dommage éthico-vital subi par l'agressé. C'est là ce qui doit être corrigé ou réparé. La vengeance est donc à l'opposé des finalités du droit pénal étatique. Alors que le procès pénal tourne autour de la culpabilité de l'agresseur et de son aptitude à être amendé ou dissuadé de récidiver, l'économie de la vengeance vise la seule satisfaction de la victime. » (Courtois, 1982)

Le parricide est commis par M. I. au service de Clarice : car, elle agit en son nom propre, mais aussi en lieu et place de sa sœur, qui, elle, en est incapable. Il va les lier irrémédiablement, puisqu'elles en sont responsables toutes les deux et qu'elles le réalisent ensemble. Il marquera le début d'une autre vie pour les deux sœurs : le mariage avec J. M., pour M. I. et l'abandon du sien pour Clarice.

A son retour à Rio, M. I. rompt avec Tomás en lui faisant part de ses fiançailles avec J. M., qu'elle épouse peu après : elle porte une robe correcte, très différente de celle de Clarice, car elle est désormais « *une femme sérieuse* », qui doit s'occuper de « *son appartement, [situé] à Larangeiras* », payé par « *papa* » Azzopardi. M. I. vient d'entrer dans une autre phase de sa vie : elle devient M. I. Azzopardi, la femme d'un avocat de Rio, qui, s'il n'est pas encore très riche, va le devenir, en reprenant le cabinet, à la suite de son père, et appartenir ainsi à la bourgeoisie aisée de la ville. M. I. va accéder au destin « solide », que lui confère sa profession de médecin et au confort de la vie bourgeoise qu'elle visait, par son mariage avec J. M. On remarque aussi qu'elle en accepte les règles, comme celles édictées par son beau-père, qui sont celles de la société patriarcale dans le milieu bourgeois.

³¹³ "Aquele era sua missa negra, que ela não planejara mas pela qual aguardara tanto tempo. Olhos inflamados. Demoníacos. Maria Inês afrouxou as cordas que estavam tensas dentro dela desde quando tinha nove anos. Desde que sua infância lhe fora arrancada com violência por uma visão..." (p. 290)

³¹⁴ COURTOIS, Gérard. « La vengeance. *Volume I, La vengeance dans les sociétés extra-occidentales*. Textes réunis et présentés par Raymond Verdier. Éditions Cujas 1981, 227 pages », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. 9, no. 2, 1982, pp. 211-214.

Malgré tout le confort matériel, la vie de couple n'est pas satisfaisante, pour M. I., comme elle ne l'avait pas été pour sa mère. La déception de son mariage est, selon elle, due au fait qu'elle en avait trop rêvé : « *c'était elle qui était coupable d'avoir imaginé. Fantasmé, sans même se demander si elle avait sa place dans ce fantasme. Cette question l'ennuyait et desséchait son âme.* ³¹⁵ » (p. 40-41) Elle culpabilise aussi à cause de sa relation avec Tomás et le souvenir du Florian, le célèbre café de la place St Marc à Venise va devenir la référence récurrente dans le récit aux infidélités de J. M. et au gâchis de son mariage dans un symbolisme inversé. En effet, quatre ans après son mariage, elle est à Venise avec J. M. pour une sorte de deuxième voyage de noces. Mais le souvenir de la ville, pourtant présentée comme celle de l'amour, devient celui des amours adultères et bisexuelles de J. M., dont elle se rend compte à cette occasion et la fait culpabiliser aussi:

Tout avait commencé longtemps auparavant : filles et garçons jeunes et beaux. Elle ne le découvrit qu'alors, en cette agréable fin d'après-midi place Saint Marc.³¹⁶ (p. 129)

Et elle se sentit en partie coupable. João Miguel était peut-être au courant à son sujet. Avec Tomás. Mais ils avaient cessé de se voir. Ce n'était peut-être qu'une « vengeance ». Peut-être.³¹⁷ » (p. 129)

La référence à Venise, au-delà du symbolisme touristique participe aussi du dialogue intertextuel avec le roman de Thomas Mann, *Mort à Venise*, sur les autres éléments en commun : la frustration amoureuse et l'homosexualité, le style raffiné et l'éloge de la beauté, liée à l'utilisation qu'A. Lisboa fait des autres langages artistiques dans SEB. Regina R. Félix³¹⁸ y voit aussi :

« L'ambivalence du clair-obscur qui structure l'ouvrage SEB, avec la référence à Venise, comme toile de fond aux échappées bisexuelles du mari de M. I. et dans celle à l'ouvrage de Thomas Mann, *Mort à Venise*, le révélateur d'une dualité et d'une opposition entre Apollon (l'ordre) et Dionysos (le chaos). » (Félix, 2011 : 93-103)

M. I. est la protagoniste qui assume la narration interne du roman et symbolise cette ambivalence du clair-obscur : elle est à la fois *La Jeune fille en blanc*, qui n'est pas juste symbole de pureté, malgré le lys blanc qu'elle tient à la main, mais bien de perte de l'innocence,

³¹⁵ “E claro que o casamento nunca chegou a ser aquilo que ela imaginara, mas a culpa era sua por ter imaginado. Fantasiado, sem se indagar sequer se ela própria cabia na fantasia. Esse assunto a aborrecia e ressecava-lhe a alma.” (p. 56)

³¹⁶ “Tudo começara muito antes: moças e rapazes jovens e bonitos. Ela só descobriu ali, naquele fim de tarde agradável na Piazza San Marco.” (p. 184)

³¹⁷ “ E sentiu-se parcialmente culpada. Talvez João Miguel soubesse a respeito dela. E Tomás. Mas ela e Tomás haviam deixado de se ver. Talvez João Miguel estivesse só se vingando. Talvez.” (p. 184)

³¹⁸ *Op. Cit.* FELIX, 2011

“A ambivalência claro-escuro que estrutura *Sinfonia em branco* é, ademais, insinuada pelo livro *Morte em Veneza* de Thomas Mann, mencionado repetidamente, evidenciando-se como um outro *motif*. A menção da novela se faz pano de fundo, não apenas para as escapadas bissexuais do marido de Maria Inês, mas, mais revelador, para a dualidade e contraposição entre Dionísio (caos) e Apolo (ordem).”

telle qu'elle est représentée sur le tableau de Whistler, debout sur la peau de l'ours, et celle « *aux yeux démoniaques* » qui se venge de son père et refuse l'amour de Tomas (« *ne tombe pas amoureux de moi* ») pour réaliser son projet professionnel, qui doit lui assurer une réussite sociale.

Car M. I. a fait le choix de sa propre vie sans qu'on lui en impose une autre et sans se préoccuper de celle des autres ; c'est ce qui la différencie de Clarice, qui a suivi la destinée des jeunes filles de bonne famille, sans véritablement choisir sa voie. Elle mène sa carrière professionnelle et accepte sa vie avec J. M., car ils « *vivaient bien ensemble, par choix* », même s'il s'agit d'une « *relation aseptisée* », qui se présente davantage comme un arrangement. Elle souffre pourtant des infidélités de J. M. lorsqu'il s'affiche avec Paolo à Venise, au Café Florian, ou avec son professeur de tennis à Rio : car « *la vérité était beaucoup plus intense. La vérité était faite d'aimables petites pointes de douleur.*³¹⁹ » (p. 41) Son détachement apparent est une arme de défense, face à la prédation sexuelle de J. M. Car M. I. ne peut aimer, à cause de la vue de l'inceste, ni J. M. qu'elle a épousé, ni Tomás, ni Bernardo Águas.

Arrivée à l'âge mûr, M. I. a donc pris la décision « *audacieuse qui transgressait certaines règles de ce protocole, qu'elle avait elle-même conçu et adopté* » de ne pas accompagner J. M. en Italie. Elle donne de cette visite annuelle une définition assez désabusée : « *c'était triste et gai, carnaval et cendres, cela signifiait que les déguisements étaient trop étroits ou trop grands, ou laids, chiffonnés, usés.*³²⁰ » (p. 42) Cette définition dit son opinion négative sur les vacances dans la propriété familiale de Toscane. Elle y tenait un rôle, face à son beau-père, le vieux prédateur, comme elle le fait dans sa vie sociale à Rio, qu'elle ne veut plus jouer. A 44 ans, M. I. se rend compte qu'elle s'est trompée dans son choix de vie avec J. M. Sa volonté de se rendre à Jabuticabais est à interpréter comme celle de faire le bilan, aussi bien avec sa sœur, dans le but de raviver leurs relations, mais surtout avec Tomás, qui a été l'amour de sa vie, mais qu'elle n'a pas choisi pour des raisons de statut social, ce dont elle a conscience maintenant et qu'elle regrette sans doute. Ses confidences à Eduarda, après confirmation de sa venue à la fazenda sur les yeux bleus d'Otacília, qu'elle n'a pas connue, car était morte avant sa naissance, sont une manière de préparer Eduarda à l'aveu sur sa filiation : car Eduarda a les yeux clairs de Tomás, son père biologique, alors que M. I. et J. M. ont les yeux sombres. Elle laisse alors planer le mystère sur une autre personne à voir à la fazenda. Ce côté silencieux et mystérieux qui caractérise le personnage de M. I. et qu'elle doit à son éducation familiale est aussi l'aveu d'une incertitude concernant son propre avenir, que sa fille questionne : elle veut savoir combien de temps durera leur séjour à la fazenda et émet l'hypothèse d'un temps prolongé, voire « *la vie entière* ». Sans la contredire, M. I. ne lui fait pas part de sa décision, qui dépendra de l'accueil de Clarice et de Tomás.

³¹⁹ “ A verdade era muito mais intensa. A verdade era feita de pequenas e amorosas pontadas de dor. [...] Ela e seu marido eram bons convivas, por opção.” (p. 57)

³²⁰ “Uma decisão ousada, quebrando um punhado de itens daquele protocolo que ela mesma concebera e adotara. [...] E isso era triste e alegre feito carnaval e cinzas, equivalia a perceber que as fantasias estavam ficando apertadas, ou largas demais, ou feias, amarrotadas, puídas.” (p. 59)

Car M. I. est la dépositaire des mémoires du tragique, dont elle ne s'est pas encore débarrassée : « elle n'avait pas du tout fait taire ses sombres souvenirs de la fazenda des Ipês, vue du haut de la carrière de pierres interdite », et « croyait aux fantômes » et « en la douleur³²¹ ». (p. 119) Elle est le personnage qui synthétise ce double versant de la mémoire, qui est, pour Félix³²², « dans la relation entre mémoire et élucidation, qui apparaît dans la tâche de la compréhension de l'incompréhensible. » (Félix, 2011 : 93-103) et qu'elle résume dans la notion de clair-obscur :

Le clair-obscur expose entre ombre et lumière la manière dont la mémoire prend le risque de rendre intelligible ce que l'on cachait et qui était considéré comme tabou et que l'on ne peut aborder que par le biais de configurations esthétiques, soigneusement agencées, comme dans une symphonie en blanc. ³²³ (Félix, 2011 : 93-103)

On peut voir une autre de ces configurations esthétiques dans celle du papillon multicolore « maudit et adorable ») qui apparaît à la carrière de pierre. (p. 116) que Maria Inês utilise comme l'image d'une « mosaïque », représentant les épisodes de la vie de Clarice, dont elle pouvait relier les deux extrêmes, depuis l'enfance jusqu'aux cicatrices faites avec le couteau Olfa et de celle de Tomás, depuis son amour pour le tableau de Whistler, dont elle est la dépositaire et qu'elle tente d'agencer, devant pour cela trouver un endroit approprié. Alors que, selon Félix, il y a :

D'un côté, le sombre, le chaos dionysiaque, qui est représenté par l'enfance interrompue de Clarice ainsi que celle de Tomás (par l'exil de ses parents). De l'autre, le témoignage de la jeune fille en blanc de Whistler. ³²⁴ (Félix, 2011 : 93-103)

Ce contrepoint en clair de M. I. par rapport au côté sombre et douloureux de la vie de Clarice et de Tomás est à nuancer, à la fin du récit. En effet, elle voit que sa vie avec J. M. est en sursis et ne repose plus que sur l'apparence d'une vie commune. Pour supporter la soirée du Réveillon, elle fait le choix de l'ivresse, qui lui permet d'écouter stoïquement le récit d'une nouvelle infidélité de J. M. L'incompréhension du couple est palpable, lors de la scène des adieux à

³²¹ “No fundo do coração, porém, Maria Inês ainda não adormecera de todo aquela sombria lembrança da Fazenda dos Ipês vista do alto da pedreira proibida. [...] Maria Inês acreditava em fantasmas. [...] Maria Inês acreditava em dor.” (p. 169-170)

³²² *Op. Cit.* FELIX, 2011

“O claro-escuro, como na relação memória/elucidación, aparece como mais um recurso para transmitir a tarefa da compreensão do incompreensível.” (p. 93-103)

³²³ *Op. Cit.*

« O claro-escuro, expõe, em luz e sombra, o modo como a memória arrisca consigo mesma no processo de tornar inteligível aquilo que se guarda como inacessível, tabu, e se deixa abordar apenas através das configurações estéticas, engenhosamente definida como uma sinfonia em branco. » (p. 93-103)

³²⁴ *Op. Cit.*

“Por um lado o escuro, o caos dionisíaco, representado na infância interrompida de Clarice e Tomás. Por outro, o testemunho de Maria Inês como a menina de branco de Whistler.” (p. 93-103)

l'aéroport, alors que J. M. part pour l'Italie et que M. I et Eduarda l'accompagnent. Du point de vue linguistique, l'autrice utilise le discours indirect libre lors d'un dialogue muet entre les deux personnages : « *pardonne-moi* », « *oublie-moi* », « *Je téléphone* », « *Va-t'en une fois pour toutes*³²⁵ ». Il montre la confusion des sentiments et la fragilité de l'équilibre qu'est la vie conjugale de M. I., qui ne la satisfait plus. (p. 83) A la question d'Eduarda pendant le voyage à la fazenda sur son éventuelle séparation de J. M., elle répond : « *peut-être* » (p. 134), mais attend de savoir ce qu'en pense J.M. Cela prouve son incertitude quant à l'avenir de son couple.

Sur la route de la fazenda, le choix de la musique de *Will Hunting* et de la chanson *Miss Misery* sur la douleur de la rupture et le voyage est à interpréter comme une thérapie par la musique qui « *rajeunissait* » M. I. On retrouve cette notion dans H. pour le jazz qui fonctionne aussi comme une thérapie contre la douleur, pour David. Arrivée à la fazenda, M. I. et Tomas ont enfin l'explication qu'ils auraient dû avoir dix-huit ans plus tôt. Elle sait maintenant que Tomas ne lui est plus attaché et a décidé de changer de vie, puisqu'il a passé la nuit avec Clarice. Une page se referme sur sa jeunesse aussi bien du point de vue amoureux avec Tomas, qu'à la fazenda où « *tout était pareil, tout était différent* » (p. 176) et où Clarice, de son côté, va pouvoir envisager un autre avenir, y compris dans une relation avec Tomás.

A la fin du roman, la nouvelle vie pour les deux sœurs est représentée par un épisode de leur petite enfance, lorsque tous les rêves étaient encore possibles et qu'elles vivaient innocentes et heureuses en famille et avec leurs amis à la fazenda. Cette image, qui est celle du bonheur de l'enfance est celle de Clarice et non de M. I., pour qui l'enfance a été assombrie par l'inceste. On note aussi que le personnage central de narratrice que M. I. assumait tout au long du récit, laisse la place à celui de Clarice et de Tomas, à la fin du récit, comme si sa vision de l'histoire s'arrêtait là. En effet, M. I. est une femme qui s'est libérée de sa condition de jeune fille dans la société patriarcale et est devenue la femme qu'elle voulait être. Du point de vue social, sa vie est une réussite et M. I., qui s'est battue, a atteint ses objectifs. Pourtant, à la fin du récit, on note qu'elle est un personnage fragile qui, pour accéder à la reconnaissance sociale, s'est pliée aux règles de la société patriarcale, qu'elle commence seulement à remettre en cause en ne partant pas en vacances avec son mari. De plus, elle est la grande perdante sur le plan affectif, puisqu'elle n'a pas voulu de l'amour de Tomás, lui préférant J. M., alors que celui-ci est un prédateur qui la trompe et que ses propres escapades avec l'autre prédateur qu'est Bernardo Águas ne la satisfont pas non plus. Elle continue donc d'être une victime, sur le plan sentimental. Sa résilience sur le plan affectif n'est pas acquise, alors qu'elle semble en bonne voie chez Tomás et Clarice qui se sont trouvés. Cette relation peut être interprétée comme une trahison pour M. I. et une forme de revanche de leur part sur elle.

Si elle veut parvenir à la résilience, elle devra faire des choix plus radicaux pour s'émanciper de l'oppression de la société dans laquelle elle vit. Mais le veut-elle vraiment, compte-tenu des avantages dont elle jouit dans le milieu social qui est le sien ?

³²⁵ "... perdoe-me, me esqueça, não te perdoo. [...] Telefone. Não se dê ao trabalho. Vá embora logo de uma vez." (p. 117)

La question du devenir de sa fille qui va connaître son père biologique est aussi une des données de l'équation qu'elle doit résoudre. En effet, Eduarda, à 19 ans est l'autre personnage qui symbolise la femme moderne et l'appartenance à la société dominante : puisqu'elle est la fille du couple que forment encore M.I. et J.M. Mais, en vérité, elle est la fille de Tomás, dont elle a hérité « *les yeux clairs* » et dont elle fera la connaissance plus tard, comme cela est prévu à la fin du roman. Elle est vue par sa mère comme « *une jeune fille faite de l'été* » (p. 50) : elle est jolie, longiligne, calme, avec des yeux transparents, mais qui ne sont pas les aigues-marines d'Otacília. Elle a encore des caractéristiques de l'enfance, comme les comptines dont elle se souvient, mais aussi de l'âge adulte, à travers son comportement et ses réflexions vis-à-vis de sa mère, dont elle prend soin pendant le Réveillon, alors qu'elle s'est enivrée, en lui apportant du café.

Personnage secondaire dans le roman, Eduarda fonctionne comme un personnage en devenir que les révélations sur sa filiation et une possible nouvelle architecture familiale vont modeler. Elle se présente comme le double de M. I. en plus jeune et plus sûre d'elle, mais n'a pas de réelle profondeur comme la protagoniste. Elle n'a pas encore effectué sa mue en papillon coloré et libre, pour reprendre cette image, qui traverse le roman comme symbole de liberté et de symbiose entre les tons sombres et les tons clairs du clair-obscur. Son environnement familial et social lui est plus favorable que ne l'a été celui qu'ont connu sa mère et sa tante Clarice et on peut aussi y voir une évolution positive de la société brésilienne contemporaine.

Le personnage de M.I. demeure le personnage central du roman, du fait de son rôle de dépositaire de la mémoire et de sa caractérisation en clair-obscur entre son enfance assombrie par l'inceste et l'éclat de sa réussite sociale qui se reflète dans son intérieur de marbre blanc. Aspect qui se retrouve sur le plan affectif et esthétique entre *La Jeune fille en blanc* du tableau de Whistler et l'amour de Tomás, qu'elle a rejeté et son mariage décevant avec J.M. qui lui est ouvertement infidèle, en parfait représentant de la société patriarcale dominante. Elle est une femme libérée aux yeux de sa classe sociale, mais elle est conditionnée par les codes imposés par ce milieu, qu'elle a suivis pour y être intégrée, comme celui du mariage, mais dont elle cherche désormais à se libérer. Car, du point de vue affectif, elle n'a pas encore acquis la résilience que nous allons trouver dans l'autre personnage de femme résiliente dans *Hanoi*, à la fois victime et femme forte.

Dans le roman *Hanoi*, le personnage d'Alex, comme celui de Maria Inês dans SEB, est une femme victime et résiliente à la fois. Alex est une fille-mère courageuse, qui a décidé de poursuivre ses rêves et ses études tout en élevant son enfant. Elle se montre empathique envers David, le protagoniste et va lui permettre de vivre sereinement ses derniers jours en répondant à son affection. Elle accomplira sa volonté d'aller à Hanoi à la fin du roman. Comme David, elle symbolise la résilience sous les différents aspects décrits par S. Tisseron (2017) et sur lesquels nous ne reviendrons pas.

Elle est pourtant considérée comme une victime sociale, du fait de son statut de fille-mère, à dix-sept ans, alors qu'elle est encore une lycéenne, puis une jeune femme forte, qui a décidé de poursuivre les études à l'université dans un domaine qui la passionne, l'astronomie, même si elle doit pour cela faire des sacrifices et travailler durement. Elle est également une descendante

de la deuxième et de la troisième génération d'immigrées asiatiques aux Etats-Unis et métisse, de par sa filiation américano-vietnamienne. Alex incarne aussi *l'empathie féminine dans une acception de l'altérité*, telle que l'ont défini les chercheurs Marie Lise Brunel et Jacques Cosnier³²⁶: puisqu'elle va se prendre d'affection pour David, qu'elle rencontre au début du roman et qu'elle va le recueillir chez elle, en le sachant condamné.

Selon les chercheurs, l'empathie est un « *concept nomade* » qui « *a migré sans cesse d'une discipline à l'autre* » (Gérard Jorland, 2004) et se décline en « *trois versants* » :

... l'empathie de pensée : communauté de pensée à la base de l'intersubjectivité, l'empathie d'affect : communauté d'affect ayant pour origine un phénomène de contagion émotionnelle et d'échoïsation corporelle, l'empathie de comportement : imitation de comportements et coordination de l'action. (Brunel/Cosnier : 2012 : 22-23)

Et on peut en faire ressortir trois dimensions : active, passive et motrice, qui sont « *mises au service d'une fonction essentielle de la vie sociale, la « compréhension d'autrui* ». (Brunel/Cosnier : 2012 : 22-23)

Pour les deux chercheurs, elle est un véritable « *sixième sens* », « *une conscience des autres ou agréabilité* » vs « *esprit de compétition ou intransigeance*. » On retrouve cette notion appelée de « *transfert et contre-transfert* » en psychanalyse. (Brunel/Cosnier : 2012 : 66-67)

D'après ces définitions, Alex est le personnage empathique par excellence qui incarne parfaitement le versant de l'empathie d'affect avec David, qui est l'autre personnage empathique dans *H.* comme avec Trung, l'autre personnage résilient et empathique avec qui, elle partage davantage le versant de l'empathie de comportement.

Nous découvrons, dans le récit croisé de l'évocation de la vie des deux protagonistes, David et Alex, que celle d'Alex débute par sa rencontre avec Max et a eu comme conséquence sa grossesse et la naissance de Bruno, qui a bouleversé sa vie d'étudiante. La présentation toute en nuances et en ellipses d'A L, répartit les responsabilités dues au défaut de contraceptifs, sans qu'il y ait condamnation de l'un ou de l'autre. De même que la musique fonctionne comme une échappatoire et même une thérapie pour David, la passion d'Alex pour les astres, les étoiles et les nébuleuses, qu'elle a décidé d'étudier à l'université apparaît comme une manière d'éviter la réalité de la vie quotidienne, entre son travail et son fils, même si elle suppose beaucoup d'efforts et de travail de sa part.

L'histoire d'Alex est, dès le départ, liée à celle de Trung, son employeur, puisqu'il l'a embauchée dans son épicerie, comme ami de sa famille; et elle est empreinte de respect et de soumission à son égard. Cette obéissance repose aussi sur la tradition du respect aux plus anciens dans les cultures asiatiques. C'est notamment le cas, lorsqu'il lui fait une remarque sur

³²⁶ BRUNEL, Marie-Lise, COSNIER, Jacques, *L'Empathie, un sixième sens*, Lyon, PUL, 2012

son manque de sourire, elle obtempère après avoir réfléchi et considéré son bien-fondé. Elle allie esprit scientifique et tradition bouddhiste pour parvenir à la résilience.

Alex, est celle en qui sa famille a mis tous ses espoirs de racheter leur condition d'immigrés : elle « *serait leur succès* », car elle représente la deuxième génération en territoire américain (et même la troisième, si l'on remonte à l'histoire de sa grand-mère au Vietnam) et pour la réussite sociale, « *il était tellement important qu'elle fasse des études.* ³²⁷ » (p. 36) C'est pour cette raison, que sa mère est restée pendant sa grossesse et son accouchement, afin de l'épauler pendant qu'elle boucle ses études secondaires et qu'elle continue de l'aider après avoir quitté Chicago. On remarque que la tradition familiale du métissage se perpétue du côté d'Alex, du fait de sa relation avec Max, qui est un afro-américain, ainsi que celle d'une maternité précoce, puisqu'Alex a eu Bruno à l'âge de dix-sept-ans. On note également qu'il s'agit d'une transmission matrilineaire dans sa famille, puisque les pères sont morts ou disparus et que sa mère et sa grand-mère n'ont eu que des filles. Mais, elle va la rompre en donnant naissance à un fils, Bruno. Alors que dans celle de David, la transmission se fait du côté masculin, puisque sa mère est partie. Lui-même choisira des enfants de substitution, ses petits voisins, Nico et Douglas, des garçons, pour leur transmettre son aquarium et son amour de la trompette.

Elle évoque sa vie difficile de mère-célibataire et d'étudiante qui s'organise entre le travail à la supérette, celui d'étudiante à l'université et celui de mère à la maison pour s'occuper de Bruno. Seules les visites mensuelles de Max, qui va chercher Bruno à l'école viennent briser cette routine. Son travail d'étudiante, la vie de son enfant et sa propre santé en pâtissent. Face au peu de temps qu'elle peut consacrer à la recherche pour ses études, elle espère obtenir une bourse, qui lui permettra de dégager davantage de temps, et pour elle et pour étudier. C'est son objectif et son rêve afin qu'elle puisse concrétiser celui d'étudier l'astronomie, sa passion.

Son empathie envers David débute lorsqu'Alex le revoit pour la deuxième fois et qu'il se présente à elle en lui serrant la main. Selon Brunel et Cosnier, il s'agit de différentes « *situations où l'empathie est sollicitée* » et on peut parler ici d'un cas « *d'écho-pathie* », *de partage émotionnel ou encore de « co-pathie », de contagion motrice et/ou émotionnelle* ». (Brunel/Cosnier : 2012 : 93) Lorsqu'elle apprend pour sa tumeur, elle demande à David s'il a vérifié que toutes les possibilités de guérison avaient été exploitées, car l'idée de sa mort la révolte à cause de sa jeunesse et, parce qu'en tant que mère, elle pense à Bruno. Elle ne se reconnaît pas dans « l'empathie de pensée », dans le fait que David accepte son destin, alors qu'elle, de son côté, tenterait toutes les possibilités pour lutter contre la maladie, même si elle sait que la mort est inéluctable. Alex, qui est encore plus jeune que David et que son esprit scientifique pousse à croire en une évolution positive de la médecine, allant vers le prolongement de la vie, se révolte contre l'injustice de la mort aussi jeune. Mais, cela l'amène à réfléchir sur cette rencontre. Elle repense aussi à ce que lui a dit Trung des moines bouddhistes qui se sont immolés à Saigon pour l'égalité des religions, comme le feront plus tard les moines

³²⁷ « Mas Alex seria o seu sucesso. As coisas iam se consertar na geração dela. Por isso era tão importante que estudasse. » (p. 47)

tibétains pour protester contre l’envahisseur chinois. Elle parvient ainsi à une forme de résilience à l’imitation de Trung.

Or, la fragilité de la vie lui est rappelée par l’hospitalisation de Trung dont elle été prévenue car il a donné son nom :

... à l’hôpital il avait dit Alex, ce qui l’émouvait et l’amenait à se rendre compte qu’elle était la personne la plus proche de Trung. Il aurait dit Huong, si sa mère n’avait pas habité loin de là, mais maintenant la famille de Trung, c’était elle, Alex. La personne en qui il avait confiance, la personne sur qui il croyait pouvoir compter.³²⁸ (116-117)

Alex veut convaincre David de ne pas faire le voyage à Hanoï et pour le décider l’invite à venir chez elle alors que Max est avec Bruno et que sa mère et sa grand-mère rendent visite à Trung. Mais lorsque David arrive et elle le reçoit dans ses bras et lui dit qu’elle l’accompagnera à Hanoï. L’acte sexuel est présenté comme une forme de résistance à la mort et un acte de survie. Elle avoue ensuite à David que le père de Bruno n’est pas mort comme elle le lui avait dit mais qu’il est marié et père de famille et se fait passer pour un cousin lorsqu’il vient chercher Bruno. David comprend la situation : Alex les présente alors l’un à l’autre lorsque Max arrive, l’obligeant ainsi à accepter la situation. Alex réussit de cette façon à imposer David à Max et à Bruno chez elle et marque ainsi son indépendance de femme. Elle répond à l’affection qu’il a pour elle et lui témoigne la sienne en retour. Son choix n’est pas remis en cause et c’est en cela qu’elle est une femme libre. Elle fera de même avec sa famille, lorsqu’Alex et David iront faire une visite à Trung et qu’il rencontrera sa mère et sa grand-mère. Elle demande à David s’il peut attendre deux ou trois mois pour qu’elle puisse l’accompagner et être à ses côtés à Hanoï et David lui répond qu’il attendra jusqu’à l’automne. Elle prend conscience, qu’à la différence de David, elle n’avait rien demandé à Max, pour la grossesse ou l’accouchement de Bruno et prouve sa détermination dans son vœu d’accompagner David jusqu’au bout. Elle regrette de n’avoir pas rencontré David six ans auparavant : ce qui prouve son attachement pour lui.

La résilience du personnage est perceptible dans sa liberté d’action vis-à-vis de Max et de sa famille. Les faits rapportés et la façon dont Alex prend les décisions concernant David, qui vont impacter sa vie et toute l’organisation familiale qu’elle a mise en place, prouvent son affection pour le protagoniste, mais aussi son souci de l’autre, son « *altruisme* ». Il semble, selon Coutanceau et Bennegadi³²⁹, « *qu’il stimule l’empathie qui permet de vivre ensemble* » au même titre que « *l’engagement social* ». (Coutanceau/Bennegadi, 2014 : XIX) et selon Philippe Steiner³³⁰ : « *l’altruisme est le signe de la moralité* », de « *l’attachement au groupe* », bref, un « *comportement tourné vers le collectif.* » (Steiner, 2016 : 139)

³²⁸ “E no hospital ele disse Alex, o que a comovia, e fazia com que ela se desse conta que era a pessoa mais próxima a Trung. Ele teria dito Huong, se a mãe dela não estivesse morando longe dali, mas agora era Alex, era ela: a família de Trung. A pessoa em quem ele confiava, a pessoa com quem ele acreditava que podia contar.” (p156-157)

³²⁹ “COUTANCEAU, Roland, BENNEGADI, Rachid, *Résilience et relations Humaines, Couples, Famille, Institutions, Entreprises, Cultures*, Ss Dir. Paris, Dunod, 2014

³³⁰ STEINER, Philippe, *Donner... Une histoire de l’altruisme*, Paris, PUF, 2016

Les sociologues ont montré quels étaient les mécanismes de « *la solidarité* » actionnés et que l'on trouve aujourd'hui encore dans ce que l'on appelle le « *don organisationnel* » :

Il présent dans le vaste domaine de l'aide internationale portée par les ONG ou de l'aide aux démunis, que fournissent les organisations caritatives ou citoyennes. (Steiner, 2016 : 192)

Ce type de don, pratiqué de façon individuelle, auprès de David ou avec Trung est caractéristique du personnage d'Alex, lorsqu'elle les prend en charge et s'occupe de leur venir en aide, alors qu'elle connaît elle-même une situation difficile. L'altruisme d'Alex, basé sur l'empathie dont elle use avec David et avec les membres de sa famille, y compris Trung, est une forme de résilience également, comme l'indiquait Tisseron. Alex correspond en ce sens à la définition de la bonté que donne Jacques Lecomte³³¹ : « *la bonté est une aptitude générale de l'individu, reposant sur une considération positive d'autrui et sur une propension à l'empathie qui s'exprime sous forme d'actes altruistes.* » (Lecomte, 2012 : 14) Elle illustre aussi ce surplus de « *sensibilité et d'empathie à l'égard d'autrui* » chez les femmes, qui est dû à « *l'interaction bio sociale* », basée sur « *les différences physiques entre sexes* ». (Lecomte, 2012 : 157-158) Car, elle correspond aussi à ce que l'on attend des femmes : souci et soin de l'autre. Elle est donc le personnage le plus empathique, qui correspond à toutes les valeurs d'altruisme et de bonté, jusqu'à en paraître caricatural. Mais, c'est dans l'antagonisme avec la dureté des conditions sociales qui lui sont imposées et l'injustice du sort de David qui la révolte, qu'elle se définit avec l'ensemble de ces valeurs positives et bénéfiques vis-à-vis de l'autre.

Le voyage à Hanoï qu'ils feront à trois, avec Bruno et Max, l'année suivante et qui est raconté dans le sixième et dernier chapitre du roman peut être interprété comme le dernier don à David, qu'il n'a pas pu accomplir, mais qu'elle fait en son nom. Alors, le premier jour à Hanoï, Alex se lève tôt et sort de l'hôtel pour aller déambuler dans l'ancien quartier de Hoàn Kiếm :

Cette promenade solitaire, le premier matin, était une promenade qu'elle avait faite pour lui et, dans un certain sens, avec lui aussi. Sa compagnie était gravée dans sa mémoire, car si finalement elle était à Hanoï, c'était à cause de lui. ³³² (p. 172)

En rentrant à l'hôtel de sa déambulation matinale, elle dira adieu à David, qu'elle gardera présent dans sa mémoire et pourra ensuite aller faire la visite touristique de la ville avec Bruno et Max qui l'attendent. D'ailleurs, AL critique le tourisme de masse, qui est pratiqué dans ce pays : « *égratignant peut-être seulement la surface, comme il est de nature de presque toutes les expériences touristiques.* ³³³ » Elle renvoie les notions d'exotisme et de superficialité, liés à ce type de tourisme en regard du quotidien des habitants et de leurs conditions de vie : « *Dans*

³³¹ LECOMTE, Jacques, *La bonté humaine, altruisme, empathie, générosité*, Paris, Odile Jacob, 2012

³³² "Aquele passeio sozinha, na primeira manhã, era um passeio que tinha feito por ele, e, num certo sentido, com ele também. Levava sua companhia na memória, no fato de que se afinal estava em Hanói era por causa dele." (p. 234)

³³³ « Riscando a superfície apenas, talvez, como é de natureza de quase todas as experiências turísticas." (p. 236)

*le petit vestibule de l'hôtel Sunshine Suites, deux motos étaient garées (à l'intérieur) et deux employés dormaient par terre, enveloppés de couvertures*³³⁴ ». (p. 174) Dans ce cas également, l'autrice se contente de décrire et de donner des détails de leur vécu, c'est au lecteur ensuite de se faire son propre jugement. Les deux touristes australiennes fonctionnent comme un contrepoint d'Alex et de sa famille, qui, même s'ils visitent les mêmes lieux, sont là pour des raisons plus affectives, de deuil et de promesse. Le voyage acquiert aussi une dimension mémorielle historique et familiale pour Alex, qui découvre le pays de ses ancêtres.

Ce matin du premier jour est aussi l'idée d'un nouveau départ pour la famille d'Alex qui peut enfin être réunie au grand jour, ce qui n'était pas possible à Chicago où Max avait sa propre famille. Même si ce n'est que pour un séjour à l'étranger, le voyage à Hanoï n'est pas un voyage touristique pour eux, car elle savait que « *quelque chose resterait*³³⁵ ». (p. 175) Il demeurera symbolique de la réalisation de leur union, qui intervient à la fin du roman, sous forme de conclusion et de fin heureuse.

Le personnage d'Alex, qui forme avec David le duo de protagonistes du roman, est de notre point de vue la véritable héroïne du récit, incarnant les valeurs d'empathie et d'altruisme vis-à-vis des autres et de David en particulier, malade empathique et altruiste lui aussi, mais davantage victime que résilient. Alors qu'elle va représenter pour sa famille la réussite de la deuxième génération de l'émigration asiatique aux Etats-Unis, Alex est la figure de la femme résiliente qui, malgré son statut de mère-célibataire, veut poursuivre des études et même obtenir une bourse pour étudier dans de meilleures conditions que celle d'étudiante salariée. Elle cumule le métissage et le destin de fille-mère et fait de ces handicaps une force en imposant à sa famille et à ses proches sa propre vision de la solidarité et du don de soi à l'autre, lorsqu'elle choisit d'héberger David pour ses dernières semaines de vie et qu'elle réalise son rêve de voyage à Hanoï en son hommage.

Une fois encore, A. L. donne à une femme le rôle principal dans la narration, comme nous l'avions noté pour l'ouvrage SEB. Dans H., l'autrice focalise moins sur la société patriarcale et les conséquences de la prédation masculine pour les femmes que dans le premier ouvrage, sauf pour Alex, qui doit accepter une grossesse non désirée alors qu'elle est encore une lycéenne, faisant d'elle le personnage le plus résilient du roman.

Ce sont les valeurs morales des personnages qui manifestent altruisme et empathie envers les autres qui sont remarquables, en réponse à la dureté du contexte socio-économique de la société américaine, qui est pointé dans le deuxième ouvrage.

³³⁴ " No pequeno saguão do hotel Sunshine Suites havia duas motos estacionadas (do lado de dentro) e dois funcionários dormindo no chão, tapados com cobertas." (p. 229)

³³⁵ « Mas alguma coisa ficaria. » (p. 237)

En conclusion de cette sous-partie consacrée aux personnages résistants de femmes à la domination patriarcale, que nous avons présentés sous l'angle de la résilience, nous avons vu les personnages de Maria Inês dans SEB et d'Alex dans H. Celui d'Alex est plus empathique, altruiste et résilient que celui de M. I. qui réussit sa carrière sociale et présente une forme de résilience, mais demeure une victime sur le plan affectif, puisqu'elle est incapable d'aimer. Alex, de par ses valeurs morales, sa sensibilité et sa jeunesse est un personnage plus positif et prometteur, d'autant plus qu'elle est encore une jeune femme en cours de formation universitaire. Nous avons vu, après les personnages de prédateurs que l'on trouve dans la société bourgeoise et dominante au Brésil, ceux des hommes artistes et sensibles, comme Tomás ou David, tantôt victimes, tantôt résistants dans la société patriarcale.

Les figures de femmes sont les premières victimes de cette société, qu'elles soient représentées par les personnages de mères ou de filles qui reproduisent les schémas préétablis de la place ou du rôle de la femme dans cette société. Mais, il y a aussi les femmes résistantes à cette domination, bien qu'elles en aient été victimes et qui sont des figures de femmes résilientes. Elles incarnent les personnages principaux des deux romans et portent une certaine espérance dans l'avenir de la place des femmes.

Comme Teolinda Gersão dans ses ouvrages, A L ne revendique pas un positionnement féministe dans son œuvre, mais ses ouvrages présentent des personnages féminins qui s'en sortent mieux, sont plus positifs, incarnent des valeurs altruistes et font preuve davantage de résistance, face aux difficultés de la vie, que les personnages masculins. Au-delà des rôles des personnages, ce sont aussi leurs conditions de vie, leur environnement social et leurs origines ou dans un contexte plus général, leurs histoires de vie qui ont dicté leurs choix. Nous allons donc nous intéresser aux espaces et lieux de vie des personnages dans les récits et que nous allons décrire dans la partie suivante.

3. LES ESPACES DE DOMINATION ET DE RESILIENCE DANS LA SOCIÉTÉ PATRIARCALE

Comme nous l'avons vu pour les maisons dans les ouvrages de Teolinda Gersão, les demeures où l'on voit évoluer les protagonistes des romans d'Adriana Lisboa sont également les lieux où s'exerce la domination patriarcale, que ce soit en milieu rural dans les propriétés foncières familiales ou dans les appartements cossus de la bourgeoisie carioca.

Mais, ces lieux de vie sont aussi ceux de la résilience pour les personnages victimes de la société dominante, qui se les approprient et les transforment en lieux de résilience, qu'ils se situent au Brésil ou aux États-Unis dans les romans d'A L.

3.1 Les fazendas : lieux privilégiés de la domination familiale et patriarcale

Ce sont les fazendas, situées à Jabuticabais, dans l'intérieur de l'état de Rio de Janeiro qui sont, par excellence, les lieux où s'exerce la domination patriarcale, dans le roman *Sinfonia em branco*.

On note à ce propos que le choix du nom Jabuticabais, qui même s'il désigne un lieu imaginaire, est un nom toponymique courant au Brésil, dans ses versions « *Jabuticaba, Jabuticabal, Jabuticabeira* ». Le fruit, la « *jabuticaba* » est une baie qui est liée à l'idée d'enfance en milieu rural, renvoyant à cet aspect de paradis perdu, tel qu'il est perçu par ceux qui sont ensuite devenus urbains, comme c'est le cas de M. I. dans le roman.

La fazenda de Santo Antônio est la propriété familiale des parents de Clarice et de Maria Inês. C'est une propriété foncière composée de terres agricoles et de bâtis, tels que la maison familiale. Elle est surtout le lieu où s'exerce le pouvoir patriarcal d'Afonso Olímpio sur sa famille : sur sa femme Otacília, qui ne peut s'en éloigner seule, et sur ses filles, puisqu'il est le lieu des interdits, du non-dit et de l'inceste. L'autrice donne peu d'éléments de description de la fazenda et charge le lieu de toute la symbolique de lieu du pouvoir familial et patriarcal, qui peut se généraliser aux autres fazendas. Ce ne sont pas ses dimensions ou ses caractéristiques particulières qui la rendent remarquable, mais ce qui s'y passe. Ce sera le cas pour l'évocation des moments importants du récit, comme celui de l'inceste ou d'autres qui sont davantage associés à la nature. Celle-ci est représentée par les éléments de la végétation ou des animaux, qui fonctionnent comme un palliatif au tragique des situations décrites.

Parmi ces temps importants dans la narration de SEB, il y a le départ organisé de Clarice pour Rio qu'Otacília annonce un matin à José Olímpio, et où l'élément principal retenu est le silence qui règne et qui est chargé de « *mille significations interdites* ». Il est aussi synonyme de la peur d'Otacília et de celle d'Afonso Olímpio « *dans une certaine mesure* ³³⁶ » et contraste avec le chant des oiseaux à l'extérieur, qui représentent la liberté et la vie. On peut l'interpréter aussi comme une métaphore de la liberté retrouvée hors de la fazenda, pour Clarice, et l'espérance d'une nouvelle vie à Rio. (p. 61)

La fazenda, qui était un lieu de vie et de rêves pour les deux sœurs lors de leur petite enfance, devient, après l'inceste, celui de cauchemars, que M. I. rejette en attendant de pouvoir la quitter à son tour. Elle finit par y mettre le feu à l'adolescence, et elle décide à l'âge adulte, après le morcellement de la propriété, ne plus y revenir pendant dix ans. En effet, après la mort des parents, la propriété sera morcelée, dont une ferme sera vendue à Tomás. La maison familiale sera conservée et Clarice reviendra y vivre. Mais, alors que les animaux de la ferme disparaissent peu à peu, une grande partie de la propriété foncière est vendue, car l'argent à la banque rapporte davantage.

³³⁶ "O silêncio pesava, carregado de um milhão de significados proibidos. Otacília tinha medo. Afonso Olímpio, num certo sentido, também." (p. 85)

Clarice a gardé les vieux meubles, qui ont survécu et sont chargés de la mémoire familiale : « *le temps est immobile, mais les êtres (les objets et les paroles) passent* ³³⁷ » (p. 26) et occupe son ancienne chambre d'enfant « *de laquelle elle n'avait jamais réussi à s'échapper* ³³⁸ ». (p. 27) Cette vision de l'incapacité de Clarice à sortir de l'enfermement de l'enfance violée par l'inceste, que l'on doit au point de vue de M. I. est à nuancer, car à la fin du récit, il semble que Clarice ait réussi à « s'échapper » de sa chambre pour rejoindre la maison de Tomás et qu'elle soit parvenue, par le biais de la sculpture, à évacuer sa douleur et à la transformer en art, puisque ses œuvres sont appréciées.

La fazenda de Santo Antônio est celle de la tragédie de l'inceste et elle focalise toute la puissance destructrice du pouvoir patriarcal, qui s'exerce en milieu familial. Elle est aussi celle de la résilience pour Clarice, puisqu'elle a décidé d'y vivre. Pour M.I., qui s'en est éloignée dès qu'elle a pu, elle continue d'être la demeure familiale du passé et conserve sa valeur patriarcale négative : elle n'y revient que pour rendre visite à sa sœur et à Tomás.

La fazenda des Ipês apparaît dès le début du roman : elle est l'autre lieu de l'interdit et du tragique, qui est évoqué pendant l'enfance des deux sœurs, et fonctionne comme l'annonce d'une catastrophe à venir. Il est interdit d'en parler, car c'est une maison qui symbolise le malheur : elle a été le lieu de l'assassinat d'une femme par son mari jaloux, puis du lynchage de celui-ci par les villageois de Jabuticabais. Il s'agit d'un drame conjugal dans la société patriarcale rurale et aussi d'un drame familial, puisqu'ils avaient une fille, Lindaflor.

Le récit de ce drame donne une idée de la folie à laquelle peut mener l'ordre patriarcal et fonctionne comme exemple du malheur qui peut s'abattre sur une maison et une famille : il marquera durablement M. I., au point qu'elle le rapportera à Thomas, lors de l'une des premières confidences qu'elle lui fera à Rio de son enfance. La fazenda des Ipês représente le malheur absolu et annonce celui de l'inceste, l'évènement tragique qui va les frapper personnellement, Clarice et elle, mais dont elle ne réussira à parler à Tomás, qu'après son mariage, comme si cet aveu aurait pu le remettre en cause.

On voit la fazenda des Ipês depuis la carrière de pierre, elle aussi interdite, car dangereuse ; celle-ci se chargera d'une autre symbolique, après le meurtre du père. L'interdit va transformer la fazenda en un lieu mythique dans l'imaginaire enfantin des deux sœurs. A la fin du roman, lors de l'arrivée de M. I. chez Clarice, elle apprend que la fazenda des Ipês a été démantelée et vendue, comme celle de Santo Antônio. Elle a été « *écartelée* » en quatre propriétés. On note que même dans une transaction financière, le lexique du corps supplicié est utilisé pour la décrire, comme pour en prolonger le côté tragique. L'histoire de cette propriété fonctionne comme un symbole de l'interdit, du silence et du malheur pendant l'enfance des deux sœurs. Il sert ici à les rapprocher au moment où elles se retrouvent après une longue absence et en ont un

³³⁷ “ Assim como os móveis da sala haviam sobrevivido a tantas investidas do tempo – o tempo é imóvel, mas as criaturas (e os objetos, e as palavras) passam”. (p. 36)

³³⁸ “ O outro quarto era aquele que Clarice ocupava, aquele mesmo que ocupara havia uma eternidade e do qual nunca havia conseguido escapar.” (p. 37-38)

souvenir commun. Le démantèlement de la fazenda des Ipês est le sujet de leur conversion lors de leur rencontre et prouve encore son importance à leurs yeux.

La troisième fazenda évoquée dans le roman, est celle des parents d'Ilton Xavier, l'ex-mari de Clarice, qui est une ancienne demeure coloniale : « *elle avait dix chambres* » et « *une multitude de petites salles à travers lesquelles Clarice pensait pouvoir se perdre* » et se libérer de la fazenda de ses parents. Mais, en fait, elle y subit le même enfermement et, de la fenêtre, elle voit son ancienne maison, car il s'agit d'un éloignement proche : « *s'éloigner mais pas trop* ³³⁹ » (p. 101)

La fazenda des parents d'Ilton Xavier se présente comme la propriété traditionnelle, historique et la seule qui ne sera pas démantelée. Car, elle est l'espace de l'héritage colonial et patriarcal, où le pouvoir et l'héritage se transmet de père en fils (et non de père en fille). De plus, elle va faire l'objet de recherches universitaires qui sont une allusion à la mémoire historique du passé colonial.

Elle est donc l'exemple-type de la propriété familiale, où le père d'Ilton Xavier règne en patriarche et qu'il lèguera à son fils à sa mort. De ce point de vue, on voit la différence entre les deux premières fazendas, lieux de malheur pour les filles des deux familles, qui décident de les vendre, du moins en grande partie et cette dernière, dont l'enfant mâle va hériter dans son intégralité. Elle conserve tout son pouvoir de fazenda traditionnelle, car elle sera conservée dans son état original et héritée par le représentant mâle de la famille. Elle est traditionnelle non seulement sur le plan architectural, mais aussi héréditaire. Elle perpétue donc les valeurs traditionnelles qu'elle incarnait déjà et ce sera encore le cas lorsqu'elle deviendra la propriété d'Ilton Xavier, qui semble se conformer au modèle de la société patriarcale dont il est issu, avec son nouveau pick-up et sa nouvelle femme.

Au-delà des considérations d'héritage, ces lieux du pouvoir patriarcal que sont les fazendas ne sont pas faites pour rendre les femmes heureuses, surtout si elles s'écartent des modèles établis. Les exemples de Lindaflor et de M. I. le prouvent : puisqu'elles ont dû les quitter pour s'accomplir comme femmes. Celui de Clarice est plus ambigu, car elle représente un personnage de victime tout au long du roman et elle n'amorce sa résilience qu'à la fin du récit. Or, de notre point de vue, celle-ci demeure en suspens et correspond surtout à une volonté de l'autrice de terminer le récit sur une note d'espoir. Sa résilience finale représente cependant une revanche sur sa vie d'errance et une victoire sur l'inceste qu'elle a subi à la fazenda pendant ses années d'adolescence. Elle l'aura acquise au bout de longues années de vie chaotique et au prix d'une tentative de suicide. On peut dire que Clarice réussit sa résilience par le démantèlement et la vente des propriétés d'Afonso Olímpio, se vengeant ainsi de son père et de l'inceste, tout en demeurant dans la maison familiale, qui symbolisait, pour elle, le paradis de l'enfance et où aujourd'hui, elle n'a plus rien à craindre :

³³⁹ « Era também muito maior, a casa, tinha dez quartos e não apenas quatro. [...] Tinha múltiplas saletas entre as quais Clarice achava que poderia se perder. [...] Afastar-se, mas não muito. » (p. 143-144)

Clarice laissa glisser ses yeux sur les terres (pas très vastes) qui avaient appartenu à son père, Afonso Olímpio, et qu'elle avait vendues sans remords, ne gardant que cet endroit isolé et bien aménagé où elle vivait.³⁴⁰ (p. 25)

Les autres lieux où s'exerce le pouvoir patriarcal sont évoqués en milieu urbain : il s'agit des appartements situés dans les différents quartiers de Rio dans SEB ou à Chicago dans H.

3.2 Les appartements urbains et leur dimension sociale

Ils sont les principaux lieux de vie des protagonistes des deux romans d'Adriana Lisboa. C'est le cas de celui de João Miguel et de Maria Inês à Rio.

L'appartement du Haut Leblon se situe dans l'un des quartiers les plus huppés de Rio de Janeiro et toute la description d'AL renvoie à l'idée d'aisance et de luxe de la classe bourgeoise carioca :

L'appartement situé dans le Alto Leblon était un aquarium, et dans ses eaux réfrigérées flottaient quelques petits poissons secrets, beaucoup de petits poissons évidents et la majorité d'entre eux sans nom. » (p. 21)

Une décoratrice avait suggéré ce tout blanc. Sofa blanc, murs blancs, fauteuils blancs. Idées blanches et contrevérités blanches. Beaucoup de marbre blanc. Un peu d'acier brossé comme celui des deux chaises. Un peu de bois-ivoire, comme celui de la bibliothèque. Un monde infini, aseptisé de toute fantaisie.³⁴¹ (p. 21)

Tous ces éléments ainsi que la localisation de l'appartement en font un lieu représentatif de cette classe sociale, à laquelle appartiennent des deux personnages et qui représente la société patriarcale dominante. L'appartement fonctionne aussi comme le signe de la réussite sociale de l'avocat J.M. et comme lieu de sa domination économique et sociale sur sa femme, qui n'a pas réussi aussi bien que lui. Il est également le lieu et de la prédation bisexuelle de J. M., auprès de jeunes hommes, comme son professeur de tennis qui l'appelle chez lui. Mais, avec sa décoration tout en blanc, l'appartement entre également dans la symbolique esthétique de *La jeune fille en blanc*, qui représente M. I. et qui traverse tout le roman, puisqu'elle est celle qui a réussi socialement, même si elle reste dépendante de son mari.

Lieu de vie familiale et sociale, il est celui de la fête du réveillon qui réunit exclusivement la famille de J. M. et où M. I. endosse le rôle d'un observateur extérieur : elle détaille les écarts générationnels entre les membres plus ou moins jeunes de la famille, représentative d'une partie de la bourgeoisie carioca et en cite quelques travers, comme les modes vestimentaires ou

³⁴⁰ "Clarice deixou que seus olhos corresse pelas terras (não eram tanta coisa) que haviam pertencido a seu pai, Afonso Olímpio, e que ela vendera sem sentir remorso, guardando apenas aquela área ilhada com as benfeitorias, onde vivia." (p. 34-35)

³⁴¹ «O apartamento no Alto Leblon era um aquário e em suas águas refrigeradas boiavam alguns peixinhos secretos, muitos peixinhos óbvios, a maioria deles sem nome. Uma decoradora sugerira aquele branco todo. Sofá branco, paredes brancas, poltronas brancas. Ideias brancas e inverdades brancas. Muito mármore branco. Algum aço escovado, como o das duas cadeiras. Algum pau-marfim, como o da estante. Um infinito mundo asséptico de fantasia." (p. 29)

l'usage immodéré de la chirurgie esthétique. M. I. en profite aussi pour dénoncer les différences sociales entre les convives qui s'enivrent pendant la soirée et les serveurs qui mangent les canapés en cachette, pour compenser leur modeste salaire et leur appartenance à une classe sociale inférieure. A travers le point de vue de M. I. et sous forme de touches légères, comme celles d'un tableau impressionniste, l'auteur dépeint la problématique de la société fragmentée de la ville merveilleuse, où cohabitent, sans se voir, des mondes antagoniques dans les quartiers du bord de mer. Elle capture des éléments fugaces qui évoquent un sens au lieu de le nommer clairement et laissant le lecteur se former sa propre conviction de la situation. Ce sera aussi le cas de la description à la fois précise, mais sur un ton plutôt désabusé, de ceux que l'on trouve sur l'avenue de front de mer (*l'avenida Atlântica*) que M. I. et Eduarda vont emprunter le jour de leur départ pour la fazenda.

L'appartement de grand-tante Bérénice à Rio est aussi évoqué et situé dans le quartier de Flamengo : il s'agit d'un immeuble Art-Déco, assez haut, puisque les deux personnages, Tomas et M. I., se voient depuis les balcons au niveau des 6^{ème} et 5^{ème} étages. A défaut d'éléments descriptifs sur la décoration de l'appartement, il ne semble pas grand, sans doute deux chambres : une pour Bérénice et une pour M. I., que Clarice a occupé avant elle, un séjour, une cuisine et un cellier, où Bérénice avait prévu un espace pour que Clarice puisse ranger ses sculptures.

Il se présente comme l'espace qui accueille la solitude et l'exclusion de trois femmes : Bérénice qui a été abandonnée par son fiancé argentin, Clarice qui a été écartée de la ferme afin de se soustraire à la prédation sexuelle que son père exerçait sur elle et M.I. qui est la seule à concrétiser dans projet dans ce lieu.

Il est un espace-temps de la transition pour les deux sœurs, mais avec des valeurs différentes : il est celui de l'espérance déçue d'une nouvelle vie pour Clarice, puisqu'il ne sera finalement qu'une parenthèse dans sa vie d'adolescente, d'où elle ne sortira que pour se marier avec Ilton Xavier. Il sera davantage celui de la résilience et de l'accomplissement d'un rêve d'une vie différente pour Maria Inês, qui y mènera ses études de médecine et pourra exaucer son rêve d'une carrière professionnelle et d'ascension sociale. Il lui permettra surtout, de vivre librement sa relation amoureuse et son initiation sexuelle avec Tomás, du fait de la proximité des deux immeubles et avec la complicité bienveillante de Bérénice.

Ces espaces de vie familiale sont des lieux où s'exercent le pouvoir patriarcal, que ce soit en milieu rural ou urbain et deviennent, parfois, par l'action des femmes qui en héritent, des lieux de résilience, qu'elles transforment en lieux de vie nouvelle et en espace de libération : c'est le cas, de la fazenda de Santo Antônio et ce sera aussi celui de l'appartement de Bérénice, qui est devenu un lieu d'espérance d'une résilience possible et aura permis aux deux sœurs d'échapper à la prédation de leur père et même à M.I. de vivre son amour avec Tomás, même si elle l'a ensuite rejeté.

L'appartement que Tomás occupe dans l'immeuble voisin de celui de grand-tante Bérénice se différencie, car il présente d'emblée les caractéristiques de la résilience. En effet, l'appartement que Tomás occupe à Rio, en l'absence de ses parents, partis en exil au Chili, se situe dans le

même quartier du Flamengo et n'est pas davantage décrit dans le récit. Mais, il est évoqué à travers l'activité d'artiste-peintre du personnage, dont « *le talent s'éparpillait et souvent se perdait ou virevoltait dans tous les coins de la maison comme un insecte perdu dans l'obscurité.*³⁴² » (p. 31) Ce lieu de vie artistique apparaît aussi dans les rares éléments mentionnés : comme la table, où règne « *un désordre qui plaît, lorsque l'on a vingt ans* » ou les livres d'art de Tomás, qui ont remplacé ceux de ses parents, considérés comme subversifs et recherchés par la police, qui a fouillé l'appartement, avant qu'ils ne soient obligés de s'exiler au Chili.

L'appartement exerce pleinement son rôle de lieu de résilience pour Tomás : d'abord du fait qu'il se retrouve seul après leur départ et qu'il réussit à surmonter leur perte et sa solitude en se livrant à sa passion pour la peinture. D'autre part, cet appartement abritera plus tard son amour avec M. I. Après qu'elle l'a quitté et que ses parents sont décédés, il décidera de le vendre et de quitter la ville, refermant ainsi une page de son histoire personnelle, qui est aussi liée à celle de son pays. On note que l'histoire nationale brésilienne apparaît derrière l'histoire personnelle des personnages : c'est le cas de Thomas dans SEB, comme ce sera celui des parents de David ou d'Alex dans H.

Quant à la fonction résiliente du lieu de vie, on la retrouve également dans l'autre demeure que Tomás a acquise dans la propriété de Clarice : cette « *ferme rudimentaire* », qui est « *sans qualité esthétique* » et qui sera synonyme pour lui, qui a erré à travers le pays pendant plusieurs années, d'asile et de « *vie fluide* ». Puisqu'il a abdiqué de ses grands rêves d'artiste-peintre et de son immense amour pour M. I. La ferme est donc décrite, elle, dans son dénuement, qui participe, en quelque sorte, de sa fonction résiliente :

... avec un mur aveugle et une petite véranda au sol en ciment rouge comme dans le salon exigü, l'unique chambre et la cuisine. (p.33)

Car, elle se présente comme un espace ouvert, où l'on accède par une « *porte toujours entrouverte*³⁴³ ». C'est dans cet espace, qui permet la circulation des personnages, ainsi que celles de leurs mémoires, que va s'écrire « *l'épilogue de son histoire avec M.I.* » après presque vingt ans d'attente et qui marque la rupture définitive entre les deux personnages, lors d'une explication dont on ne saura rien, en définitive. La ferme de Tomás sera aussi celle où débutera sa nouvelle relation avec Clarice, l'autre personnage de victime, qui débute sa résilience.

Les lieux de vie des personnages que nous allons évoquer maintenant sont d'autres appartements, qui se situent à Chicago, aux Etats-Unis et sont ceux des deux protagonistes d'*Hanoi*, David et Alex.

³⁴² "... o talento de Tomás se espalhava e não raro se perdia, ou então ficava esvoaçando pelos cantos da casa como um insecto perdido na escuro." (p. 43)

³⁴³ "... uma casa de colonos, tosca, por demais sem importância para merecer considerações estéticas, com uma parede cega e uma varandinha forrada com o mesmo piso de cimento vermelho que também estava na sala mínima, no único quarto e na cozinha. (p. 45)

Comme à son habitude, l'auteur donne peu d'éléments de description des lieux d'habitation : celui de David se situe dans une partie assez centrale de la ville, dans Up Town, sur North Sheridan Road, d'où il accède aux commerces de proximité, comme la supérette de Trung ou aux parcs de la ville : Albany Park, Rogers Park ou Buttercup Park (p.34) où il va se promener et jouer de la trompette. L'appartement n'est pas situé dans un immeuble de standing, car il est occupé par une population, composée d'employés ou d'étudiants, à ce que l'on sait de ses voisins. Il est un lieu de vie simple et modeste et se présente d'abord comme un lieu de résistance à la maladie et à la mort pour David, mais aussi d'altruisme et de don pour ses voisins, puisqu'il entreprend de le vider de son contenu avant de le quitter.

On peut noter à ce propos que son appartement se vide de certains objets qui vont remplir celui d'Alex encore plus modeste, qu'ils viendront ainsi compléter, dans un principe de vases communicants, de récupération ou de recyclage, très actuel et en phase avec les valeurs et la sensibilité des deux protagonistes. S'il apparaît comme un lieu d'échange et de résistance aux conditions de vie modestes ou précaires dans la société américaine de consommation, il n'a pas la valeur de résilience de celui d'Alex.

L'appartement d'Alex est plus éloigné du centre-ville, car elle doit emprunter le métro pour s'y rendre depuis son lieu de travail. Celui de Trung doit se situer encore plus en périphérie, car il a le temps de faire un somme dans le métro avant d'arriver. Il est mis en parallèle de celui de David après leur première rencontre. D'après les éléments décrits, il est petit, avec un séjour et une seule chambre qu'Alex partage avec son fils.

L'agencement de la chambre est évoqué, car il est partagé entre la mère et l'enfant avec chacun leur coin, leurs affaires et leurs posters respectifs : « *deux cartes du ciel* » pour elle et, pour lui, « *une grande photo d'une obscure équipe de basket (évidemment l'équipe du cousin Max)* ³⁴⁴ » (p. 86) ; ce qui en fait un lieu de convivialité, malgré l'exiguïté, mais aussi de respect de l'autre. Il est donc un lieu de vie résilient où elle réussit à élever son enfant, alors qu'ils partagent la même chambre, tout en poursuivant ses études. Il deviendra aussi celui qui accueillera David pour les derniers mois de sa vie, devenant ainsi celui de la solidarité, du partage et du don à autrui.

Ces deux appartements se distinguent de ceux de Rio, notamment de celui du Haut Leblon, du fait de leur modestie et leur simplicité, mais aussi de par leur symbolique. En effet, nous avons vu que ce dernier était un lieu privilégié de la domination patriarcale et de la prédation masculine dans la bourgeoisie carioca. Ce qui n'était plus le cas de ceux de Bérénice ou de Tomás, car ils avaient acquis une autre dimension sociale : celle d'espaces-refuges pour leurs résidents, que ce soit pour Bérénice après l'abandon de son fiancé ou pour Tomás, après qu'il se retrouve seul après le départ de ses parents.

Dans H. les appartements participent à la résilience, pour David, ou à la solidarité, pour Alex, mais ces lieux de vie intime des personnages sont à envisager dans un cadre géographique plus

³⁴⁴ "A parede oeste era dele, com uma grande fotografia autografada de um time obscuro de basquete (claro: o time do primo Max). A parede oposta era dela, com dois mapas celestes." (p. 115)

général, qui est, lui aussi, porteur de messages sur l'histoire non plus personnelle, mais nationale d'un pays, que ce soit le Brésil dans SEB ou les Etats-Unis dans H.

3.3 Les lieux de mémoire et d'histoire

Partant du particulier et de l'intime pour arriver au général et au national, AL situe les appartements des personnages dans différents quartiers de la ville de Rio de Janeiro qui sont aussi chargés de mémoire et d'histoire. Il en est ainsi de celui de J.M. et M.I. dans le quartier du Haut Leblon, ainsi que celui de grand-tante Bérénice et des parents de Tomás dans celui de Flamengo pour le roman *Sinfonia em branco*.

Reprenant l'idée de Rita Olivieri-Godet sur « *l'espace de la ville cosmopolite [qui] disloque l'espace national* » « *dans le nouveau récit brésilien* », on observe que ce n'est pas l'aspect historique qui intéresse l'autrice, puisqu'elle n'interroge pas le « *passé historique* » mais « *les phénomènes de société du temps présent* »³⁴⁵, qu'elle distille de manière contextuelle dans le récit, à sa façon « délicate ». Adriana Lisboa ne décrit pas la ville : elle fait allusion à l'animation des rues ou au mouvement des passants, qui sont nouveaux pour les deux jeunes filles provinciales que sont Clarice et M. I. en arrivant dans la grande ville. Elle se concentre sur l'aspect psychologique des caractères des personnages et leur ressenti de cette nouvelle atmosphère. Néanmoins, quelques références comme celle des serveurs lors de la soirée du réveillon, rappellent le contexte particulier de la ville : à la fois ville de rêve pour une classe aisée qui a les moyens de profiter de sa situation géographique paradisiaque, elle est aussi une ville fragmentée, avec ses *morros*, collines, où s'entassent les communautés des classes plus populaires et majoritairement racisées.

À l'occasion du voyage de M.I. et d'Eduarda à la fazenda, l'autrice nous donne une autre image de Rio. Elle est vue depuis la voiture climatisée de M. I. qui est partie tôt de son appartement dans le Haut Leblon et remonte les avenues qui longent le front de mer pour sortir de la ville. Ce court trajet dans la partie sud de la ville permet d'évoquer quelques différences sociales criantes. On voit, d'un côté, l'utilisation du front de mer pour les activités de loisirs : celle des « *pèlerins qui n'allaient nulle part* » et qui font leurs aller et retour sur l'avenue dans un rituel sportif immuable, celle de la promenade « *des nounous en uniforme blanc* » avec les bébés dont les mères, des « *patronnes* » qui travaillent en « *ensemble moderne, veste et pantalon assortis, portant des lunettes aux montures modernes* », ou encore celle des touristes « *toujours grands et très rouges* »³⁴⁶, qui ne se sont pas méfiés du soleil carioca. (p. 114)

³⁴⁵ OLIVIERI-GODET, Rita, HOSSNE, Andrea, Ss dir. *La Littérature Brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours*, "Les fils hybrides du tissage de l'histoire dans *O Nobre Sequestrador* de Antônio Torres », Rennes, PUR, 2007

« On observe que, dans le nouveau récit brésilien, l'espace de la ville cosmopolite disloque l'espace national. Les écrivains qui surgissent au cours de cette décennie se détournent de l'interrogation du passé historique pour saisir les phénomènes de société du temps présent. » (p. 35)

³⁴⁶ "No calçadão da orla proliferavam aquelesromeiros que se dirigiam a lugar nenhum, que iam e vinham sempre muito apressados e suados e multicoloridos em suas roupas de ginástica e tênis importados. [...] Babás de uniformes brancos passeavam com os rebentos rosados de suas patroas

Mais, d'un autre côté, on y côtoie aussi les prostituées en « *robe courte et moulante* » et « *talons hauts* » qui évoquent le tourisme sexuel, et les enfants des rues, mendiant aux carrefours, comme la gamine qui demande de l'argent à la fenêtre de la voiture, puis un chewing-gum à M. I. et dont la mère et les frères sont assis par terre, dont un bébé qui « *n'avait pas de jambes* » et « *seulement trois doigts* » à une main est « *couché sur un morceau de journal* »³⁴⁷. (p. 114) M. I. craint pour la vie de l'enfant quand elle voit les gros 4X4 qui la doublent en songeant qu'ils pourraient la renverser et encore augmenter les statistiques de la mortalité des enfants des rues.

Il s'agit dans le roman de l'une des rares visions de la société brésilienne fragmentée entre classes sociales aisées et classes populaires, qui sont visibles dans la ville de Rio à travers les images emblématiques, devenus des clichés, des foules qui se pressent sur le front de mer. Elles nous sont données à travers le prisme de la représentante de la classe bourgeoise, qu'est M. I., dont le sac de voyages est à initiales qui « *se multiplient* » et se trouve installée dans sa voiture climatisée, lorsqu'elle évoque ces disparités parmi la population carioca.

Parmi les éléments qui fonctionnent comme des symboles de la prospérité des classes moyennes ou supérieures, la voiture et notamment celle de M. I. apparaît comme un marqueur social dans SEB. Elle est un objet symbolique de la réussite sociale et Clarice pense que celle de M. I. est une grosse cylindrée importée, représentant l'appartenance à la bourgeoisie carioca, alors qu'elle n'est qu'« *une de ces voitures que possèdent les gens de la petite bourgeoisie* », de couleur verte, mais avec l'air conditionné. Déçue de s'être trompée, elle en déduira que c'est son mari qui doit posséder « *un de ces énormes 4X4 que les joueurs de football, les jeunes premiers des séries télévisées ou les chanteurs populaires ont coutume d'acheter quand ils deviennent riches.* »³⁴⁸ (p. 174) Pour Clarice la voiture est le marqueur social que R. Barthes³⁴⁹ (*Mythologies*, 1957) relevait déjà, dès le milieu du XX^e siècle et qui fonctionne aujourd'hui encore dans nos sociétés :

« Je crois que l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique. » (Barthes, 1970 : 150)

Nous retrouvons cette vision symbolique de la voiture dans H., à travers l'évocation de celle de collection que le copain de l'université d'Alex a gagnée et qui va servir à transporter les affaires

(que estariam no escritório usando terninhos modernos e óculos com armações modernas e adereços discretos. [...] Os turistas eram reconhecíveis a distância, por serem sempre altos e muito mais vermelhos...) (p. 163)

³⁴⁷ “Então Maria Inês prestou atenção no bebê – cinco, seis meses. Talvez menos. Estava deitado sobre um pedaço de jornal. E virava para um lado, para o outro. O bebê não tinha as duas pernas...[...] e numa mão ele tem cinco dedos e na outra só tem três.” (p. 164)

³⁴⁸ “Era um carro de classe média. [...] Mas Clarice pensou, implacável sem desejar sê-lo, o marido dela deve ter outro. [...] Ou então um daqueles jipes imensos que os jogadores de futebol, os galãs de novela e os cantores de pagode sempre compram quando ficam ricos.” (p. 247)

³⁴⁹ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1970 (1957)

de l'appartement de David chez elle : une « Mercury Grand Marquis » blanche. (p. 138) Aux Etats-Unis, où la voiture est élevée au rang d'icône de la puissance industrielle nationale, la référence à une voiture ancienne en dit long sur l'évolution de cette industrie désormais en déclin et sur le pouvoir symbolique qu'elle continue d'exercer sur les américains : selon nous, elle acquiert ainsi une dimension mythologique, pour prolonger la vision barthienne.

Par-delà les objets symboliques, la vision de la ville de M. I., de son point de vue de personnage appartenant à la classe bourgeoise, semble anecdotique, au hasard d'un déplacement, hors des limites de la ville, plus qu'une condamnation des inégalités sociales qui se côtoient au quotidien et dans tous les milieux qui cohabitent dans l'espace urbain. En effet, l'image fracturée de la ville est surtout le contrepoint de celle de la campagne, davantage idéalisée dans son aspect naturel de reliefs et de paysages changeants, que M. I. va parcourir pour arriver à la fazenda et qui représente la vitalité économique du pays, que l'on trouve symbolisée sur la route, par le grand nombre de camions et la profusion de marchandises qu'ils transportent : « *caisses de bananes, sacs de ciment et cages pleines de poulets vivants.* » (p. 116)

Sur cette opposition entre la ville et la campagne, nous retrouvons l'idée R. Olivieri-Godet de « *tension dialectique foule/solitude* » liée à la ville, qui devient inhumaine et « *monstrueuse* » et que l'on voit émerger ici, sans que l'autrice approfondisse la « *répulsion* » de cette « *réification que les nouvelles relations sociales imposent à l'homme*³⁵⁰ », se contentant de les juxtaposer dans leur dichotomie.

La vision idéalisée de la campagne est présente dans le récit de la vie à Jabuticabais, pendant la période heureuse de l'enfance, assumée par Clarice. Elle se transforme après l'inceste, puisqu'elle est décrite comme un « *enfer* » par M. I. et comparée au contexte historique et social des années de la dictature : « *Dans le corps des jeunes filles violées par leur propre père ?* » « *Dans le corps torturé des prisonniers politiques ?* » et « *Dans le petit corps plein de vermine, de larves et de chiques des enfants qui travaillaient la terre de l'aube au crépuscule ?*³⁵¹ ». (p. 205-206)

La référence à l'usage de la torture, pendant la période de la dictature est, en l'absence d'ancrage historique précis du récit, la manière indirecte de l'autrice d'évoquer ce passé traumatique, comme une métaphore de celui des protagonistes, mais sans l'approfondir. D'ailleurs, la forme interrogative des phrases est une façon d'évoquer le sujet, de poser la question et de laisser le lecteur y répondre.

Le passé historique national apparaît aussi derrière le récit de la vie des parents de Tomás, qui sont rentrés d'exil et se sont battus pour obtenir le suffrage universel pour les élections

³⁵⁰ OLIVIERI-GODET, Rita, « L'Espace poétique de la ville chez Emile Verhaeren et Mário de Andrade » in QUINT, Anne-Marie, Ss dir. *La Ville, exaltation et distanciation, Etudes de littérature portugaise et brésilienne* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, CREPAL, Cahier n° 4, 1997, pp 57-82

³⁵¹ "Nos corpos das moças violadas por seus próprios pais ? Nos corpos torturados dos presos políticos? Nos corpinhos cheios de verminose e bernes e bichos-do-pé das crianças que trabalhavam a roça de sol a sol?" (p. 289-290)

présidentielles, qu'ils ont obtenu en 1985. Ils ont pu voter démocratiquement au Brésil après vingt ans de dictature militaire et un exil de plusieurs années au Chili. Le passé national du régime dictatorial au Brésil entre 1964 et 1985, peut être lu comme une métaphore du drame familial et personnel de Clarice et M. I., à travers le pouvoir patriarcal du père, que l'on trouve ainsi aux niveaux, non seulement familial et patriarcal, mais aussi politique. A. Lisboa place l'inceste au rang de la torture qui était infligée aux prisonniers et en consacre le caractère violent et injuste, du point de vue des enfants, eux aussi « prisonniers » de leur attachement familial. L'autrice le lie enfin à la condition misérable des métayers, anciens esclaves dont les enfants continuent d'être exploités, comme le sont les compagnons de jeux des deux sœurs dans la fazenda, la propriété rurale où se perpétue le pouvoir patriarcal, non seulement au niveau familial, mais que l'on retrouve au niveau économique et politique, au niveau national.

En conclusion, l'ancrage historique du récit dans SEB se fait à travers des références éparées dans le roman et dans le style elliptique et allusif d'Adriana Lisboa, qui s'empare d'un drame familial individuel, mais qui est, en fait, un sujet universel et en dénonce les bourreaux et les victimes dans la société patriarcale, sans la nommer, mais en la suggérant dans le contexte de la société brésilienne.

Dans *Hanoi*, c'est aussi à travers les histoires personnelles des protagonistes, David et Alex qu'A. Lisboa aborde l'histoire de l'immigration des différentes communautés aux Etats-Unis et, à l'origine, les conflits et les guerres postcoloniales qui peuvent les expliquer. La cartographie de ces migrations et de ces exils, ainsi que les thématiques présentées trouvent un écho dans la réalité d'une époque récente, où l'actualité ravive des questions identitaires et raciales non résolues, que ce soit aux Etats-Unis ou ailleurs dans le monde.

Comme pour Rio dans SEB, il n'y a pas d'éléments descriptifs de la ville de Chicago dans H., ville où se situe l'intrigue et où vivent les personnages du roman. Seuls sont évoqués des lieux urbains emblématiques : le Lac Michigan et les plages d'Hartigan et de Montrose Beach, ou encore les parcs, Albany Park, Rogers Park, Buttercup Park, où David joue de la trompette et rencontre des inconnus, comme Xavier. La ville est représentée à travers des lieux caractéristiques de son emplacement géographique au bord du lac Michigan, qui la placent aussi dans un environnement national et historique particulier, symbolisant la fondation de la nation américaine, l'importance du système capitaliste américain, avec sa richesse et sa toute-puissance, puisqu'elle est une des principales mégapoles américaines, reconnue au niveau mondial.

Dans ce récit intimiste, basé sur l'introspection des personnages, l'autrice passe également par leurs discours pour présenter cet aspect économique de la société américaine. C'est ce qu'elle fait à travers Bob, le contremaître de David qui est un personnage très secondaire, et qui, lorsque celui-ci vient lui annoncer son départ du magasin de bricolage, suite à la découverte de sa tumeur, l'incite à reprendre ses études, car, selon lui, « *il est intelligent* » et sa « *place n'est pas parmi des gens comme nous*³⁵² ». (p. 46) La conscience qu'a Bob de la différenciation sociale,

³⁵² "Mas boa sorte, cara. Vê se arranja alguma coisa melhor do que isto. Vá continuar os estudos. [...] Você é inteligente, seu lugar não é entre gente como nós." (p. 59)

qu'il rapporte à la nécessité de faire des études pour réussir à avoir un meilleur « job » et surtout pouvoir gagner de l'argent, est symbolique de l'esprit pionnier américain, qui doit faire des efforts pour s'en sortir. On le retrouve chez Alex, qui va poursuivre des études à l'université et en qui sa famille immigrée met tous ses espoirs d'une vie meilleure. Bob oppose, à cette volonté individuelle de promotion sociale, l'idée du mariage et de l'obligation de fonder une famille, qui selon lui, est un fardeau aussi bien économique, que moral et déconseille donc à David de se marier :

D'ailleurs, ne te marie pas. La famille ça sert seulement à dire adieu aux rêves et à devenir une machine à remplir la panse des autres.³⁵³ (p. 47)

Mais, il nuance son propos concernant les classes les plus aisées : car « *tout est différent quand on a du fric* » et les difficultés de la vie familiale s'aplanissent avec l'argent qui permet :

... de partir en croisière, d'admirer le corps bien bichonné de ton épouse et de te soûler la gueule avec des drinks surmontés de petits drapeaux multicolores.³⁵⁴ (p. 47)

L'idée est que seule la richesse permet de supporter le mal être de l'existence de l'homme et que ce sont les classes aisées qui y parviennent, car elles ont accès à des « palliatifs » qui rendent la vie moins difficile ou du moins permettent de l'oublier. A travers le cliché de la croisière, qui représente le loisir, par excellence, pour la classe moyenne américaine, celle-ci symbolise aussi le temps dont on peut disposer, lorsqu'on est riche. Biens matériels et temps de loisirs sont des avantages réservés à une élite dans la société américaine, où la valeur du travail est érigée en concept fondamental et explique le conseil final de Bob à David de « *commencer par devenir riche.* » Bob, de par son discours participe de l'esprit pionnier américain et représente, par synecdoque, la société capitaliste nationale de façon plus générale, du fait de son lieu de travail et de la fonction qu'il y exerce.

Il existe pourtant d'autres lieux, qui ont une dimension plus solidaire : c'est vrai pour la supérette de Trung, qui est un lieu mixte, représentatif du commerce, si cher à la dynamique économique américaine, mais aussi un lieu de résilience pour Trung, après ses années de guerre et d'exil. Il deviendra aussi symboliquement un espace de résilience pour Alex qui y travaille pour financer ses études et subvenir aux besoins de Bruno, et d'échange solidaire pour David. En effet, David la découvre au début du roman, alors qu'elle existait dans son quartier depuis longtemps : elle est d'abord un lieu d'exotisme, qui deviendra ensuite un lieu sentimental où il va faire la connaissance d'Alex. Le petit commerce de produits asiatiques remplit sa fonction résiliente vis-à-vis de David également, qui commence à sentir les symptômes de la maladie et se rapproche de Trung en s'intéressant à son histoire. Car ce commerce spécialisé est avant tout un lieu de mémoire pour Trung, à travers les produits asiatiques qu'il y vend et qui lui rappellent

³⁵³ "Aliás não se case. Família só serve para você dar adeus a qualquer sonho e virar uma máquina de encher a barriga dos outros." (p. 59)

³⁵⁴ "Tudo é muito diferente quando a pessoa tem dinheiro. Se as coisas ficarem feias, é só você sair num cruzeiro por uma semana, e ficar admirando o corpo bem cuidado da sua mulher e encher a cara de drinques com bandeirinhas coloridas." (p. 60)

ses origines et qui lui permet aussi de venir en aide à la famille d'Alex, en l'embauchant comme vendeuse à temps partiel.

Alex s'y attachera elle aussi au point de ne pas pouvoir entrer dans le restaurant, qui remplacera la supérette lorsque Trung décidera de la vendre. Elle devra se faire violence pour y entrer, plus tard, tant le lieu est encore imprégné, pour elle, souvenirs personnels et de l'histoire même du Vietnam, qu'elle vit par « introjection » à travers l'histoire de Trung, le moine bouddhiste, persécuté et exilé. La supérette est également un lieu syncrétique de la vie religieuse de Trung, qui y conservait la statuette de Quan Âm, représentant sa vie religieuse de moine bouddhiste, avec le rituel des fleurs votives et des bâtonnets d'encens, qu'Alex va perpétuer pendant le séjour de Trung à l'hôpital et qui, pour toutes ces raisons va devenir un lieu sacré pour elle aussi.

Les autres lieux évoqués dans le roman H. sont aussi ceux de voyages effectués par les protagonistes, puis surtout des lieux d'émigration de leurs familles respectives.

Le premier voyage est celui de David au Canada, qu'il effectue avec un ami et au cours duquel il va découvrir l'importance de la musique et qui l'amènera à apprendre à jouer de la trompette. Ce voyage touristique a une valeur initiatique pour David, puisqu'il va vivre sa première expérience amoureuse et trouve son pendant dans l'autre voyage qu'il rêvera de faire à Hanoï, mais pour aller y mourir. La notion de déplacement et de changement de lieu agissent comme des symboles d'un nouveau départ et d'une nouvelle vie. Ce premier voyage dans un pays, connu pour être, lui aussi, une terre d'immigration, introduit cette thématique dans le récit. Puisqu'elle traverse le roman H, en s'appuyant sur les récits des familles des deux protagonistes et les migrations différentes qu'elles représentent en territoire américain.

Ces déplacements forcés et bouleversements dans la vie de l'émigré auront pour conséquence affective une forme de nostalgie du pays natal, que l'on retrouve chez Luiz et surtout chez Guadalupe, qui n'a pu y résister et est repartie au Mexique. Lisboa présente cette forme de mélancolie comme une maladie de l'âme ou plus concrètement une forme de dépression, qui ronge la mère de David : « *Elle était malade.* », mais que celui-ci n'arrivait pas à identifier, lorsqu'elle est partie et qu'il s'est senti abandonné, alors que son père lui conseillait : « *Tu dois pardonner.* » (p. 76-77)

En l'absence de confirmation, on peut penser que c'est cette même mélancolie qui frappe le protagoniste : « *Tous les malades devenaient-ils nostalgiques ?* » (p. 89), qui se manifestait davantage par une forme d'apathie ou d'indifférence vis-à-vis de la dureté du monde qui l'entoure, comme de son propre sort. Julia Braga Neves lie cette mélancolie à une « *impossibilité de s'identifier* » dans le nouveau pays et à s'insérer « *totale­ment dans le monde où il vit* », qui l'amène à « *une aliénation émotionnelle de la réalité qui l'entoure.*³⁵⁵ » (Braga

³⁵⁵ *Op. Cit.*

“Trata-se de uma narrativa que salienta a melancolia do imigrante que, na impossibilidade de identificar-se totalmente com o ambiente em que vive, torna-se emocionalmente alienado à realidade em que habita.” (p.141)

Neves, 2015) Cette mélancolie avec laquelle vit le personnage finit par l'emporter encore plus jeune sous la forme d'une tumeur. Comme cela avait été le cas de sa mère et sans doute de son père aussi, même si cela n'est pas dit. David en a aussi hérité en quelque sorte, car il n'a pas voulu suivre la voie de la réussite que Lisa, son ex-petite amie ou encore Bob, son ancien contremaître, lui indiquaient : reprendre ses études pour avoir accès à un autre type d'emploi et gagner plus d'argent. Il a refusé la course à la réussite sociale pour acquérir davantage de biens de consommation et a préféré une vie d'employé plus modeste et frugale. Le personnage accepte son destin, comme il se conforme au diagnostic de l'oncologue et au traitement qu'il préconise. Il n'y a pas de place pour la révolte chez David ni de remise en cause des processus d'intégration de la société américaine dans la narration d'AL, dont elle souligne pourtant les aspects excessifs dans une économie qui s'emballa.

David s'oppose de ce point de vue à Alex, qui elle va poursuivre ses études et vise son intégration dans cette société, mais qui a aussi hérité des difficultés qu'ont connues Huong et Linh, en obtenant la naturalisation américaine. Il s'agit de l'un des rares moments où Lisboa évoque sous forme ironique les aspects racistes de la société américaine, qui apparaissent, de façon sous-jacente dans le récit, et qui sont ici présentés sous couvert de la plaisanterie :

Quand Linh et Huong obtinrent leur naturalisation, la personne qui leur fit passer l'examen d'anglais et de connaissances générales leur dit maintenant vous pouvez même vous présenter à un poste politique. Mais malheureusement pas à la présidence de la République, ha ha. Et Linh et Huong rirent aussi, ha ha. ³⁵⁶ (p. 59)

A.L. touche l'un des aspects qui affectent durablement les relations des immigrés avec l'ensemble de la population et expliquent leurs difficultés à s'insérer dans une société, pourtant montrée dans sa diversité, son multiculturalisme, mais qui perpétue, au contraire, des schémas qui le contredisent et prouvent que seul « *un vrai citoyen* » peut jouir pleinement de toutes les prérogatives de la citoyenneté américaine et accéder « *au bonheur* », comme le souligne aussi Braga Neves (2015 : 153). On remarque que, même si le mot n'apparaît pas dans le récit, c'est de racisme dont il est question ici et pour la chercheuse, il n'y a pas de volonté de la part de Lisboa de traiter de cette thématique, comme si elle était « *gênée d'envisager le racisme* ». C'était le cas aussi de la pauvreté dans SEB, donc tous ces problèmes, qui touchent aussi la société brésilienne, sont passés sous silence par les classes sociales les plus favorisées, et notamment « *la classe moyenne brésilienne*³⁵⁷ », qu'elle pointe comme responsable de les perpétuer, par le silence ou le déni. (Braga Neves, 2015 : 155)

³⁵⁶ “Quando Linh et Huong se naturalizaram americanas, a pessoa que aplicou a prova de inglês e de conhecimentos gerais disse agora vocês podem até concorrer a um cargo político. Só não à presidência da república, infelizmente, ha ha. E Linh e Huong riram também, ha ha.” (p. 75)

³⁵⁷ *Op. Cit.* Braga Neves, 2015

“Por trás das representações de diversidade cultural pretendidas por Lisboa, percebe-se o silêncio e a inabilidade de encarar o racismo e a pobreza, problemas que também caracterizam o própria classe média brasileira.”

De notre point de vue, A. Lisboa ne traite pas de ces problématiques de façon réaliste, mais de façon esthétique dans son œuvre. En effet, de par ses choix d'ordre stylistique et esthétique, elle préfère explorer la psychologie des personnages et leurs sentiments et livre une approche de ces problématiques sociales, basée sur des expériences individuelles ; elle le fait par la suggestion ou l'allusion, mais aussi par tous les autres langages artistiques qu'elle convoque pour traduire son propos, donc de façon indirecte et dans un style sobre et élégant, qui est devenu sa « marque de fabrique ». On peut aussi rappeler que l'auteur vit elle-même aux Etats-Unis et doit être confrontée aux problèmes évoqués dans la société américaine, qu'elle connaît également dans son propre pays, mais qu'elle préfère évoquer par touches ou allusions, ou par le biais d'une transformation esthétique que permet le roman, et qui, en partant des expériences individuelles de chacun des personnages, donne une portée universelle à son message.

L'histoire familiale de chacun des deux protagonistes passe par les lieux familiaux d'origine, qui se situent au Vietnam, à Hanoi entre autres, pour Alex et pour David, à Capitão Andrade, dans l'état de Minas Gerais, au Brésil, du côté paternel et, du côté maternel, à Hermosillo, au Mexique. Ces lieux participent de la constitution de l'identité des deux personnages, même s'ils n'y sont pas allés. L'évocation de la ville de Capitão Andrade n'est suivie d'aucune autre indication qui la caractérise ou la décrit : elle apparaît alors comme le paradis perdu de sa vie antérieure, pour Luiz, à laquelle il n'aura plus jamais accès et dont il ne pourra léguer que le souvenir du nom, à son fils.

Pour la psychanalyste Marie Jeanne Segers³⁵⁸, il s'agit d'un trait qui s'impose à tout migrant ou exilé : « *l'attrait se situe du côté de ce qui a été abandonné, de ce qui est laissé derrière soi.* » (Segers, 2009 : 31) A cette notion de perte de la terre natale, vient s'ajouter celle de la difficulté de la langue, qui est présentée par l'auteur de façon humoristique et rapportée par David, lorsqu'il évoque la prononciation erronée de son père du son /th/ en anglais. Parce qu'il a été frappé d'interdit pendant son enfance, David rejette aussi ce lieu où n'aura pas envie de retourner, alors qu'il en aurait eu la possibilité.

L'autre lieu fondateur pour David est celui d'Hermosillo, au Mexique, d'où est originaire Guadalupe, sa mère, mais qui ne sera dévoilé que tard dans le récit. En effet, Guadalupe était malade, dépressive et a fini par retourner vivre à Hermosillo. Donc, pour cette raison même, parce qu'il n'a pas accepté l'abandon de sa mère, il ne cherchera pas à y aller dans une attitude de rejet du lieu lié à son histoire familiale. Derrière ce refus de connaître les lieux d'origine de ses parents, c'est sa propre origine qu'il rejette. David révèle ainsi sa fragilité en tant qu'orphelin, mais aussi en tant que « latino » métisse, dont les mémoires sont fragmentées : il n'évoque que des bribes de mémoire, énoncées de façon anecdotique. On peut avancer que la mélancolie devenue dépression, que relevait Braga Neves chez Guadalupe, est qualifiée par Segers de « *déréliction* » qui atteint le sujet exilé : car elle touche aussi Luiz, son père et le conduira vraisemblablement à la mort, car une sorte de « *destruction d'exil est associée à une*

³⁵⁸ SEGERS, Marie-Jeanne, *De l'exil à l'errance*, Toulouse, Ed. Eres, Col. « Psychanalyse et clinique », 2009

mélancolie tenace. » On la retrouve aussi chez David, sous une forme « *d'apathie mortifère* », dont il a héritée et qui annonce sa fin. (Segers, 2009 : 215-218)

Le fait que les parents et David lui-même, soient morts jeunes, nous amène à considérer que le métissage « latino » entre Luiz, le brésilien et Guadalupe, la mexicaine, comme un échec. En effet, David a vu ses deux parents décéder une douzaine d'années avant lui et se situe dans la lignée des émigrés qui ont échoué, même si par ailleurs, il semblait avoir réussi son intégration sociale. Car, de notre point de vue, cette nécrologie est symptomatique d'une immigration difficile et la plupart du temps clandestine, comme c'était le cas pour Luiz, en provenance des pays latins d'Amérique du Sud et Centrale qui, pour cette raison, ne parvient pas s'intégrer dans la société américaine, où ils sont victimes des préjugés de la société blanche dominante ; ce qui est une forme de xénophobie. Cela correspond aussi à l'idée que le métissage est mal vu dans la société, à dominante blanche de Laplantine et Nouss³⁵⁹ : « *la pensée encore aujourd'hui dominante est une pensée de la séparation* » et non du métissage, qui « *est un processus sans fin de bricolage* » et non de « *pureté* » et de « *tri* ». (Laplantine/Nouss, 2009 : 62-65) L'idée « *d'hybridation* » ou encore « *d'intersection* » et de « *transition* » que les deux chercheurs proposent comme espaces d'étude du métissage nous rapproche aussi de celle d'altérité de Ricœur et de Lévinas.

Dans *Hanoï*, les autres lieux évoqués se situent au Vietnam et concerne le personnage d'Alex. L'évocation de son histoire familiale vient à propos d'une photographie de sa mère et de sa grand-mère, qui relie l'histoire des deux pays, celui de ses origines, le Vietnam et celui où elle vit maintenant, les Etats-Unis, qui ont été en guerre (1955-1975). La photographie est un témoignage de l'histoire familiale et renvoie, dans l'intertexte du récit, à celui de la guerre également. Il s'agit d'une mise en abyme de la représentation de l'histoire nationale aussi bien vietnamienne qu'américaine, à travers l'histoire familiale d'Alex dans le récit. En effet, dans la famille d'Alex, la guerre et le métissage était déjà intervenus auparavant : car, pendant la guerre au Vietnam, c'est sa mère, Huong qui en a subi les conséquences, puisqu'elle était la fille de celui qui était considéré comme un ennemi, le soldat Derrick et que cela l'a même empêchée d'aller à l'école là-bas. Par ailleurs, la situation politique qui a poussé une partie de la population du Vietnam à une émigration massive aux Etats-Unis était très différente de celles des « illégaux » mexicains ou d'autres pays latino-américains aux USA. Puisque le Vietnam venait de basculer aux mains de communistes et ceux qui ne voulaient pas de ce régime, n'ont pas eu d'autre choix que de fuir le pays.

Ce sont les lieux de la guerre et de l'histoire vietnamienne du XX^e siècle qui sont rapportés à Alex par Linh, sa grand-mère, qui a rencontré un « *si beau* » et « *encore si jeune* » (p. 61) soldat américain à la base de Da Nang, devenue un nom historique dans la dernière phase de la guerre du Vietnam (1955-1975), qui, elle-même, faisait suite à celle d'Indochine, menée par les Français, au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. Depuis 1955, les Etats-Unis ont tenté de contrer l'ascension des communistes dans cette zone par l'envoi de « *conseillers militaires* »,

³⁵⁹ LAPLANTINE, François, NOUSS, Alexis, *Le Métissage*, Paris, Téraèdre, 2009 (Flammarion, 1977)

après la défaite française dans la guerre d'Indochine en 1954 (Diên Biên Phu) et la partition du territoire, puis celle massive de troupes, à partir des années 1965, qui marque le début de l'intervention américaine au Vietnam, qui se terminera en 1973-75 par les accords de Paris et la chute de Saïgon.

Cette guerre fera plus de deux millions de morts et sera la première défaite de l'armée américaine. Elle est aussi celle qui sera la plus médiatisée : adaptations cinématographiques, images télévisuelles et photographiques, qui participeront de la propagande politique de l'époque et qui, dès le milieu des années soixante, sera contestée par une partie de l'opinion publique américaine, dans les milieux étudiants et intellectuels notamment. Les références historiques ou politiques de ces conflits n'apparaissent pas dans le récit : ce sont les conséquences qu'elles ont eues pour les populations déplacées à l'intérieur du Vietnam, puis exilées aux Etats-Unis, qui sont rapportées par Linh :

Linh venait d'une famille du Nord. Ils déménagèrent dans le sud dans les années 50, quand elle était encore une enfant, mais Linh s'en souvenait. Elle se souvenait du fleuve. Sông Hồng. Et des marionnettes dansant sur l'eau. Elle avait la nostalgie de cela. Ou elle pensait en avoir la nostalgie.³⁶⁰ (p. 62)

Car, plutôt que l'histoire du pays, c'est à travers l'histoire individuelle et familiale des personnages et leurs souvenirs des événements, que sont évoquées les guerres, dont les noms marquants fonctionnent comme des lieux communs et des rappels à notre mémoire collective. D'ailleurs, pour Lisboa, « *il n'y a ni vainqueurs ni perdants dans une guerre*³⁶¹ », comme elle le fait dire à Trung :

Dans une guerre, tous sont perdants, tous déchiquettent leur humanité afin que l'idée d'une violence extrême puisse y tenir, et ensuite que faire des fragments ? (p. 35)

Derrière cette référence aux « fragments », que sont ceux de la mémoire ou des corps déchiquetés ou encore les lambeaux de vêtements ou de peau des victimes de la guerre, il y a l'idée du napalm qui a été associé à la guerre du Vietnam et qui, dans l'imaginaire collectif, renvoie aux images mentales des atrocités commises et dont Lisboa se sert dans le récit :

Comme si en fait une pluie de napalm était tombée sur vous. Et si vous ne mourez pas, vous ne pourrez plus détacher la guerre de votre propre peau.³⁶² (p. 36)

L'iconographie, les photos de presse notamment, a été utilisée pour montrer cette guerre du Vietnam au monde et permet à l'auteurice, à travers des noms de lieux emblématiques et des

³⁶⁰ "Linh vinha de uma familia do norte. Mudaram-se para o sul nos anos cinquenta, quando ela era ainda criança, mas Linh se lembrava. Ela se lembrava do rio. Sông Hồng. E das marionetas dançando na agua. Tinha suadades disso. Ou pensava que tinha." (p. 80)

³⁶¹ "Não há vencedores nem perdedores numa guerra, era o que Trung havia dito a Alex... [...] Na guerra, todos perdem, todos esgarçam sua humanidade para que a ideia de uma violência extrema caiba ali, e depois o que fazer com os trapos ?" (p. 45)

³⁶² "Como se de fato uma chuva de napalm tivesse caído sobre você. E se você nao morre, nunca mais terá como tirar a guerra da própria pele." (p. 46)

références mémorielles collectives de caractériser la guerre et d'en suggérer l'horreur, sans avoir besoin de références ou de descriptions réalistes. Elle joue sur l'intercompréhension des différents publics de lecteurs qui ne peuvent pas ne pas connaître ces images. Nous pensons aussi qu'au-delà de l'histoire familiale d'Alex, le métissage, parfois « forcé », même si ce n'est pas le cas ici, et le caractère définitif de l'émigration du sud-est asiatique, où l'éventualité d'un retour au pays d'origine ne pouvait pas être envisagée, ont accéléré l'intégration de ces immigrants.

Quant à Alex, née sur le territoire américain d'un père américain, elle ne peut que réussir à s'élever dans l'échelle sociale, même si elle conserve la mélancolie, qu'elle doit au souvenir de l'histoire familiale. On peut donc voir le double métissage d'Alex, fille d'un plombier américain, Benjamin et de Huong, elle-même, métisse d'une vietnamienne et d'un soldat américain, Derrick, également comme un facteur d'accélération de son intégration dans la société américaine.

Parmi les lieux de l'histoire familiale de David, la ville de Framingham, est le lieu où ont immigré ses parents et où David ne veut pas se rendre après l'annonce de sa tumeur, car elle « *était top près* » et « *littéralement trop familière* ». En effet, quand il la compare avec Hanoï, même choisie par Alex, « *du genre roulette russe* » qui suppose « *une autre langue, d'autres gens, une autre nourriture, un autre tout.*³⁶³ » : elle lui semble parfaitement correspondre à ce qu'il cherche. (p. 101) Indépendamment de ces arguments, nous pensons que l'idée de revenir sur le lieu d'une immigration qui n'avait pas été une réussite pour ses parents explique aussi son choix. Ce lieu ne représente que des souvenirs négatifs liés au départ de sa mère, pour David, qui dans sa quête d'altérité est résolument tourné vers la découverte d'un ailleurs, d'un espace encore inconnu.

Nous pouvons aussi opposer à l'idée de clandestinité, qui apparaît ici comme la marque de l'échec de l'immigration, celle du métissage, pour le personnage d'Alex et de sa famille, qui semble mieux lui réussir. L'idée du métissage et du melting-pot d'une population multiculturelle est également liée à la ville de Chicago, qui est parmi les grandes villes américaines, une de celles qui incarne le mieux cette conception de la population américaine métissée. Car, Chicago est l'archétype de la ville de l'immigration : depuis sa fondation par un mulâtre français à la fin du XVIII^e siècle (Jean Baptiste Pointe Du Sable) et son développement dû aux grands mouvements migratoires successifs des européens et de la population noire venue des états du sud, au XIX^e et au début du XX^e. La ville est devenue la troisième agglomération la plus importante des Etats-Unis, un pôle économique et aussi un véritable creuset culturel. Elle est notamment connue pour ses nombreux clubs de jazz.

Ville métisse par excellence, elle a su tirer profit des vagues d'immigration successives qu'elle a connues, au cours desquelles certains hommes se sont distingués, soit dans la création d'entreprises, soit le développement d'activités qui font aujourd'hui encore la vitalité économique de la ville. Elle se présente donc comme la ville qui a réussi sa place de ville de

³⁶³ "... mas Framingham era perto demais, literalmente familiar demais. A escolha roleta-russa de Alex estava perfeita : longe, outra língua, outra gente, outra comida, outro tudo." (p. 134)

*classe mondiale alpha*³⁶⁴ où les immigrés, qui adhèrent à la conception américaine de la réussite sociale vont pouvoir s'intégrer. Cette intégration peut s'étaler sur plusieurs générations et se base sur le métissage, qui est un premier pas de l'intégration, comme « *espace intermédiaire* » entre les différents peuples qui l'ont occupé : « *les indiens, les noirs et les européens* » selon la définition de F. Laplantine et A. Nouss³⁶⁵ (2009 : 22)

L'autre ville importante évoquée dans le roman est Hanoï, qui lui donne son titre et se présente, d'abord, comme un lieu de mémoire familiale pour Alex : puisqu'il est celui d'origine de sa grand-mère Linh. Il est aussi le lieu rêvé d'un voyage futur, même si c'est pour y mourir, dans le cas de David et devient celui du voyage du souvenir qu'entreprendront finalement Alex, Max et Bruno à la fin du récit. Hanoï, qui a une histoire millénaire et est aujourd'hui la capitale du Vietnam, bien qu'elle ne soit que la seconde ville du pays, est une agglomération qui se situe sur les rives du fleuve rouge (Sông Hồng), qui compte plus de huit millions d'habitants et qui a connu un développement très important à la fin du XX^e, qui l'a transformée en une grande mégapole. Seule Linh en garde un bon souvenir :

... bien qu'elle connût cette ville seulement comme faisant partie de l'Indochine et avec le fait qui compliquait les choses pour elle d'avoir vu le jour en pleine occupation japonaise, pendant le gouvernement de Vichy. (p. 134)

Alors que Huong, qui en a une vision plus pragmatique et négative, essaie de décourager David d'y aller : « *Il n'y a rien pour toi à Hanoï, lui dit Huong, un jour après le déjeuner.* » (p. 142) Il s'agit pour elle d'une ville « *chaotique* », qui « *a grandi trop vite* », « *est trop peuplée* » et « *n'est pas un endroit à visiter pour quelqu'un dans [son] état.* »³⁶⁶ (p. 143) L'avertissement de Huong annonce la non-réalisation du rêve de David et vient contrecarrer ses plans, alors qu'il continue de s'y accrocher et d'espérer « *que la mort s'arrête à la frontière* » et qu'Hanoï, soit synonyme de recommencement et de résurrection. Mais, pour Huong, elle n'est qu'une « *idée* », un produit de son imagination qui « *n'existe pas* » (p. 144) et elle anéantit ainsi ses rêves de voyage qui lui permettaient, de cette manière, d'échapper à la mort.

Mais la ville continuera de nourrir les rêves de David, qui ira jusqu'à imaginer un circuit dans la région et à acheter les billets d'avion pour s'y rendre. Elle remplira son rôle de lieu de voyage de rêve pour Alex et Max, puisqu'ils s'y rendront à la fin du récit et surtout pour Bruno, dont c'est le premier voyage en avion. La ville devient alors un lieu du souvenir qu'Alex parcourt à l'aube pour rendre un hommage à David et à son rêve.

Hanoï sera aussi le lieu où la famille qu'ils constituent tous les trois pourra se réaliser : alors que cela n'était pas possible à Chicago, où vit la famille de Max. La ville devient alors le lieu

³⁶⁴ Ville-monde qui exerce des fonctions stratégiques à l'échelle mondiale.

³⁶⁵ *Op. Cit.*

³⁶⁶ "Não tem nada para você em Hanói, disse-lhe Huong, certo dia depois do almoço. [...] Hoje é uma cidade muito confusa. Cresceu demais, há muita gente. [...] Não é um lugar para você visitar nas suas condições." (p. 191-192)

d'un bonheur familial possible et celui du rêve exaucé, pour Alex et les siens, mais non pour David.

Chicago et Hanoï sont les deux villes importantes du récit et l'une accompagne l'intrigue à travers l'évocation de différents lieux emblématiques, intimistes et personnels : Chicago. Les différents lieux, qui la caractérisent, jouent aussi un rôle dans l'intégration des immigrants qui composent sa population, comme c'est le cas d'Alex et de sa famille. Tandis que pour l'autre, Hanoï, c'est davantage l'aspect de ville imaginaire, autant dans son aspect mémoriel, pour Linh, qui n'y est pas retournée depuis soixante ans que pour David qui a rêvé d'aller y mourir, sans la connaître. On peut y voir aussi l'opposition entre la recherche de l'altérité, chère au personnage de David, qui voulait découvrir Hanoï et tout ce qu'elle comportait de différent et celle des deux touristes, qui symbolisent la société de consommation capitaliste, où seul compte l'appât du gain financier dans le tourisme de masse. Elle acquiert une dimension de ville touristique au charme exotique dans le dernier chapitre. Elle rejoint sur ce point d'autres lieux qui suscitent le rêve et l'imagination des personnages des romans d'A. Lisboa.

Ce sont des lieux de tourisme qui font rêver les classes moyennes et bourgeoises brésiliennes dans SEB et se situent en Europe ou aux États-Unis. Il s'agit de l'Italie, qui est aussi un lieu de mémoire familiale pour le personnage de João Miguel, dont le père, le « vecchio » Azzopardi est italien et il demeure un pays qui occupe une place privilégiée dans l'imaginaire collectif des brésiliens de la classe moyenne, car c'est de là que venaient de nombreux immigrants, au cours des différentes vagues de peuplement du Brésil des XIX^e et XX^e siècles.

Le thème de l'immigration, qui n'est pourtant pas un thème central dans le roman SEB, est une référence récurrente à l'importance de la population italienne dans la formation de la population brésilienne et participe de son histoire, notamment dans les classes moyennes et aisées, où cette ascendance européenne est soulignée. Dans le roman, SEB, il y a deux lieux emblématiques de l'image touristique de la péninsule qui sont nommés : la Toscane, à travers l'évocation de la villa où Giulio Azzopardi se retire à l'âge de la retraite et Venise, à travers celle du Café Florian, où J. M. rencontre le beau Paolo sous les yeux de Maria Inês. Ces deux lieux symbolisent aujourd'hui encore des lieux rêvés pour le tourisme en Italie et correspondent à la vision du tourisme des classes moyennes brésiliennes. On note que J. M. et M. I. sont eux des visiteurs assidus de ces destinations rêvées, puisqu'ils y viennent régulièrement et qu'elles ne jouent pas le même rôle pour eux, qui n'appartiennent plus à une petite bourgeoisie, mais accèdent à une classe bourgeoise supérieure. Ni l'un ni l'autre de ces lieux ne représentent des souvenirs positifs pour M. I., qui les connaît pourtant bien. On pourra interpréter son opinion négative comme une forme d'opposition à l'origine italienne de son beau-père, qui est la figure du vieux prédateur, dans la société patriarcale.

L'autre pays qui fait rêver les brésiliens ce sont les États-Unis : la ville de New York en particulier, qui se présente aussi comme une destination touristique de rêve et fonctionne comme un marqueur social pour la classe bourgeoise brésilienne, pour qui elle est symbole de richesse et de glamour. Elle est évoquée dans le roman, à l'occasion du mariage de J. M. et M. I., car c'est le lieu choisi pour la lune de miel, que « papa » Giulio a financée : « *des billets*

d'avion pour New York », « *une chambre réservée pour une semaine dans un hôtel d'Upper East Side* » et « *une poignée de dollars à dépenser...*³⁶⁷ ». (p. 172)

Nous terminons la partie consacrée aux espaces où s'exerce la domination patriarcale par les lieux touristiques, qui, soit nourrissent les rêves des classes moyennes et sont les lieux où peuvent se rendre celles de la haute bourgeoisie, soit sont devenus des espaces concurrentiels du tourisme de masse dans la société capitaliste. On s'aperçoit alors que l'idée du capitalisme prédomine dans tous les domaines et pervertit même celle d'altérité, que l'on aurait pu associer à la curiosité, que l'on manifeste envers un pays ou une région lointaine, mais où l'on afflue en masse, davantage pour des raisons économiques, pensant faire une bonne affaire, que par intérêt de ce que l'on va y découvrir, comme l'autrice le montre, à Hanoï.

Notre lecture analytique des deux ouvrages d'Adriana Lisboa se poursuit avec une quatrième et dernière partie consacrée au rapport à la nature.

4. LE RAPPORT DE L'HOMME A LA NATURE

La nature n'est pas un aspect essentiel dans le roman *Hanoï*, qui se déroule en milieu urbain, même si des références apparaissent concernant les parcs de Chicago. Elle est, en revanche, davantage présente dans *Sinfonia em branco*, notamment dans les passages qui se situent dans et autour de la fazenda, pendant l'enfance des deux sœurs, Clarice et M. I.

Cette relation à la nature est aussi à mettre en rapport avec la sensibilité que l'on voit dans l'évocation du temps de l'enfance, pour les deux sœurs et d'autres enfants dans les deux ouvrages. Elle concerne les différents éléments qui composent la nature : que ce soient les arbres, mais aussi les animaux, notamment les oiseaux. La nature est toujours bienfaisante, par opposition au tragique des événements qui sont rapportés dans la vie des protagonistes dans SEB. Enfin la nature est intimement liée à l'expression artistique et dans des disciplines différentes, chez plusieurs des protagonistes des deux ouvrages et.

Nous allons voir dans tous ces domaines quel rôle joue la nature dans les ouvrages d'Adriana Lisboa.

³⁶⁷ "Deu também as passagens aéreas para Nova York, onde havia um quarto de hotel no Upper East Side reservado para eles por uma semana. E deu um punhado de dólares para que gastassem por lá..." (p. 244)

4.1 La nature bienfaitrice

C'est le cas des arbres fruitiers : orangers et goyaviers, qui sont mentionnés dans le premier et le dernier chapitre par M. I., qui émet l'hypothèse qu'elles aient avalé un « *tas de vers* » dans les goyaves. Ce souvenir des jours heureux de l'enfance qui clôt le récit sur une note d'espoir, après le récit de l'inceste et des vies détruites ou perturbées des protagonistes, se présente comme un baume sur leurs blessures et donne à la nature ce pouvoir d'adoucir l'âme des hommes et des femmes, par le souvenir de moments de communion avec la nature/

Les arbres assurent aussi cette fonction nourricière et bienveillante pour Tomás, qui va chercher des oranges, lorsqu'il n'a rien d'autre à offrir à Clarice, arrivée chez lui à l'improviste. Dans sa ferme ouverte à tous, les animaux lui tiennent compagnie : un chien errant « *dormait aux pieds de Tomás et rêvait,* » et il vit entouré par le caquètement des « *pintades de Jorgina, la cuisinière* », de papillons et de « *lucioles [qui] scintillaient entre les branches* ». (p. 11-12) Il y a aussi l'évocation de l'arbre à monnaies que plantent M.I. et J. M., enfants, en allant à la carrière interdite et qui n'a jamais germé, mais ne les pas empêcher, l'un comme l'autre, d'afficher une bonne réussite sociale : on peut le lire, donc, comme l'accomplissement de leurs vœux.

Cependant, la nature n'accompagne pas les personnages résolument urbains, comme elle le fait pour Tomás et Clarice, qui vivent, eux, dans la fazenda, parmi les éléments naturels, qui remplissent une fonction nourricière et esthétique. A cet égard, la description du jardin d'ornement qui se trouve dans la salle de bains de M. I. dans l'appartement du Haut Leblon, caractérise la nature apprivoisée en ville : elle est ici un signe extérieur de richesse et de raffinement pour les classes sociales favorisées. Il est présenté comme un élément de décoration dans sa fonction purement « *ornementale* » et de plus « *miniature* », « *avec de petites plantes aux feuilles gonflées qui donnaient des petites fleurs délicates.* », qui semble très artificiel. Ce « *jardin en miniature* » dans lequel sa fille Eduarda, « *aurait pu jouer à la poupée* » « *avec ses poupées Barbie* », mais Eduarda n'a plus l'âge et était « *anti Barbie de surcroît.*³⁶⁸ » (p. 23)

On le voit, il ne reste que la fonction d'ornement à ce jardin miniature, et elle est pervertie par l'idée du pouvoir économique, qui ne permet son existence qu'à un petit nombre de privilégiés. L'idée d'une nature altruiste et accessible à tous, dans une dimension universelle, est pervertie par le pouvoir de l'argent dans la société bourgeoise et patriarcale dominante. C'est M. I., qui appartient à ce groupe social, qui en profite, tout en étant consciente de son artificialité. Car, si Clarice évolue en communion avec la nature, à travers ses ajouts de plantes ou d'arbres fruitiers, que M. I. remarque en arrivant dans la fazenda, elle, en revanche, s'en est éloignée, elle, qui, enfant, en voyait toute la richesse : (« *les graines de cyprès* » et « *l'arbre à monnaies* »).

Cet éloignement date de sa vision de l'inceste, qui a brisé son enfance et ses rêves d'une nature riche et bienveillante et l'incendie accidentel de la bamboueraie, à l'adolescence, témoigne de

³⁶⁸ "Um jardim em miniatura dentro do banheiro. Com plantinhas de folhas entumescidas que faziam flores delicadas. Se Eduarda ainda fosse criança, poderia brincar de boneca, ali. Com suas Barbies. Mas Eduarda já era quase adulta e, além do mais, anti-Barbies." (p. 31-32)

son désintérêt pour les éléments de la nature, mais aussi de sa révolte contre le pouvoir paternel, qui régnait sur ces terres et cette nature. Son changement d'attitude vis-à-vis de la nature est directement lié à son refus de l'inceste et le papillon multicolore, symbole de liberté qui accompagne la scène du meurtre du père dans la carrière interdite et représente aussi la symbiose du clair-obscur, du « chaos et de l'ordre » est aussi représentatif de sa vision recomposée de la nature, encore accentuée, par son départ définitif pour la ville et sa volonté de se bâtir une autre existence, loin de la fazenda.

Le papillon est aussi de par les couleurs de ses ailes, une image de l'enfance des deux protagonistes entre le rouge/ocre de la terre qui représente Clarice et le blanc/clair pour M. I. Elle est une victime collatérale de l'inceste, mais elle a été davantage affectée que Clarice par la perte du contact avec la nature, que celle-ci a retrouvée en revenant vivre à la fazenda, qui lui est irrémédiablement attachée et qui participe de sa sensibilité d'artiste et donc à sa résilience. Alors que M. I., en choisissant de vivre à Rio, s'en est définitivement éloignée. Elle illustre cette perte, due au pouvoir patriarcal dans ses deux versants : celui de la prédation sexuelle, représenté par Afonso Olímpio, son père, et celui du capitalisme, qui réduit et transforme, quand il ne détruit pas la nature au profit de quelques-uns, les plus riches.

Ces deux aspects négatifs de la société patriarcale dominante affectent principalement les populations urbaines, laissant encore, à ceux qui vivent en milieu rural la possibilité d'un contact harmonieux avec la nature. Les deux personnages de Tomás et de Clarice qui en bénéficient sont, par ailleurs, des victimes de la société patriarcale et ce besoin de nature peut être vu comme un remède à leur mal-être et un véritable antidote à la société prédatrice. Il est aussi lié à leur quête esthétique, qu'ils expriment par l'art, et que nous allons voir ensuite.

Dans *Hanoi*, les références à la nature sont rares et concernent essentiellement les parcs de Chicago ou les plages sur le lac Michigan : il s'agit de la nature aménagée en milieu urbain et non de la nature à l'état sauvage. David a un contact difficile avec les plantes dans son appartement, qu'il oublie d'arroser et qui sont alors de « *mauvaise humeur* ». Mais il montre toute son empathie avec le vieux chien, Oscar, de Lisa, son ex-petite amie, qui va mourir de vieillesse dans son lit, à qui on donne une « *barre de chocolat* », avant que le vétérinaire ne l'euthanasie et que David continue de caresser jusqu'à ce qu'il meurt. Le souvenir de cette mort est source d'angoisse pour David, car elle lui rappelle la sienne, qui est proche. Celle du chien Oscar, personnifié en « *vieil hippie affalé entre les oreillers* », lors de son agonie, est décrite en détail dans des réflexions sur l'euthanasie et laisse entrevoir son rapport à l'animal et la vie : « *Comment se fait-il qu'une personne, une bête ou même une plante avec qui vous cohabitiez... disparaissait de l'univers en un instant ?* ». Il établit une comparaison entre celle d'Oscar et sa propre mort, « *dans un ciel de Valium et de chocolat*³⁶⁹ », à laquelle il se conformerait, mais qui néanmoins lui fait peur, car elle lui apparaît alors de façon moins « *théorique* ». (p. 92-93)

³⁶⁹ "... então Oscar mais parecia um velho hippie chapado entre os travesseiros, em seu último dia. [...] Como é que uma pessoa, um bicho ou mesmo uma planta com que você convivia... se retirava do universo em um instante ?" (p 122-123)

Cette interrogation sur le sens de la vie est aussi celle d'une relation au sensible, à la maladie, à la mort. Elle est liée, dans SEB, à la tragédie de l'inceste, qui touche les enfants, qui sont les premiers sensibilisés à la nature et aussi les autres victimes des impositions de la société.

4. 2 L'expérience du traumatisme

L'interrogation sur la fragilité de la vie, surtout lorsqu'elle touche un enfant et les violences auxquelles il doit faire face, mais aussi l'inéluctabilité de la maladie et de la mort sont d'autres aspects des rapports des personnages à l'élément du sensible de dans les romans d'AL que nous allons voir maintenant. Car, les enfants sont les principales victimes de cette relation de domination patriarcale qui s'exerce sur les plus faibles, par la coercition, l'agression physique ou mentale, différentes formes de violence pouvant aller jusqu'à la mort.

La première enfant victime de la société patriarcale est Lindaflor, qui vivait à la fazenda des Ipês et dont les deux parents sont morts, de mort violente. Sa destinée d'enfant malheureuse et l'interdit qui pèse sur le récit de cette histoire familiale tragique servent à annoncer l'histoire également traumatique de Clarice et M. I. dans la fazenda voisine.

Lindaflor est évoquée, une nouvelle fois, lorsque Clarice quitte Ilton Xavier et Jabuticabais en bus vers Friburgo où celle-ci habite. La rencontre de Clarice avec Lindaflor est, là aussi, symbolique de sa rupture avec sa vie antérieure à Jabuticabais, de fille soumise à son père, puis à son mari, qui représentent la domination patriarcale. Lindaflor l'héberge et assume une fonction d'aidant dans une simulation de libération de la vie bien réglée de Clarice. Mais, elle va surtout lui présenter des amis, qui vont l'entraîner dans une vie de drogue et d'alcool pendant plus de dix ans. Donc, de ce point de vue, Lindaflor est représentative de l'enfant victime, qui, du fait de son enfance meurtrie a eu ensuite une vie chaotique. Le personnage fonctionne, là encore, comme un exemple précurseur de ce qui attend Clarice. On peut aussi voir une similitude entre le démantèlement de la fazenda des Ipês et celui de la fazenda de S. Antônio, après le décès d'Afonso Olímpio. Symboliquement, elles se sont réapproprié les biens du père, sans en conserver le foncier, qui représentait le pouvoir patriarcal, de par son caractère héréditaire.

Mais, celle qui incarne véritablement l'enfant victime, dans sa dimension la plus tragique, est Lina, l'amie d'enfance de Clarice, qui était jolie, noire « *et ignorante de sa propre adolescence* », avec des seins de femme, mais l'air d'une gamine « *un peu attardée* », qu'il était interdit d'évoquer dans la famille des deux sœurs. Elle aimait « *tresser les cheveux de Clarice* » et faisait preuve d'une grande tendresse maternelle avec M. I., qui était pour elle, « *comme un bébé* ». (p. 63-64) Elle forme avec Damião, qui a dix ans et qui est noir également et Casimiro, qui est « *blond comme un ange baroque* » et dont « *le ventre est rongé par les vers*³⁷⁰ », le

³⁷⁰ "Lina negra e bonita, ignorante da própria adolescência... E Casimiro que era lourinho como um anjo barroco e tinha a barriga quase sempre estufada por alguma verminose. [...] Lina era adorável e gostava de trançar os cabelos de Clarice e gostava de sentar Maria Inês em seu colo como um bebê." (p. 88-90)

groupe d'amis d'enfance de Clarice et de M. I., avec qui elles partagent jeux et moments heureux au bord de la rivière, dans la fazenda. (p. 63-64)

Fille d'une mère lavandière et d'un père alcoolique, Lina aide aussi occasionnellement à la fazenda, à la confection des desserts, comme lors du dîner d'adieu de Clarice. Elle demande à Clarice sa sculpture, car elle a du chagrin qu'elle s'en aille et doit revenir le lendemain matin pour la prendre avant qu'elle parte. Elle s'en va en pleurant sa peine de ne plus voir son amie Clarice et porte le vieux foulard d'Otacília aux roses d'un rouge fulgurant pour attacher ses cheveux, auquel le titre de la traduction française fait référence et qui annonce son destin funeste. Car elle sera violée et assassinée à la lisière du bois, en quittant la fazenda, le soir de la fête d'anniversaire de Clarice et la veille de son départ pour Rio, en une demi-heure : «*Presque rien. Pratiquement rien.*». (p. 70)

L'évocation de sa mort le lendemain sera aussi interdite dans la famille et Clarice serrera dans ses bras la sculpture qu'elle devait lui remettre avant de partir. L'invisibilité sociale de l'enfant noire et pauvre et la négation de son handicap ont certainement contribué à son destin tragique et à sa fin prématurée. L'insignifiance du viol et du meurtre, dont elle a été victime, et le peu d'empathie que lui témoignent les gens du village et la famille des protagonistes est caractéristique de la société patriarcale dominante, pour qui, elle ne représentait « rien » ou pas grand-chose, puisqu'elle n'avait pas véritablement d'existence propre auparavant. La violence de la mort s'accompagne d'une réification de l'existence humaine pour cette enfant, qui appartenait à une classe sociale défavorisée, celle des descendants d'esclaves, située tout en bas de l'échelle sociale dans la société brésilienne et que l'on retrouve alimentant trop souvent la colonne des faits-divers des journaux. Par l'indifférence au viol et à l'assassinat d'une adolescente noire, le roman fait apparaître le caractère raciste de la société brésilienne. Le viol et le meurtre montrent l'invisibilité de la femme noire dans la société brésilienne et font référence au racisme bien présent dans le pays, pourtant montré comme multiracial, mais qui perpétue les inégalités héritées de l'époque de l'esclavage jusqu'à aujourd'hui, sans que l'on voit beaucoup d'évolution. L'auteur évoque aussi, par ce biais, le problème endémique de la violence des hommes vis-à-vis des femmes et des filles, même les plus jeunes, que l'on voit quotidiennement, tant en milieu rural, comme c'est le cas ici, qu'en milieu urbain dans les quartiers, dits sensibles. Cet aspect du machisme dominant dans la société brésilienne est un aspect encore aujourd'hui d'actualité et il est d'autant plus révoltant, qu'il touche, ici, une enfant handicapée. Finalement, le viol de Lina fait aussi référence à l'inceste de Clarice, à travers les liens d'amitié qui les liait.

Puisque Clarice, elle aussi, à l'adolescence est victime de l'inceste : elle est donc aussi une enfant victime de la prédation masculine qui s'exerce dans toutes les classes sociales de la société patriarcale.

Après l'annonce de la mort de Lina, elle vomit sur la route qu'emprunte le taxi pour l'emmener à Rio, comme elle le fera dans le bus qui l'emmène de Jaboticabais à Friburgo, lorsqu'elle quittera son mari. Ces deux départs, à plus de dix ans d'intervalle, se rejoignent dans son dégoût du pouvoir patriarcal masculin, qu'elle n'accepte plus et que son corps rejette, après des années de docilité silencieuse.

A l'inverse de sa sœur, Clarice, a toujours été une enfant docile et respectueuse de ses parents : elle est vue par M. I. comme une petite fille soucieuse de leur plaisir, « *obéissante comme un chien dressé* », (p. 18) qui passait sa vie à « *essayer de satisfaire Otacília* », « *à anticiper ses volontés* », « *afin de mériter son amour de mère qui pourtant ne s'était jamais manifesté*³⁷¹. » (p. 28) Elle en éprouve de la culpabilité, ne sachant pas la raison de sa froideur, qu'elle ressentira à nouveau, lorsque sa mère lui annoncera sa maladie avant son départ. Elle pressera sa sœur de venir à la fazenda avant sa mort et pleurera beaucoup à son enterrement. Elle aura ce même sentiment de culpabilité envers son père, lorsqu'il la viole la première fois et qu'elle ne comprend pas la raison de son acte, imaginant qu'elle a fait « *quelque chose* » pour justifier son acte contre elle. Clarice excusera aussi son alcoolisme, après la mort d'Otacília, et aurait même voulu l'aider à gravir la pente raide qui mène à la carrière de pierres, si M. I. ne l'avait pas retenue.

Narrée dans le chapitre 12, *Treize ans, quatorze étés*, la première scène de viol de l'inceste est évoquée dès le début du roman et est toujours associée à l'idée de violence : c'est « *un moment qui attrape l'enfance par le cou, lui fait une prise et l'immobilise au sol, écrase ses poumons jusqu'à la faire suffoquer*³⁷². » (p. 56) L'autrice place ce passage, après celui de l'innocence de l'enfance, lorsque M. I., âgée de neuf ans, « *demande la permission* » aux arbres avant de prendre les graines vertes du cyprès.

La présentation de l'acte criminel du père prédateur, qui fait irruption dans le monde de l'enfance est révélatrice de la vision de l'autrice de la société patriarcale, qui réduit les femmes à leur rôle reproductif et dénie aux enfants une existence propre en les assujettissant à l'autorité des pères. Dans le roman SEB, l'inceste est le thème central et surtout ses conséquences pour les deux sœurs, Clarice, qui l'a subi et Maria Inês qui l'a vu, puisqu'on voit tout au long du récit quelles sont les séquelles psychologiques qu'elles ont eues dans leurs vies. Ce choix de dénoncer l'inceste en milieu familial est courageux de la part d'A.L., car, au Brésil et ailleurs dans le monde, il demeure un tabou.

En France aussi, selon la psychanalyste Hélène Parat³⁷³, ce n'est qu'après les années 1980 que l'on commence à parler d'inceste : « *la connaissance des faits d'inceste semblait réservée aux seuls professionnels de la souffrance psychique.* » (Parat, 2004 : 13) et également après la publication des ouvrages de Christine Angot (*L'Inceste*, 1999) ou d'Eva Thomas (*Le viol du silence*, 1986), qui portent à la connaissance du grand public ce crime.

³⁷¹ "A vida inteira tentando satisfazer Otacília a fim de merecer seu amor de mãe que no entanto nunca se cumprira." (p. 39)

³⁷² " Um momento que apanha a infância pelo pescoço, imobiliza-a junto ao chão, com uma chave de braço e esmago os pulmões delicados até que ela sufoque."

³⁷³ PARAT, Hélène, *L'Inceste*, « Que sais-je ? », Paris, P.U.F., 2004

Pour la praticienne, « *ce qui a changé, c'est surtout la sensibilité collective à la maltraitance envers l'enfance et à l'agression sexuelle* », que l'on voit du point de vue sociétal et judiciaire, puisque les cas d'incestes concernent « *20% des procès d'assises* ». (Parat, 2004 : 14)

Dans SEB, Lisboa entrecroise les souvenirs heureux de la petite enfance et les menaces que la société patriarcale fait peser sur les deux petites filles. Elle le fait aussi par le biais du silence pesant et des interdits familiaux, afin d'amener le lecteur à comprendre la tragédie des vies brisées que l'inceste a représenté, mais également de le préparer à la violence de l'acte, qu'elle ne décrit qu'à la fin du roman.

Auparavant, elle utilise des métaphores fortes pour cet acte violent : « *qui arrache le fœtus de l'utérus* », comme une image de l'interruption dans l'évolution de la vie de l'enfant qui renvoie à la violence de l'acte du point de vue physique : qui « *dessèche les racines des cyprès et piétine les gâteaux de sable avec des dragées de pâquerettes piquées dessus* »³⁷⁴ (p. 56)

On note du point de vue grammatical l'utilisation de la forme impersonnelle, « se », accentué par l'emploi de l'indéfini (« *quelque chose* »), qui rendent compte du doute qui s'empare de l'enfant face à la réalité de la situation, qu'elle ne comprend pas et ne peut imaginer. Elle va même jusqu'à douter de ce qu'elle a vu (« *une illusion d'optique* »), car cette image est inconcevable pour elle. (p. 56)

Pour M. I., qui vit encore dans le monde de l'enfance, cette vision est celle du « *monstre purulent avec un seul œil* », cyclope légendaire, avec ses caractéristiques animales repoussantes : « *qui bave et qui grogne et fait grincer ses horribles mandibules* », mais surtout un ogre insatiable « *qui dévore les enfances* »³⁷⁵, qu'elle aperçoit par la porte entrouverte, dans la chambre de Clarice. Le côté monstrueux de l'acte est ici métaphoriquement représenté par l'ogre, qui est celui qui incarne la mort, dans l'imaginaire de l'enfance. (p. 56-57) L'image du monstre apparaît à nouveau lorsqu'Otacília prend la décision d'envoyer Clarice à Rio, sous la forme d'un grognement, « *que le père, la mère et les deux filles entendirent, mais ce monstre avait un visage et un timbre différent et secret pour chacun d'eux* »³⁷⁶ Il représente à la fois le père et le mari omnipotent et prédateur, mais aussi la conscience de l'inceste, matérialisée par le silence et le culte du secret, qui règnent dans la famille. Le grognement du monstre se fera entendre à nouveau, lors de la conversation qu'Otacília aura avec Clarice, avant qu'elle ne parte à Rio : « *Otacília et Clarice pouvaient entendre le grognement du monstre éveillé* ». (p. 62)

Au-delà de la lecture de l'aspect métaphorique de l'être monstrueux, qui représente le père incestueux, nous pouvons interpréter ce grognement comme celui de l'absence de

³⁷⁴ “ Um momento que arranca o feto de dentro do útero e lhe interrompe a vida, que seca as raízes dos ciprestes e pisoteia os bolos de terra com confeitos de margaridinhas picadas.” (p. 78)

³⁷⁵ “Lá dentro alguma coisa se move, um monstro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas. O monstro que devora infâncias. Será uma ilusão de ótica ?” (p. 79)

³⁷⁶ “Um monstro que vagava pelos cantos da casa emitiu um grunhido forte que o pai, a mãe e as duas meninas ouviram, mas para cada um aquele monstro tinha um rosto, e sua voz, um timbre distinto e secreto.” (p. 87)

communication ou la matérialisation du silence qui règne entre eux et de la lutte que se livrent le père et la mère par le non-dit. En effet, nous avons émis l'hypothèse que le silence d'Otacília avait été l'arme qu'elle avait utilisée contre Afonso Olímpio et que, par son accusation muette, elle avait atteint son objectif, puisqu'il avait sombré dans l'alcoolisme pour tenter d'échapper à ses souvenirs, et était mort un an après elle. Le grognement du monstre apparaît lorsqu'Otacília prend la décision d'éloigner sa fille ou l'appelle au milieu de la nuit, pour lui parler, est alors symptomatique des coups qu'elle porte à son mari, en agissant pour la soustraire à sa prédation et se rapprocher d'elle. C'est cette même interprétation de l'animal blessé qui nous est suggérée, lorsqu'il a trébuché sur les graines de cyprès et « *émis un gémissement de douleur* ». On note que dans ce cas, c'est M. I. qui provoque sa blessure, ce qui explique également qu'il craint sa fille cadette.

L'autre évocation du monstre blessé est rapportée par Clarice qui l'entend « *sans discontinuer* » « *gratter à la porte de sa chambre* » un nuit avant son départ et qui confirme qu'il est « *mutilé* » et que « *parfois il gémissait, parfois il grognait, parfois il rugissait.*³⁷⁷ » Tous ces verbes renvoient à l'animalité du monstre, que représente pour elle le père prédateur, et qui est vu blessé du fait qu'elle ne lui est plus accessible, puisqu'elle s'en va. (p. 68)

On retrouve cette dimension animale dans le récit de l'inceste, où l'autrice fait suivre la scène juste après celle d'un moment heureux de l'enfance, où Clarice a joué avec ses trois amis à la rivière, afin d'en amplifier la fracture dans le récit. On note que les éléments de description sont précis et incisifs, de même que les métaphores-chocs pour l'évoquer et que l'aspect « délicat » de son style n'est plus valable ici. Elle met son écriture au service de la dénonciation de cet acte criminel, mais aussi injuste et révoltant vis-à-vis de l'enfant. En effet, si « *au début, elle n'eut pas peur parce que cet homme était son père* » et qu'ils « *riaient tous les deux* », lorsqu'il commence à lui caresser les seins, elle se « *fige comme le lapin qui pressent le prédateur, l'aigle qui vole bas.*³⁷⁸ » (p. 192) La métaphore animale de la chasse entre un animal prédateur et sa proie fonctionne comme une idée de mise à mort, non pas celle de Clarice, mais celle de son innocence et de son enfance, qui va s'étendre à M. I. Clarice prend conscience de la domination physique de cet homme prédateur qu'est son père, quand elle tente de se dégager : « *mais le bras de l'homme avait de la force* » (p. 192) On note qu'il perd sa valeur paternelle et ne sera plus alors vu que comme le mâle prédateur, derrière « l'homme » anonyme que l'autrice utilise dans la suite de la description de la scène.

A cet aspect psychique, s'ajoute celui de la manifestation physique, la nausée ressentie par Clarice : « *mais la peur domina jusqu'à cette envie* » (p. 192) et dont elle ne pourra se libérer que bien plus tard, lorsqu'elle vomirait dans le bus pour Friburgo. La peur et l'impuissance sont des sentiments qu'elle connaîtra à chaque fois qu'elle sera violée pendant les deux ans que durera l'inceste et l'autrice en rend compte du point de vue linguistique par des phrases courtes,

³⁷⁷ "... uma noite em que ouviu ininterruptamente o monstro arranhar a porta de seu quarto. Estava mutilado. Ora gemia, ora grunhia, ora urrava." (p. 272)

³⁷⁸ "... e ela não teve medo, a princípio, porque aquele homem era seu pai. Os dois riram. [...] Clarice ficou imóvel como o coelho que pressente o predador. A águia voando baixo." (p. 272)

nominales et où prédomine l'indéfinition du prédateur : « *Il le ferait de nouveau... et de nouveau. Et de différentes manières.* ». En effet, la domination de l'adolescente est totale et la perte des rêves de l'enfance définitive : « *... de manière à ne laisser aucun secret debout. Aucun rêve debout.*³⁷⁹ » (p. 193) Ce caractère définitif est lié à la répétition du viol et la responsabilité d'Otacília, qui ne l'a pas empêché dès qu'elle l'a su, est établie :

De nouveau, et de nouveau et de nouveau. Jusqu'à ce qu'Otacília ne décide de l'envoyer loin avec ses deux valises dans un taxi. Trop tard.³⁸⁰ (p. 193)

L'aspect irrémédiable et total de la perte des rêves de l'enfance se matérialise par un sentiment d'inéluctabilité et il est vécu par Clarice comme une cassure : « *quelque chose de brisé en elle* » aussi bien au niveau physique que mental, car il s'agit d'une destruction complète : « *elle s'était elle-même brisée en elle : l'âme dans le corps*³⁸¹ ». (p. 193)

Or, chez l'enfant, à ce sentiment de domination totale de l'homme, qui passe par l'instrumentalisation et la réification de son corps, s'ajoute celui de la culpabilité : « *elle devait avoir fait quelque chose pour que son père ait agi de la sorte.*³⁸² » (p. 193) La notion de faute pour une enfant comme Clarice « *docile réservée soumise éduquée polie discrète adorable* » (p. 192) est indiscutablement lié à son statut d'enfant entièrement soumise à sa famille. C'est là un des éléments récurrents du viol que relève le juge Dominique Vrignaud :

D'autre part, les deux parties sont indissociables de leur environnement. L'enfant reste directement dépendant de cet environnement, lequel se crée et s'alimente de la « relation incestueuse ». (Vrignaud, 1994 : 132)

Le juge souligne aussi que la relation n'est pas une « relation d'échange », mais bien « *une absorption du sujet, réduit à la notion d'objet du désir de l'adulte* ». (Vrignaud, 1994 : 132) L'acceptation de la domination paternelle se double alors de celle de sa culpabilité, qui se matérialiserait par le silence dans une famille, où il est déjà la règle. Elle aura pour conséquence pour Clarice une complète inhibition de ses désirs, dont elle mettra des dizaines d'années à se remettre et que l'auteure assimile à une déshumanisation à travers la comparaison avec l'animal de l'abattoir : « *les bœufs d'un troupeau* » ou le numéro du « *prisonnier dans le camp de concentration*³⁸³ ». (p. 193)

Dans ce chapitre de l'inceste, la responsabilité de la mère et de la sœur apparaît pour la première fois dans le passage qui est narrée du point de vue de Clarice. Il était tout le long du roman

³⁷⁹ "Ele faria aquilo de novo. E de novo. E de novo. E de outras maneiras. [...] ... de forma a não deixar nenhum segredo de pé. Nenhum sonho de pé." (p. 273)

³⁸⁰ "De novo e de novo e de novo. Até que Otacília resolvesse mandá-la para longe com suas duas malas dentro de um táxi. Tarde demais. (p. 273)

³⁸¹ "Alguma coisa se quebrara dentro dela sem fazer ruído. Ela mesma se quebrara dentro dela : a alma dentro do corpo." (p. 273)

³⁸² Um pouco depois veio a culpa. Claro. Naturalmente. Ela devia ter feito alguma coisa para que seu pai tivesse agido daquela maneira." (p. 274)

³⁸³ "Como um prisioneiro de campo de concentração e como os bois de um rebanho." (p. 274)

plutôt focalisé sur celui de M. I., qui, elle, n'avait jamais pardonné à sa mère, ni son silence ni son retard à agir à ce sujet. Il annonce l'évolution du personnage et la fin du récit qui revient à la période pré-traumatique et heureuse de l'enfance, lorsque les deux sœurs ont onze et sept ans et qu'elles ont des projets pour leur vie future : devenir une artiste-sculpteur pour l'une et une danseuse, pour l'autre.

Le choix d'une fin positive, située pendant l'enfance heureuse, telle qu'elle devrait l'être pour tous les enfants, afin de permettre les rêves et les projets, qui se concrétiseront à l'âge adulte, vient atténuer la violence de l'inceste et de ses conséquences dans la vie perturbée des deux protagonistes. Il permet de renouer avec le fil de la vie et du rêve et, de ce fait, rend possible une reconstruction pour Clarice, qui entame une nouvelle relation et pour M. I. qui, elle aussi, aura d'autres objectifs de vie.

Après la scène douloureuse décrite de ce crime contre l'enfance et ses conséquences pour les protagonistes dont les vies dérégulées sont évoquées tout au long du roman, la fin en trompe-l'œil montre la volonté de l'auteur d'un espoir de reconstruction pour tous les enfants qui en ont été victimes de l'inceste et aussi son souci d'une fin ouverte plus optimiste pour le lecteur, qui prouvent également sa sensibilité et sa délicatesse.

Dans, l'autre ouvrage, *Hanoi*, des personnages d'enfants sont également vus comme les victimes de la société patriarcale et capitaliste américaine. C'est le cas de Nico, l'enfant de Teresa, la voisine de David, à qui il choisit de faire son premier don, l'aquarium avec ses poissons.

Il est présenté comme un enfant des classes populaires, coincé entre un père obèse, qui est lui aussi une victime de la société de consommation à outrance américaine et une mère, femme au foyer, qui est attentive au monde qui l'entoure et à préserver ses désirs d'enfant, tout en ménageant l'autorité du père. Nico est, lui aussi, la victime de cette société de consommation de biens matériels qu'incarnent les Etats-Unis, puisqu'il convoite cet aquarium, qu'il sait ne pas pouvoir obtenir s'il le demande à ses parents.

Douglas, un autre enfant voisin dans l'immeuble où habite David veut apprendre à jouer de la trompette pour faire partie de l'orchestre de son école. Il appartient au même milieu social que Nico et représente lui aussi le désir et le rêve de l'enfance, que David va aider à réaliser en lui achetant une méthode et une trompette pour qu'il s'exerce.

Il est moins caractérisé que Nico dans le récit, mais, il a la même fonction : ce sont les enfants que David choisit pour leur faire ses principaux dons, réalisant ainsi leurs rêves et rachetant de cette façon sa propre enfance perdue. Il les désigne comme ses successeurs, dans son souci constant de l'autre, et ils sont en tant qu'enfants les principaux bénéficiaires de ses dons, qu'il destine aussi aux femmes et aux personnes âgées, les considérant ainsi, vulnérables dans la société patriarcale et suffisamment sensibles pour pouvoir poursuivre son idée de don altruiste.

Un troisième personnage d'enfant, Bruno, le fils d'Alex et de Max, présente un autre aspect de la domination sociale de la société patriarcale : celui de l'enfant illégitime. En effet Bruno est

le fruit des amours adolescentes d'Alex, sa mère, jeune lycéenne de dix-sept ans, qui est tombée enceinte de Max, l'entraîneur de basket noir et homme marié, de quarante ans, qui a déjà une famille et qui donne un peu d'argent à Alex pour l'aider à subvenir aux besoins de l'enfant.

Dans H., même si l'auteur présente ces problématiques de façon humoristique, elle pose en filigrane le problème de la filiation, de l'illégitimité, ainsi que du métissage et du racisme dans une grande métropole cosmopolite, comme Chicago et de façon générale dans la société américaine. En effet, la situation des parents de Bruno, n'est pas conforme aux yeux de la société : Alex est une fille-mère et il s'agit d'un couple adultère. Comme elle est une descendante d'immigrés asiatiques et lui un afro-descendant, l'aspect culturel du métissage vient encore s'ajouter à celui de la morale ou de la religion.

Il est un métis « à la peau brune et aux cheveux bouclés » et sa mère compte sur lui pour le comprendre plus tard :

Un jour peut-être Bruno additionnera la couleur de la peau de ce gentil cousin à la couleur de peau de sa mère et conclura que le résultat pourrait bien être la couleur de sa peau à lui³⁸⁴ (p. 43)

Et parce qu'il s'agit d'un enfant de quatre ans, elle présente son métissage sous une forme ludique : « *Ce serait comme mélanger deux seaux de peinture.* » (p. 43), car elle pense qu'il est encore trop tôt pour lui dire la vérité. Mais Bruno est une double victime de cette société patriarcale américaine, du fait de son origine illégitime et également parce qu'il est issu d'un double métissage : asiatique, par sa mère et noir par son père. On peut penser que ce double métissage le placera dans une situation de réelle discrimination à l'école et plus tard dans la vie sociale aux Etats-Unis, dont les standards sociologiques demeurent ceux du blanc européen des pères fondateurs. Bruno, qui est l'enfant de l'amour risque pourtant de devenir une future victime de discrimination raciale. Mais pour l'instant, son enfance est préservée : à quatre ans, il aime regarder les documentaires sur les animaux à la télévision et, sensible aux autres êtres, il s'interroge sur le sort malheureux réservé à Laïka, la chienne qui a été envoyée par les russes dans l'espace pour tester la résistance aux changements de température dans la fusée, avant que les premiers hommes ne tentent l'expérience. Alex, de par la formation scientifique, qu'elle poursuit à l'université est sensibilisée à ces questions et répond avec empathie à l'interrogation de son fils. Derrière les réflexions de la jeune protagoniste, on note l'idée de l'auteur, pour qui l'expérimentation, pratiquée sur les animaux, a une longue histoire. Car la science continue de sacrifier les animaux et que l'homme est toujours indifférent à leur souffrance, ce que dénonce Lisboa, à travers le point de vue d'Alex.

Bruno pâtit aussi de l'absence du père : en effet, la paternité de Max est niée par le mensonge inventé par Alex, pensant qu'il est trop jeune pour connaître la vérité, même s'il lui permet un contact régulier avec celui-ci, en le présentant comme un cousin, qui vient lui rendre visite une fois par mois et avec qui il apprend les techniques et les équipes de basket. La substitution du

³⁸⁴ "Um dia talvez Bruno somasse a cor da pele daquele primo gentil à cor da pele de sua mãe e concluísse que o resultado bem poderia ser a cor da pele dele, Bruno. Seria como combinar dois baldes de tinta." (p. 55)

père prendra fin dans le dernier chapitre du roman, lorsque Bruno apprendra que Max est son vrai père, à l'occasion de leur voyage à Hanoï. La ville permettant ainsi la réalisation de l'unité familiale. La filiation de Bruno est reconnue et il le montrera en tenant fièrement la main de Max à l'aéroport. A sa fierté s'ajoute l'orgueil de pouvoir montrer que Max est son père au monde qui l'entoure, alors que jusqu'alors il en était privé. Cette reconnaissance va permettre à l'enfant de construire son identité et va l'aider à affronter les autres écueils de la société qui l'entoure. Cette reconnaissance, qui lui était cachée, lui sera révélée comme un cadeau qui s'ajoute à celui du voyage à Hanoï. Bruno est très excité par ce premier voyage en avion, qu'il trouve « *fabuleux, fantastique* » (p.171) et est émerveillé par tout ce qu'il découvre à l'aéroport et qui est nouveau pour lui, comme les différents équipements dans l'avion. La reconnaissance de la filiation est nécessaire à celle de la réalisation de la vie familiale qu'ils vont mener le temps des vacances à Hanoï, en territoire étranger, loin de leurs familles respectives et de leur lieu d'origine, où la ville fonctionne comme l'espace du possible pour les trois personnages et que l'autrice choisit comme une fin ouverte et positive au récit pourtant douloureux de la maladie de David.

On remarque que c'est à nouveau le personnage d'Alex, le véritable personnage résilient du roman, par qui passe la douleur de la perte de David et le bonheur d'une vie familiale possible avec Max et Bruno à Hanoï. Elle représente la pensée de l'autrice sur l'importance des différentes formes du sensible, qui priment sur la raison et illustrent l'idée de François Laplantine³⁸⁵ d'une anthropologie du sensible : « *la mise en scène du social (aussi minime soit-elle) s'effectue à travers le sensible.* » (Laplantine, 2005 : 22) Car, selon l'anthropologue, qui a longuement étudié les phénomènes comportementaux au Brésil, il nomme « *cordialidade* », la « *capacité à réagir par le sentiment, le cœur et peut-être plus encore par le corps, que par la tête et l'élaboration intellectuelle des sentiments.* » (Laplantine, 2005 : 23) Selon nous, cette approche « cordiale », qui s'intéresse à l'autre et passe par l'exposition au sensible, partagé avec la nature et les animaux, est caractéristique du choix d'A. Lisboa de privilégier :

« ... un certain nombre « d'objets » (le corps, la sensualité, l'amour, la passion, la mort, la magie), qui au nom du partage ses savoirs s'étaient réfugiés dans une semi-clandestinité ou avaient été rejetés dans des domaines culturellement séparés – et socialement défavorisés. » (Laplantine, 2005 : 53)

Au XX^e siècle, la sociologie de Roger Bastide qui a trouvé un fort écho au Brésil montre l'importance de « *mouvements d'interaction entre les cultures qui se jouent dans la vie affective* » et doivent être étudiées « *dans le creuset de la subjectivité des acteurs en présence.* » (Laplantine, 2005 : 128) Laplantine préconise dans son « *anthropologie modale* » de « *n'avoir plus peur du réel* ». (Laplantine, 2005 : 193)

On retrouve cette idée chez AL en tant qu'autrice : en effet, nous avons vu dans les deux ouvrages, qu'elle réussissait à traiter de thèmes sociétaux sensibles et même tragiques, avec un grand souci dans l'élaboration du récit, qui passe par la suggestion et l'allusion à des questions

³⁸⁵ LAPLANTINE, F. *Le social et le sensible, Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005

actuelles sensibles, mais à partir de parcours d'hommes et de femmes ou d'enfants, qui sont « dévalorisés » dans la société patriarcale dominante. Dans les deux romans d'AL, ce sont surtout les enfants et les femmes qui peuvent comprendre cette relation au sensible et à l'autre, animal ou plante. En effet, elle accorde à ces personnages sa sensibilité d'écrivaine, en mettant en avant des valeurs d'altérité, d'attention et de soin envers autrui, qui inclut la nature et le vivant.

Elle le fait aussi dans le cas de David, le protagoniste de H., victime, lui aussi de la société patriarcale américaine, car il refuse d'en suivre les principes et malade.

Le héros d'*Hanoi*, David, apprend au début du roman qu'il est gravement malade : il a une tumeur au cerveau et mourra quatre mois après.

Dès l'annonce de sa maladie, sa réaction est celle d'un homme apaisé qui accepte son destin et ne veut pas l'imposer aux autres : il n'en parle ni à ses collègues de travail lorsqu'il va démissionner, ni à ses voisins, préférant évoquer une autre vie dans un autre lieu (La Nouvelle Orléans). L'absence d'une réaction plus violente et ostentatoire face à l'injustice de cette mort annoncée est due à son souci de l'autre, qu'il ne veut pas gêner par l'aveu de la tragédie qui le frappe : il y a à la fois de la résilience et de la pudeur dans le soin à l'autre. En effet, David est aussi un homme résilient qui lorsqu'on lui diagnostique sa tumeur pense à une histoire d'erreur médicale, qui lui a été rapportée et montre ainsi sa distanciation et même son humour vis-à-vis de ce traumatisme. La dimension de l'humour selon Tisseron (2007), participe du processus de résilience du personnage qui imagine son rôle « *avec du charme* » dans cette situation. (p.18)

Son empathie vis-à-vis de l'autre, passe aussi par l'obéissance en tant que patient au traitement de radiothérapie, proposé par l'oncologue et aux différents examens auxquels il doit se soumettre, ainsi qu'au protocole qu'il doit suivre. Alors même que l'espoir d'une erreur médicale, qu'il avait imaginée en se souvenant d'une histoire drôle, a été écarté par les résultats des examens suivants qui ont confirmé son état. La liste des conseils pour éviter les effets du traitement qui lui est remise est à mettre en regard de sa propre liste des effets qu'il veut donner. Dans les deux cas, on trouve le souci de l'autre, le partage et l'empathie, qui, dans le personnage de David, peuvent paraître mièvres dans ces circonstances, mais qui correspondent pourtant à la dimension de l'altérité qui dépasse celle de l'apitoiement sur son sort et font de l'ouvrage un plaidoyer en faveur du soin et de la préoccupation d'autrui.

La douleur est de plus en plus insupportable et David est seul dans son appartement presque vide, qu'il va bientôt quitter, lorsqu'il est pris de très fortes douleurs encéphaliques et de vomissements, dès le matin au réveil. Il réussit à prendre l'analgésique, une fois que les vomissements sont passés. Alors qu'aucun de ceux qu'il connaît ne peut l'épauler, le reconforter, ni même les musiciens de jazz qu'il affectionne, il affronte la douleur :

« Il y avait seulement la douleur vertigineuse, l'envie de décoller sa tête du reste du corps et de la jeter par la fenêtre, comme Lisa avait fait avec sa trompette. [...] Son estomac crachant ce

qu'il y avait à cracher et ce qu'il n'y avait pas. La pellicule de sueur froide sur son front et dans ses mains. C'était extraordinaire comme la douleur simplifiait les choses. ³⁸⁶» (p.15)

La description de sa douleur, y compris dans une phase aiguë, est faite avec retenue et participe de la pudeur du personnage qui ne souhaite pas la montrer. Il ne la cache pas pourtant à ceux qui lui sont chers, comme Alex, qui est la seule à qui il dévoile le nom de sa maladie, « *Glioblastome multiforme* ». Car, il sait qu'elle est suffisamment sensible et empathique pour la comprendre, sans éveiller en elle la pitié. D'ailleurs, elle la compare à « *une constellation* ». (p. 98) David peut donc laisser voir sa douleur à ceux, qui lui sont chers et qui partagent ses valeurs d'empathie, de sensibilité et de résilience, comme c'est le cas d'Alex et de Trung.

Finalement, AL montre que l'on peut traiter de la maladie avec du recul et même de l'humour, qui sont pour elle des preuves de la résilience des personnages, qui peuvent ainsi exprimer d'autres sentiments, y compris l'amour que l'on n'aurait pas imaginé dans ces circonstances, mais qui prouvent précisément la valeur altruiste et empathique des deux protagonistes.

De notre point de vue, l'annonce de la tumeur au cerveau de David vient, en quelque sorte achever le cycle de l'émigré non-intégré, qui avait été initié par ses parents, demeurés illégaux jusqu'à leur mort. La maladie de David fonctionne alors comme une « sanction » métaphorique de la société américaine, dont il n'a pas voulu suivre les règles pour s'en sortir et vivre mieux, à l'instar de la mélancolie qui s'était emparée de sa mère et l'avait obligée à quitter le pays. L'idée est que symboliquement la maladie et la mort sont aussi dues à la société patriarcale qui les rejette, indépendamment d'autres facteurs pathologiques.

Dans cette partie du chapitre consacré à la relation au sensible, nous avons vu que les enfants sont les personnages privilégiés pour ce type de relation et qu'A. Lisboa nous les présente davantage comme des victimes de la prédation des hommes ou d'un milieu social défavorisé. Le choix des personnages d'enfant peut aussi être interprété comme injuste parce qu'ils ne peuvent se défendre, mais aussi comme l'espoir d'une société en devenir, plus humaine et plus sensible aux valeurs empathiques portées par certains personnages et dont ils sont les héritiers.

Cette relation au sensible s'applique à certains adultes comme David, qui connaît la maladie, ce qui en fait aussi une victime de la société. On aurait pu étendre cette idée aux personnes âgées, avec le personnage de Xavier, l'ancien musicien de jazz que David rencontre dans le parc, car l'autrice montre sa vulnérabilité économique, dans la société dure, capitaliste et patriarcale, qui l'entoure. Outre les éléments de la nature et les aspects altruistes et empathiques des principaux personnages des romans d'A. L., l'art permet aussi aux personnages victimes de leur milieu d'opérer une reconstruction et de parvenir à une résilience, à travers différentes disciplines,

³⁸⁶ « Era somente a dor vertiginosa, a vontade de descolar a cabeça do resto do corpo e atirá-la pela janela, como Lisa tinha feito com o trompete. [...] Seu estômago cuspiendo o que houvesse para cuspir e o que não houvesse. A nata de suor frio na testa, nas mãos. Era extraordinário como a dor simplificava as coisas.» (p. 202)

4. 3 Dialogues intertextuels et intersémiotiques

Dans cette dernière sous-partie, nous verrons quels sont les différents langages artistiques auxquels l'auteur a recours dans les deux romans et qui constituent une traduction des signes linguistiques par d'autres systèmes de signes, autre que verbaux dans un processus de traduction intersémiotique (R. Jakobson, 1959). Nous verrons aussi qu'ils participent de la résilience pour certains personnages et représentent même une forme de thérapie.

C'est le cas de la peinture pour Tomás ou de la sculpture pour Clarice dans *SEB* et surtout de la musique pour David dans *H*. Toutes ces disciplines artistiques jouent un rôle fondamental auprès des protagonistes des romans d'A. Lisboa, qui en intégrant les langages artistiques dans ses textes, leur assigne une fonction esthétique et par son emploi récurrent, les intègre dans son style, connu pour être élégant.

Sur la fonction thérapeutique de l'art, nous relevons l'idée du neurologue Pierre Lemarquis³⁸⁷, « *écouter une musique, admirer une œuvre ou lire un livre* » aboutissent à une transformation, une sorte de renaissance : « *Un homme peut-il renaître quand il est vieux ?* » se demandait Nicodème. En effet :

... après la stimulation des zones sensorielles appropriées pour les sons, les images ou la lecture, notre cerveau se comporte comme si la musique, un tableau ou les personnages d'un roman avaient pris possession, ainsi que le prévoyaient des philosophes comme Merleau-Ponty ou Robert Vischer, qui donna son nom au processus en 1872 : l'empathie esthétique, le ressenti de l'intérieur, l'*Einführung*. (Lemarquis, 2015 : 11)

De notre point de vue, la notion de transformation est visible dans la résilience des personnages comme Clarice, Tomás ou David, qui tous ont utilisé les langages artistiques pour surmonter leurs difficultés ou leurs traumatismes. Mais Lemarquis va plus loin et estime que dans le contexte d'empathie esthétique : « *l'esprit devient matière, le verbe se fait chair* » : c'est ce que l'on appelle « *la cognition incarnée* », où l'on ne perçoit « *par les sens que l'apparence des choses* ». Même si leur sens nous échappe, « *l'empathie nous permet d'entrer en résonance avec elles* » :

Il ne s'agit pas d'un simple phénomène en miroir, mais d'une véritable modification de nos circuits neuronaux sculptés par les œuvres pouvant aboutir à des processus émergents, une nouvelle vision de soi et du monde, le tout, c'est-à-dire l'œuvre, le spectateur et les liens tissés entre eux étant plus que la somme des parties. (Lemarquis, 2015 : 12)

L'idée de l'empathie esthétique qui transforme le spectateur implique qu' « *un effet thérapeutique est possible, parfois spectaculaire* » : c'est la « *renaissance* » qu'*Aristote avant Freud appelait la catharsis.* » (Lemarquis, 2015 : 12)

³⁸⁷ LEMARQUIS, Pierre, *L'empathie esthétique*, Entre Mozart et Michel-Ange, Paris, Odile Jacob, 2015

Il nous semble que dans les deux ouvrages d'AL, les personnages principaux présentent des caractéristiques de cette « empathie esthétique », comme nous allons le voir, à travers la peinture, la sculpture la musique, qui est aussi une forme de résilience, leur permettant d'envisager une autre vie et un futur. Dans un procédé de mise en abyme, l'autrice donne également la possibilité au lecteur d'accéder à une empathie esthétique, à travers la lecture de ses romans.

La référence au peintre américain Whistler (James Abbott Mac Neill, 1834-1902) apparaît dès le début du roman SEB (p. 11) à travers le tableau, *La Jeune Fille en blanc* (1862), qui, pour Tomás représentait Maria Inês, son amour de jeunesse. Il tentera de réaliser son œuvre pendant les années que dure son histoire d'amour avec la protagoniste.

Tomás veut peindre M. I., sa muse, à l'imitation des grands maîtres de la peinture du XIX^e et du début du XX^e, comme Renoir ou Picasso. Whistler, lui-même a peint sa « muse » (Joanna Hifferman, jeune irlandaise qui fut aussi modèle pour Courbet) sur le tableau, *La jeune fille en blanc*, ("The White Girl" (1862), rebaptisé *Symphonie en blanc n° 1* et présenté au Salon des Refusés, à Paris en 1863. On note qu'en français, le titre du tableau est *La Fille en blanc* et non *La Jeune fille en blanc* qui lui a été donné dans la traduction du roman, *Des roses rouge vif*.

Whistler va adopter une terminologie musicale pour désigner ses œuvres (*Nocturne en bleu*, *Harmonie en rouge*, *Arrangement en rose*), qui correspond à sa conception d'une esthétique plus abstraite basée sur les couleurs, voulant ainsi s'éloigner du réalisme. D'ailleurs, Tomás y fera référence lors de la cérémonie de remise du diplôme de M.I.: *Symphonie en rouge*, car elle porte une robe rouge. Malgré sa connaissance de la peinture de Whistler, ses ambitions de devenir un grand peintre se sont évanouies, lorsqu'il a « *perdu sa muse* ». (p.161) On peut aussi remarquer que c'est l'option d'A. Lisboa dans ses romans, quand elle s'éloigne du réalisme et choisit la traduction intersémiotique de différents langages artistiques pour transcrire les problématiques du récit. Whistler, malgré une œuvre conséquente de peintre, de portraitiste et de graveur dont se réclament les Anglais, car il a vécu une grande partie de sa vie à Londres et y est mort et les Américains pour leur école nationale respective, est un artiste dont les critiques éprouvent « *une difficulté réelle à déterminer la place appropriée qui lui revient dans l'histoire de l'art* », car « *il fut un réaliste, un néo-classique, un esthète et un portraitiste de la Belle Epoque* » et « *qu'une originalité artistique plus accusée aurait facilité la solution de ce problème.* » selon le critique d'art Gérard G. Ackermann³⁸⁸ (1985 : XVIII-1090)

On retrouve dans le choix de ce peintre inclassable le personnage de Tomás, avec des caractéristiques artistiques correspondant à celles de son maître : son talent est « *diffus* » et il est « *perdu* » après huit ans d'amour impossible avec M. I. Après une longue période de reconstruction, Tomás accepte alors son destin d'homme « *ni heureux, ni malheureux* », de peintre obscur, à Jabuticabais où il vend un peu :

³⁸⁸ ACKERMANN, Gérard G., in *Encyclopédia Universalis France*, 1985, Vol 18

... des toiles sans prétention dans leur intention comme dans leur taille, vendues cent réais pièce et destinées à décorer les petits salons de la moyenne bourgeoisie provinciale, des cabinets médicaux ou de modestes cabinets d'avocat.³⁸⁹ (p. 14)

Mais la vie étriquée de Tomás à Jabuticabais n'est pas une réussite du point de vue social et artistique, et elle ne correspond pas à la « *sublimation* » que S. Tisseron évoque dans le processus de résilience post traumatique comme « *la création artistique ou l'investigation intellectuelle* » « *qui sont socialement valorisées* »³⁹⁰. (Tisseron, 2017 : 35) Pourtant, il est parvenu à se reconstruire, en changeant de lieu de vie et en conservant son activité de peintre dans cet arrière-pays rural de l'Etat de Rio, où il se sent « *équilibré* », même s'il sait que cela signifie « *d'abandonner l'idée d'empire* » et « *la fin des rêves* » qu'il avait à vingt ans. (p. 13)

Après son entretien avec M. I., qu'il redoutait de revoir, même après vingt ans, mais qui finalement a confirmé que leur histoire appartenait au passé, il va débiter une nouvelle relation avec Clarice, qui peut être interprétée comme une autre forme de reconstruction au niveau sentimental. On note que tous les deux exercent une activité artistique, à travers laquelle ils connaissent une forme « *d'empathie esthétique [qui] permet l'incarnation d'une pensée qui peut s'avérer thérapeutique* »³⁹¹ selon P. Lemarquis (2015 : 245). L'art semble donc le moyen de parvenir à la reconstruction et à la résilience pour les personnages victimes de la société patriarcale dans les romans d'AL. Nous allons le voir aussi avec Clarice, un autre exemple de personnage de victime, qui devient résilient à la fin du récit, et qui tente de surmonter ses traumatismes grâce à la sculpture.

Elle est une passion qu'elle cultive depuis l'enfance, car, la sculpture était un loisir qu'elle pratiquait à la Fazenda : mêlant les plaisirs de l'enfance, lorsqu'elle allait chercher l'argile à la rivière avec ses trois amis :

... pour faire des sculptures qui traduisaient des impossibles, donnaient corps aux rêves, tentaient de laver les blessures, prétendaient exorciser les cauchemars et composer des choses dignes de foi.³⁹² (p. 63).

La sculpture du buste de Lina demeurera un de ces « impossibles », qu'elle appellera *Mort*, de façon prémonitoire, puisqu'elle devait la remettre à son amie le jour de son départ à Rio et que Lina est morte. Clarice reprendra bien plus tard l'idée du buste de femme sculptée dans le marbre « *Ni jambes, ni bras, ni tête* », qu'elle a donné à Tomás et qui intéresse toujours Cândido, le propriétaire de la galerie qui lui achète ses tableaux. Mais, elle ne veut pas la vendre pour l'instant, car, pour elle, c'est :

³⁸⁹ « ... telas de intenção e tamanho despreziosas vendidas a cem reais cada e destinadas a decorar saletas de classe média interiorana, consultórios médicos, modestos escritórios de advocacia. » (p. 20)

³⁹⁰ *Op. Cit.*

³⁹¹ *Op. Cit.*

³⁹² « ... a argila que ela iria usar depois, nas esculturas que traduziam impossíveis, que davam corpo a sonhos e tentavam expurgar feridas, que buscavam exorcizar pesadelos e compor coisas dignas de se acreditar. » (p. 88-89)

Comme si cette petite œuvre devait être incomplète. Ou ambivalente », « mi- sculpture, mi- pierre difforme. Mi- femme, mi- suggestion. Mi- réelle, mi –impossible. [...] Toute la sculpture était au bord des larmes. C’était peut-être un autoportrait qui, au bord de l’invisible, se souvenait d’un danger.³⁹³ (p. 35)

Avec ce commentaire de Clarice, A. Lisboa nous donne aussi sa définition de ce langage qu’est la sculpture « mi sculpture, mi pierre difforme », qui traduit le personnage de Clarice, dans un autoportrait « mi femme, mi suggestion » tout en traduisant par l’écriture une appréhension du réel « mi réelle, mi impossible », mais où ce sont les sentiments « au bord des larmes », qui comptent et la sensibilité « se souvenait d’un danger », qui est recherchée et sont présentés au lecteur dans une mise en abyme de ces différents langages.

Clarice a cherché, dans la sculpture, un moyen de se reconstruire après l’inceste, mais, alors qu’elle pensait pouvoir oublier son passé en allant à Rio, chez grand-tante Bérénice, elle tente de sculpter pour « *oublier profondément* » mais n’y parvient pas. Ses tentatives de sculptures, qu’elle nomme : « *L’oubli Profond* » « *L’oubli Profond et Véritable* », « *L’oubli Définitif, Véritable et Profond* » (p. 80) ne lui permettront pas d’effacer les traumatismes de son enfance et elle ne parviendra qu’à sculpter des chats. La sculpture est pour Clarice le moyen de s’identifier, puisque dès l’enfance elle s’imagine devenir une grande sculptrice et après l’inceste, elle cherche, dans la sculpture, la « sublimation » évoquée par Tisseron, un moyen de transcender le traumatisme de l’inceste, sans y parvenir. Néanmoins, Clarice n’arrêtera pas de sculpter, y compris pendant ses années d’errance et vivra un temps de la vente de ses œuvres. De notre point de vue, elle est en passe de réussir sa reconstruction grâce à la sculpture, même si elle est étalée dans le temps et n’a pas pris la forme qu’elle espérait. Car l’art continue d’exercer sur elle « l’empathie esthétique » dont parle Lemarquis, qui est une forme de thérapie.

A la différence de Tomás, Clarice hésite encore à vendre des sculptures et n’a pas acquis la reconnaissance sociale de son art, car elle refuse pour l’instant de les assumer et préfère les voir comme des ébauches, des œuvres « incomplètes ». S’agissant de son autoportrait, on peut aussi y voir une pudeur bien compréhensible. Toutefois, à la fin du récit, son rapprochement de Tomás et la nouvelle relation qui s’établit entre eux peut laisser présager d’une évolution sur le plan affectif qui pourra se traduire ensuite sur le plan artistique.

Pour nous, ces deux personnages de victimes présentent à la fin du roman, une résilience, rendue possible par l’art et illustrent cette « *capacité de transformer en richesses intérieures les conséquences pénibles d’un traumatisme*³⁹⁴ » (S. de Mijolla, 2006 cité par Tisseron, 2017 :17).

³⁹³ « Como se aquela pequena obra devesse ser incompleta. Ou ambivalente. Metade escultura, metade pedra disforme. Metade mulher, metade sugestão. Metade real, metade impossível. [...] A escultura toda quase chorava. Talvez fosse um retrato que, beirando o invisível, lembrasse um perigo.” (p. 49)

³⁹⁴ *Op. Cit.*

Ils se distinguent de M.I., qui trouve dans la musique une « empathie esthétique » à travers ses choix musicaux : le Trio pour trompette/cor, violon et piano de Brahms, opus 40 et la chanson *Miss Misery*, qui fonctionnent dans le récit comme des métaphores de son mal-être.

On notera que Brahms est connu pour son exigence et son idéal de la musique pure, classique, héritée des grands musiciens allemands de Bach à Mozart et Beethoven, qui a voué sa vie à la musique, à l'interprétation et à la composition au détriment de sa vie affective. Concernant l'œuvre musicale de Brahms, il s'agit du Trio pour cor, violon et piano opus 40, et non du Trio pour trompette, violon et piano, qui apparaît dans la traduction. Le choix de Brahms par A. Lisboa est révélateur de ce manque affectif que connaît le personnage de M.I., tout comme était « inclassable » le peintre Whistler, dans lequel Tomás voulait se reconnaître.

En ce qui concerne *Miss Misery*, la chanson du film *Will Hunting* (p. 116), qui évoque la tristesse après une rupture, elle est à l'image de la vie sentimentale de M. I., qui n'exclut pas de se séparer de J.M. et va revoir son ancien amour, qu'elle a quitté depuis près de vingt ans. Ces deux références musicales indiquent davantage la fonction empathique de la musique pour le personnage de M. I., qui peut y trouver un certain réconfort, alors que l'on pouvait parler d'une véritable thérapie par l'art pour Clarice et Tomás, qui parvenaient par ce biais à la reconstruction et à la résilience.

La musique et la danse étaient les rêves d'enfance du personnage, mais, à la suite de la vision de l'inceste, qui l'a traumatisée, elle a opté pour une carrière médicale qui lui assurait une position sociale et une reconnaissance *de facto* dans la société patriarcale où elle évolue. Car, M. I. est un personnage résilient, du point de vue social, mais non, sur le plan affectif.

C'est dans Hanoï, que la musique devient véritablement une thérapie pour David, le personnage principal.

La musique, et plus particulièrement le jazz, fonctionne tout au long du roman comme un authentique personnage, qui vient aider David à supporter sa maladie et les effets de son traitement. Il s'agit de la musique de jazz qu'il écoute et l'autrice en détaille les références, en citant compositeur et interprète de chaque morceau évoqué. Mais aussi de celle qu'il interprète, car David joue de la trompette et était musicien amateur dans un orchestre de jazz avant la découverte de sa tumeur. Et sa trompette l'accompagne, dans son étui, dans tous ses déplacements et est devenue pour lui, « *un ami pour les jours difficiles* » (p.18) « *et sa grande alliée* » dans sa fin de vie. (p. 33)

Le premier morceau évoqué est *Seven Steps to Heaven*, qu'il imagine jouer avec le musicien de rue qu'il rencontre après son premier rendez-vous chez l'oncologue et ils mélangeraient *l'Orchidée solitaire* et *Szerelem, Szerelem*. (p.18) Avant sa maladie, la musique était déjà pour lui une échappatoire à sa vie de modeste employé dans un magasin de bricolage : elle participait de son rêve de trouver un jour le succès en jouant dans son jazz-band. Il cite aussi les musiciens tels qu'Adam Nussbaum ou John Abercrombie, qu'il avait vus jouer récemment. (p. 24)

Elle interviendra ensuite comme un véritable « remède » durant la maladie, lors des moments douloureux des céphalées, en complément des puissants analgésiques et pendant le traitement par radiothérapie. Il pense ainsi à Cartola 'chantant *La Couleur de l'espoir* (p. 31) et aux paroles de la chanson qu'il connaît, puisqu'il s'agit de la langue de son père. La musique est pour lui une nourriture, au même titre que les rares aliments qu'il trouve dans son réfrigérateur : c'est le cas de Charlie Parker dans une sélection du *Savoy & Dial Studio Recordings*. (p. 40) Et il envisage qu'elle l'accompagne dans ses derniers instants : comme l'interprétation d'Ella Fitzgerald de *Sweet Georgia Brown*. (p. 46)

Après sa deuxième visite chez l'oncologue, David sait qu'il n'y a pas d'erreur de diagnostic et pense à tous les morceaux qu'il ne pourra plus jouer : comme *Round Midnight* ou *Spanish Key* de Miles Davis. (p. 65) Il se souvient alors d'autres musiciens de jazz (Duke Ellington) et des lieux célèbres où il est joué (Cotton Club), mais aussi de la ville de la Nouvelle Orléans qu'il donne comme alibi à Térésa pour expliquer son départ de Chicago. (p. 66)

La fonction que Lisboa attribue à la musique, le jazz exclusivement dans H., est celle d'un art qui cultive l'improvisation, qui cherche l'inattendu, un langage musical qui sort de l'ordinaire, et qui correspond en tous points au personnage de David, à sa recherche et à son empathie vis-à-vis de l'autre, « cet inconnu », mais aussi, dans le contexte de la maladie, à la nécessaire improvisation dont il devra faire preuve face à aux mauvaises surprises qu'elle lui réserve. Le jazz est à mettre aussi en relation avec la ville de Chicago, célèbre pour ses clubs de jazz et les grands jazzmen qui s'y sont produits, et surtout avec son origine américaine. En effet, elle est une musique, originaire des états du Sud du pays et intimement liée à la condition de la population noire, descendante des esclaves africains et est devenue la musique de la résilience. Elle participe donc tout au long du roman au processus de résilience du personnage et nous pensons que, pour toutes ces raisons, l'autrice rend hommage à l'art musical qu'est le jazz dans le roman.

Lorsque la maladie de David évolue, il continue d'essayer de jouer afin d'en oublier les désagréments : c'est le cas du thème *Circle* de Miles Davis. C'est également ce thème qu'il jouera pour Alex lorsqu'elle viendra à son appartement. Lorsqu'il s'agira de trier sa collection de CD, il établira un classement de ses morceaux préférés :

Il mettrait toujours au premier plan *Kind of Blue*, mais il y avait *In a Silent Way*, Miles Smiles, *Bitches Brew*, *A Love Supreme*, *Blue Train*, *Ellington at Newport*, *Mingus Ah Um*, *Jaco Pastorius*, *Ella and Louis*, *Time Out*, les albums de Jack DeJohnette qu'il écoutait assez souvent ces derniers temps, et *Tom Jobim*, *Christian Scott*, *Brad Mehldau*, *Soulive*, *Tord Gustavsen* et bien d'autres choses encore, des choses qu'il mettrait dans un appareil MP3, car il espérait que sa mort aurait au moins une bonne bande sonore. (p. 80)

Cette passion pour le jazz, David veut la partager avec Alex et lorsqu'il lui fera don de son ordinateur portable, il y laissera un dossier « *ECOUTE ÇA ALEX* » où il y a sa musique. Comme il ne connaît pas ses goûts musicaux, il se demande si elle est « *du genre à aimer Nina Simone* », car il avait la certitude qu'elle « *aimerait l'entendre chanter « Feeling Good »* ». (p. 82) Lorsqu'Alex découvre ce dossier rempli de musique, elle choisit un morceau au hasard, elle qui

n'est pas spécialiste : il « s'appelait « *Metamorphos* » de Dave Holland Quintet, dont elle ne savait rien, mais « qui que ce soit ce Dave Holland, il était assez important pour avoir un quintet. » (p. 85)

N'ayant plus autant la possibilité d'écouter de la musique chez lui depuis qu'il s'est défait de ses équipements, David, qui en éprouve un réel besoin, va dans une librairie et, à la section musique, écoute les morceaux sortis récemment : *Unlock Your Mind* des Soul Rebels, *Sagapool* de Sagapool, *Pandora's Piñata* du Diablo Swing Orchestra qui a une orientation « metal » : (*un peu de « metal » l'aida même avec cette histoire de peur (de la mort).*) (p. 93-94) Après qu'une partie de ses affaires a été enlevée de son appartement, David se plonge dans la musique :

De retour chez lui, il passa *The Shape of Jazz to Come*. Cela le rassurait d'entendre *Lonely Woman*. Et *Focus on Sanity*. Il évoque la vie d'Ornette Coleman et l'incompréhension qu'il provoqua chez lui et chez d'autres tant sa musique était innovante : « *Et soudain tous semblaient improviser en même temps, Coleman et Don Cherry et Charlie Haden et Bill Higgins.* (p. 106)

David voit donc un parallèle entre sa maladie qui lui laisse parfois du répit : « *Il se sentait relativement bien. Certains jours étaient ainsi. Il ne pouvait jamais savoir d'avance* » et l'improvisation dans le jazz : « *C'était l'improvisation des autres musiciens du groupe, dans sa jam-session particulière.* ³⁹⁵ » (p. 106) Poursuivant son idée de faire découvrir le jazz à Alex, il décide de l'emmener à un concert et passe en revue les clubs célèbres de Chicago :

Il pourrait même l'inviter dans un club du genre ultra-célèbre comme le Green Mill où il doutait qu'elle soit jamais allée (Al Capone le fréquentait dans le passé, lui raconterait-il comme un guide touristique). Ils pourraient aller à l'Underground Wonder pour le Bad Ass Saturdaze, quand Lonie Walker jouait avec son groupe, le Bad Ass. Aller au Jazz Showcase. Ecouter des blues au Rosa's Lounge. (p. 107)

En effet, au-delà de la musique, c'est aussi sa générosité et son sens du don à autrui qu'il veut continuer à pratiquer, avec Alex notamment, pour lui montrer son affection : « *Dépenser une partie de cet argent qu'il avait à la banque, même si ce n'était pas grand-chose, pour un objectif noble.* ³⁹⁶ » (p. 107)

La musique est pour David un « palliatif » qui lui permet de supporter sa maladie et il va même, de façon humoristique, jusqu'à lui attribuer des valeurs curatives : « *la tumeur entendrait Django Reinhardt jouer Naguine et Jaco Pastorius jouer The Chicken par le truchement des oreilles du propriétaire de ce cerveau et elle déciderait de le laisser en paix.* ³⁹⁷ » (p. 120) Même

³⁹⁵ "Ele se sentia relativamente bem. Alguns dias eram assim. Nunca dava para saber de antemão. Era a improvisação dos outros músicos da banda, naquela sua jam session particular." (p. 142)

³⁹⁶ "Gastar uma parte daquele dinheiro que tinha no banco, mesmo que não fosse muito, num propósito nobre." (p. 143)

³⁹⁷ "Talvez glioblastomas multiformes não se desenvolvessem em vidas dedicadas à música desde cedo. O tumor ouviria Django Reinhardt tocando "Naguine" e Jaco Pastorius tocando "The Chicken" pelos ouvidos do dono daquele cérebro e resolveria deixá-lo em paz." (p. 160)

lorsque la réalité de l'évolution de la tumeur ne laisse plus de place au doute et à l'espoir, c'est encore vers Miles Davis qu'il se tourne dans *Doxy* avec Sonny Rollins. (p. 122)

Il s'en sert même comme une forme de pudeur, en invitant Alex à écouter Ravi Coltrane et dévier la conversation sur les suites désagréables « *de vilaines choses vont arriver* » de sa maladie. (p.132) Car, son état empire et Alex en est témoin : lorsqu'il lui parle d'un « *spectacle de John Abercrombie auquel il avait assisté* » (p. 137) et qu'il s'interrompt brusquement dans son discours. Pourtant, il l'emmène quand même voir un spectacle : « *un mélange de jazz, indie rock, hip-hop et soul* » et où elle entendra surtout l'album du trompettiste Christian Scott, qui a composé cet album, *Anthem*, après la tragédie de l'ouragan Katrina dans sa ville natale, La Nouvelle-Orléans, comme un symbole de « *résilience et de détermination* » (p. 137-138) Alex voit dans cette œuvre musicale une forme de résilience et, dans une mise en abyme du récit, celle de David, lui-même : « *David n'allait pas guérir. Résilience et détermination ? Oublie. Mais tous deux auraient une possibilité pendant un certain temps.*³⁹⁸ » (p. 138)

L'idée de l'auteur que le jazz est une musique résiliente traverse tout le roman. Il revêt des valeurs différentes, d'empathie esthétique ou de thérapie, pour le personnage de David et participe des valeurs altruistes qu'il porte. A travers le choix de l'œuvre, *Anthem* de Christian Scott et de la référence à l'ouragan Katrina qui a dévasté La Nouvelle-Orléans en août 2005, c'est bien cet aspect qu'elle veut associer au jazz. La catastrophe évoquée apparaît alors comme une métaphore de la tumeur au cerveau de David. La ville de La Nouvelle-Orléans est aussi celle qu'il cite lorsqu'on lui demande où il va aller en quittant Chicago et où (inconsciemment) il aurait dû aller pour y chercher sa propre résilience. Car, elle est devenue aux USA un véritable symbole de cette résilience et elle est surtout connue, comme étant le berceau du jazz également. Mais, David préfère la ville d'Hanoï et l'évasion rêvée et inaccessible qu'elle représente pour lui, comme lorsqu'il écoute de la musique à la radio : Ahmad Jamal et entend parler de l'extinction des éléphants au Vietnam.

Cet élément ouvre le chapitre 5 du roman, qui est le dernier de David en vie et l'avant-dernier du roman. Or, David écoute le morceau de musique, « *Palhaço* », que l'on doit à Eghbert Gismondi. (p. 158) « *Palhaço* » signifie « clown » en portugais et David met ainsi une distance vis-à-vis de sa maladie, par le biais de l'humour, qui est aussi une forme de résilience. Avant de sortir, il écoute John Abercrombie et Franck Haunschild dans *Italian Ocean Song*. Ensuite il rencontrera au parc son vieil ami Xavier, dont le chien porte le nom de Django, en hommage à Django Reinhardt et qui lui révèle être lui-même un ancien musicien de jazz, qui a vu Miles Davis, à Stanford pour la dernière fois, en 1970. (p.165) Lorsqu'ils se retrouveront pour la dernière fois, après que Xavier a écouté « *Blue in green* » sur le MP3 que David lui a donné, avec un jeu de cordes pour qu'il puisse rejouer avec lui. Xavier joue « *Here comes the sun* » et David quelques notes de « *Maiden voyage* ». (p.168)

³⁹⁸ "Ele nao ia ficar bem, David, Resiliência e determinação ? Esquece. Mas os dois teriam uma oportunidade durante algum tempo." (p. 185)

Dans le chapitre 6, qui est celui du voyage à Hanoï pour Alex, Max et Bruno, Alex rapporte que c'est avec le morceau préféré de David, *Sweet Georgia Brown* », chanté par Ella Fitzgerald, qu'il s'est éteint, dans ses bras, à la fin de l'été. (p. 173)

Pour toutes ces raisons, la musique de jazz joue un rôle déterminant dans *Hanoï* et, parmi les arts évoqués et leur pouvoir de résilience auprès des personnages dans les romans de Lisboa, c'est celui du jazz pour David, qui, au vu du nombre de références musicales dans le récit (près d'une cinquantaine) est le plus représentatif. Nous notons qu'A. Lisboa a une formation musicale et une grande connaissance en la matière.

Or, la danse est à nouveau évoquée dans H. à travers le personnage de Lisa, l'ancienne petite amie de David, qui est une danseuse « *avec de grosses jambes* » et « *une voix haut perchée* » (p. 23). Mais, malgré ces handicaps, elle réussit à décrocher un rôle dans une comédie musicale, comme elle l'annonce au téléphone à David.

La référence à la danse, une autre discipline artistique évoquée aussi dans SEB, mais ici dans le contexte de la comédie musicale, qui correspond à la culture américaine, montre que Lisa domine les codes sociaux, puisqu'elle a réussi par son opiniâtreté à entrer dans le domaine de la comédie musicale et qu'elle va se marier.

On note que David, qui les refuse, a échoué dans celui de la musique, puisqu'il n'a pas connu de succès avec son groupe de jazz et qu'il n'a pas obtenu une meilleure situation, malgré ses études.

En conclusion de ce sous-thème, les différents arts évoqués dans les romans d'AL participent à la résilience des personnages victimes de la société patriarcale par empathie esthétique, que ce soit au Brésil ou aux Etats-Unis. En tant que langages artistiques, ils dialoguent aussi avec l'écriture littéraire et fonctionnent comme une autre traduction du réel dans les textes de Lisboa, où ils s'intègrent et deviennent une caractéristique principale de son style. Les nombreuses références artistiques indiquent que l'art contribue, tant par « l'empathie esthétique » que sous la forme d'une authentique thérapie, au lent processus de résilience, pour les personnages meurtris par la société, et davantage sur un plan affectif, celui de l'intime.

Cela peut sembler paradoxal dans un ouvrage comme *Hanoï*, dont l'action se situe aux USA, qui sont le pays où la résilience est une valeur sociale associée à la réussite individuelle, comme le rappelle Alex en physique : « *capacité qu'a un corps de retrouver sa forme originelle après un choc ou une déformation.*³⁹⁹ » (p. 15) et qu'elle envisage plus tard, connaissant la maladie de David, en y ajoutant celui de la « *détermination* ». (p.138) Le refus d'AL de s'inscrire dans cette perspective d'une résilience basée sur la réussite sociale fait toute l'originalité de son œuvre et nous indique l'importance qu'elle accorde à l'affectif et l'intime, mais surtout au collectif, qu'elle oppose aux principes d'une société anthropophage, qui ne reconnaît que la

³⁹⁹ « ... resiliência significava a capacidade de um corpo de recobrar sua forma original após choque ou deformação. » (p. 17)

réussite individuelle et matérielle et non celle qui est affective et basée sur la solidarité et le collectif.

Dans ce dernier point, nous relevons les références à la littérature et l'intertextualité dans les romans d'A L. En effet, des personnages comme Clarice dans SEB ou David dans H. font allusion à des œuvres de la littérature mondiale et nous avons déjà évoqué le caractère intertextuel des ouvrages d'AL, où son écriture dialogue avec la « mémoire littéraire » celle des autres auteurs qu'elle convoque de cette manière et celle des lecteurs qui participe à « l'horizon d'attente » de chaque œuvre.

A L établit dès le départ un dialogue entre la littérature et les arts à travers le titre du premier ouvrage : *Sinfonia em branco*, qui est le nom d'un tableau et fait aussi référence à la composition musicale, mais que l'on ne retrouve pas dans le titre de la traduction française *Des roses rouge vif*. Elle donne de cette manière à son œuvre une dimension esthétique, que Bourdieu appelait dans *Les Règles de l'art* : « la poésie de la vision ». (Bourdieu, 1992) Les références littéraires sont aussi liées aux lieux évoqués dans le récit comme Venise dans *Mort à Venise* de Thomas Mann. Dans ce roman, le personnage principal est attiré par un jeune garçon et permet ainsi d'évoquer la bisexualité de João Miguel, dans un procédé de mise en abyme des deux récits. L'idée de la mort qui traverse aussi le roman de T. Mann renvoie à celle de Mahler (mort en 1911) ou de Wagner (qui y était décédé aussi en 1883) et suggère celle de la vie conjugale de J. M. et M. I., qui prend conscience, à Venise, de l'échec de son mariage. On note à ce propos, que M.I. n'a pas lu l'œuvre de T. Mann et qu'elle n'est qu'un prétexte à la désobéissance aux interdits de l'enfance pour Clarice, qui tente d'en débiter la lecture sans conviction. Cette tentative fonctionne davantage pour elle comme une empathie esthétique.

En dernier lieu, et pour compléter cette référence intertextuelle qui fonctionne sur plusieurs plans, comme nous venons de le voir, nous ajouterons que la mère de Thomas Mann, Júlia, était née au Brésil et que T. Gersão en a fait l'héroïne de la dernière nouvelle qu'elle a publiée en 2021, *O regresso de Julia Mann a Paraty*. Au-delà de la coïncidence, il y a le destin de cette femme allemande, née au Brésil, qui insatisfaite de sa vie de femme mariée et ostracisée dans le milieu social bourgeois de l'Allemagne romantique du XIX^e siècle, décidera, après sa mort, de revenir à Paraty, le paradis de son enfance. C'est du moins à cette version que TG nous propose d'adhérer et on retrouve chez l'autrice portugaise, comme chez sa consœur brésilienne, l'idée d'une vie de femme gâchée par la volonté des hommes, père et mari, défendant les valeurs du patriarcat au détriment des vies de femmes, mère, sœurs et épouse, dans le cas de Thomas Mann, précisément. En effet, sa vie aussi est narrée par TG, dans une autre nouvelle, publiée dans le même recueil, venant ainsi se compléter l'une et l'autre, auxquelles s'ajoute la troisième, qui offre le point de vue psychanalytique de Freud sur la vie de Thomas Mann, comme une lecture complémentaire indispensable à la compréhension des problématiques présentées.

La référence à la littérature apparaît aussi dans le rôle qu'ont joué les livres, dits « *subversifs* » que la police cherchait dans l'appartement des parents de Tomás, car ils étaient communistes. On notera alors la valeur esthétique vs politique accordée à la littérature dans une classe sociale donnée et à une époque déterminée : elle n'a pas le même sens. La censure de la littérature est une allusion au contexte historique, qui est celui de la dictature au Brésil pendant l'enfance et

l'adolescence des deux protagonistes dans SEB, mais dont les deux sœurs n'ont pas souffert dans leur milieu social, si ce n'est pas le biais des interdits familiaux, qui peuvent aussi se lire comme ceux de la société patriarcale, dont les prérogatives étaient portées au plus haut sommet de l'état par les généraux, hommes autoritaires qui se sont succédé au gouvernement à cette époque. La transition vers un régime démocratique, amorcé au Brésil à partir de 1985, correspond à une libération pour la circulation des idées, de la presse, etc., mais intervient à l'âge adulte pour les protagonistes, et n'a pas la même sens pour elles que pour les parents de Tomás, par exemple, si ce n'est l'accès à des œuvres jusque-là censurées. Le cas est différent pour Tomás : puisqu'il signifie le retour, enfin possible, de ses parents exilés au Chili.

Les éléments historiques affleurent dans l'intertexte des ouvrages d'A L, lorsqu'elle fait allusion à la portée des œuvres artistiques ou littéraires et à la censure : soulevant ainsi la question du rôle de l'art dans une société dominée par un régime autoritaire. Cette dimension est suggérée dans ses ouvrages, elle n'est pas approfondie ou présentée de manière réaliste, puisque ce n'est pas l'objectif de l'auteurice, mais davantage un contexte qui permet de mieux appréhender le sens de son propos.

Lisboa évoque aussi la valeur marchande des biens culturels, à travers les livres d'art que Tomás a dû vendre pour pouvoir partir en voyage et acheter une maison et des tableaux qu'il peint pour cent réais, pièce. Considérée comme une activité de subsistance, dont la valeur n'est pas reconnue sur le plan esthétique dans les milieux artistiques officiels, la peinture lui permet toutefois une forme de résilience sur le plan personnel.

L'autre référence littéraire intertextuelle est celle à l'œuvre, *Crime et châtiment* de F. Dostoïevski (1867) lors de la mort d'Afonso Olímpio, que M. I. a poussé dans la carrière de pierres. Elle connote, dans une tentative de mise en abyme des deux textes, l'enfer du remord et de la culpabilité, que connaît le personnage de Rodia dans le roman russe, qui finira par se dénoncer et être déporté, mais que ne semblent connaître, ni Afonso Olímpio, par rapport à l'inceste, ni M. I., après le parricide. La référence vise alors, non pas une comparaison, mais davantage une inscription dans une littérature-monde, afin de donner une portée universelle à l'ouvrage, dont la thématique toujours actuelle de l'inceste, puis de la vengeance peut trouver un écho partout ailleurs dans le monde.

Dans H., les livres sont également vus comme une source de richesse provisoire, pour David, lorsqu'il travaille dans une librairie et revend à bon prix ceux qu'il a réussi à faire dédicacer. Mais, par ailleurs, la lecture des livres lui a donné une vision pessimiste du monde futur : en effet, il sait l'importance de faire des études, mais voit combien celles-ci coûtent cher aux Etats-Unis et lui sont inaccessibles. En soulignant cette caractéristique des études universitaires dispendieuses, l'auteurice critique le système économique libéral en vigueur aux Etats-Unis, qui n'est accessible qu'aux classes sociales aisées ou au prix de nombreux sacrifices, pour les classes plus modestes et soumis à l'obtention de bourses, attribuées avec parcimonie, comme on le voit avec le personnage d'Alex, car elles ne sont pas pensées comme un bien collectif. De plus, David réfute l'idée d'accéder à un bon emploi et de gagner plus d'argent pour pouvoir acquérir tous les biens matériels que propose la société de consommation américaine. Il ressent

une certaine désillusion face à la « *duperie* » de ce monde marchand, dont il refuse de suivre les règles, préférant se contenter de sa condition modeste.

En conclusion, nous pouvons dire que les références littéraires participent des dialogues intertextuels et intersémiotiques qu'AL établit entre ses ouvrages et la littérature mondiale. Cela leur confère une dimension plus vaste, et même une portée universelle, malgré un ancrage spatial et historique particulier et bien différent dans chaque roman, comme nous venons de le voir. Les autres références artistiques participent de « l'empathie esthétique » dont parle Lemarquis et du processus de résilience de Tisseron, pour les personnages victimes de la société patriarcale et capitaliste, que ce soit par l'agression ou du rejet que les personnages de Clarice et de David incarnent dans les deux romans. L'art, dans des expressions différentes, apparaît alors, pour l'autrice, comme la seule forme de résilience possible, que les protagonistes utilisent pour tenter de se reconstruire et de survivre dans une société hostile et dont les valeurs marchandes ne leur correspondent pas à tous.

5. CONSIDERATIONS STYLISTIQUES ET LINGUISTIQUES

Nous avons fait, dans ce chapitre 3, la lecture analytique des ouvrages d'Adriana Lisboa, en partant des thématiques du patriarcat et de la résilience et en nous appuyant sur l'étude des personnages et de chaque roman, de leurs différents lieux de vie et des contextes historiques et sociaux dans lesquels ils évoluent. Nous avons également vu quels étaient les rapports qu'ils entretenaient avec la nature et quelles étaient leurs réactions et face aux traumatismes, que sont l'inceste dans *Sinfonia em branco* et la maladie dans *Hanoi*, les processus de reconstruction qu'ils ont menés et leur capacité de résilience, ainsi que les valeurs d'empathie et de solidarité qu'ils ont mis en œuvre, dans le deuxième roman notamment.

Ce point de vue original et le style même d'Adriana Lisboa nous ont amené à interroger les différents langages intertextuels et intersémiotiques qu'elle utilise dans les ouvrages et qui sont aussi une caractéristique stylistique de l'autrice. Ils traduisent sous une autre forme le propos de l'écrivaine et confèrent à son œuvre cette élégance qui est remarquée dans son écriture. Ces langages donnent également une portée plus vaste à ses romans.

Nous nous proposons dans cette dernière partie de revenir longuement sur l'aspect stylistique et linguistique des ouvrages à travers les citations qui ont émaillé le chapitre, afin de voir aussi si cette dimension corrobore nos constats, comme nous l'avons fait pour les ouvrages de TG.

Les citations qui concernent les personnages masculins de prédateurs, essentiellement João Miguel et Afonso Olímpio dans SEB sont, en ce qui concerne le premier, J. M. :

...il ne savait pas. João Miguel ne saurait jamais. Il remarquait que M.I. n'était pas exactement la bienvenue dans sa propre famille.⁴⁰⁰

On constate que les deux citations où il est évoqué nous donnent le point de vue de sa femme M. I. et confirment l'idée d'un personnage secondaire. Le temps utilisé est celui de l'imparfait, employé pour une action habituelle ou répétitive, et du conditionnel.

Alors que pour le père incestueux qu'est Afonso Olímpio, il y en a davantage :

... un homme « sobre en paroles, gestes précis, simplicité » « qui avait l'air incontestablement bon », chez qui, « il n'y avait pas de surprises cachées » et qui « souffrait de la maladie de la normalité.⁴⁰¹

Le portrait qui en est fait ne laisse pas présager du crime qu'il commet sur sa fille Clarice. On note l'abondance d'adjectifs positifs : « sobre, précis, bon » qui concourt à le rendre normal et à gommer l'anormalité de son acte.

Mais, ses « filles-ennemies » et le silence de son « épouse ennemie », même après sa mort sont là pour le lui rappeler :

Afonso Olímpio entra au purgatoire. [...] Rien ne l'avait jamais gêné. Otacília avait été son ennemie et sa complice. [...] Il savait comment aller chercher la jeunesse à sa propre source. [...] Le souvenir d'Otacília devint pour Afonso Olímpio une version d'elle plus amère et plus vivante qu'elle-même.⁴⁰² » (p. 148-149)

C'est le souvenir du silence que lui opposait Otacília qui le ronge et le mènera très vite à la mort. Même s'il n'a pas de remords, la mémoire du silence qu'il imposait et dont il s'est servi pour perpétrer son crime se retourne contre lui et va le détruire avec l'aide de l'alcool. On note que les phrases sont courtes et incisives, comme pour broser à gros traits la déchéance du personnage. Le rythme de la phrase contribue à la fin prochaine qu'elle suggère. Cette caractéristique du style d'A. Lisboa correspond aussi à l'impasse de la vie du personnage, qui n'envisage pas d'endosser ses actes criminels, malgré la présence de conditionnels « aurait pu », « aurait l'impression », « il pourrait », « aurait dû » (p. 149-150) qui indiquent au lecteur qu'une autre attitude était possible.

Dans H. il n'y a pas réellement de figure d'homme dominant, seul le personnage de Max joue ce rôle, à travers sa réaction machiste dans la scène où il apprend que David va s'installer chez

⁴⁰⁰ « Não, João Miguel não *sabia*. João Miguel nunca saberia. Mas ele notava que Maria Inês não era exatamente bem-vinda dentro de sua própria casa... » (p. 129)

⁴⁰¹ « Um mineiro de jeito mineiro, palavras contidas e gestos exatos, simplicidade. [...] ... a impressão geral era a de que ele não guardava surpresas na manga. [...] Afonso Olímpio parecia ser feito apenas de superfície e, sem dúvida essencialmente bom, de uma forma como só os mansos conseguem ser. Era pequeno, magro. [...] Agia como se padecesse da doença da normalidade. » (p. 83)

⁴⁰² «E agora estava ao lado das filhas inimigas? Enterrando a esposa inimiga. (p. 210)

Ele nunca se incomodara. Otacília fora sua inimiga e cúmplice. Dez, doze anos antes, Afonso Olímpio sabia como sanear aquilo que a idade começava a impor. Sabia como ir buscar a juventude na própria fonte. » (p. 211-212)

Alex. Elle fonctionne pourtant comme un rappel à ne pas négliger cet aspect machiste qui participe de la vision masculine de la société patriarcale que l'on veut imposer aux femmes et qui est ici déjouée par Alex.

On peut donc dire que les éléments linguistiques confirment les idées que nous avons énoncées sur la thématique de la prédation et de la domination masculine, qui est centrale dans le roman SEB, ne serait-ce qu'à cause de l'inceste.

Les femmes victimes sont le pendant des figures masculines du prédateur. Celle qui incarne cet aspect victimaire est Clarice, l'enfant qui a subi l'inceste. Dans le récit non chronologique, ce sont surtout les conséquences que l'inceste a eu sur sa vie, qui constituent l'intrigue du roman.

Clarice est présentée comme une femme brisée, dont le mariage est un échec, qui a ensuite sombré dans l'alcool et la drogue et a mis des années à se reconstruire :

... les cicatrices laissées par le couteau Olfa, à l'annulaire de la main gauche, il n'y avait pas d'alliance gravé du nom d'Ilton Xavier, [elle] l'a vendue et reniflée sous forme de cocaïne.⁴⁰³ (p. 26)

Elle conserve sur sa peau les traces des différentes étapes de sa vie d'adulte et notamment celle du suicide. Les éléments linguistiques rapportés fonctionnent comme des synecdoques de son mal-être. De la même façon, la descente aux enfers du personnage est à peine évoquée : « *Clarice connaissait l'enfer, mais avait fini par dompter le temps et perdre la peur.*⁴⁰⁴ » (p. 25)

L'auteure juxtapose les traces visibles que les événements ont laissés à Clarice et le travail de reconstruction qu'elle a mené dans le temps et dont elle est sortie victorieuse. On note que la métaphore du domptage renvoie à l'univers circassien de la représentation, mais aussi de l'entraînement et de l'effort, qui sont d'autres façons d'exprimer le travail accompli par le personnage sur elle-même et le temps. Mais, finalement, après les longues années d'alcool et de drogue, la tentative de suicide et la cure de désintoxication, « *Clarice a survécu* ». Les signes de reconstruction qui apparaissent à la fin du roman font de Clarice un personnage également résilient et pas seulement une victime de l'inceste et des impositions de la société patriarcale.

Dans les deux romans, ce sont les mères, les principales victimes de cette société, telles qu'Otacília dans SEB, femme frustrée d'Afonso Olímpio et mère de Clarice, qui est aussi coupable de ne pas avoir dénoncé l'inceste. Elle est avant tout décrite comme une femme « *étrangère* » vis-à-vis de ses filles, car elle n'accepte ni son mariage, ni sa maternité. Très vite, elle s'est aperçue qu'elle n'avait pas la vie dont elle avait rêvé :

⁴⁰³ "No anular da mão esquerda não havia aliança. Aquela em que antes (muito antes) esteve gravado o nome *Ilton Xavier* fora vendida havia alguns anos. Vendida e aspirada sob forma de cocaína. As cicatrizes deixadas pela faca Olfa estavam altas..." (p. 36)

⁴⁰⁴ "Clarice conhecia o inferno, mas acabara por domar o tempo e perder o medo. (p. 34)

Elle était mariée depuis sept ans et avait deux petites filles et plusieurs rides bordaient ses aigues-marines bleues.⁴⁰⁵ (p. 39)

Faire l'amour était bureaucratique comme éplucher des pommes de terre ou reprendre une paire de chaussettes. (p. 40).

Sur le plan linguistique, les phrases sont simples et les éléments énoncés sont chiffrés et incontestables « sept ans », « deux filles ». On note à travers la comparaison, qui est ici ironique sur l'activité sexuelle de son mari, indique aussi la différence genrée que l'on trouve entre le masculin, « bureaucratique », même si l'adjectif est dépréciatif dans ce cas, et le féminin, qui est cantonné à des tâches strictement domestiques, qui ne lui procurent aucune source de plaisir. Otacília subit le même sort que beaucoup de femmes, qui n'ont ni juridiquement, ni économiquement d'existence hors du mariage. Elle est le personnage-type de la mère qui est prisonnière de son statut d'épouse et de mère, qu'elle rejette par le silence envers son mari et le manque d'affection vis-à-vis de ses filles.

Dans H aussi, la mère de David correspond aussi à ce type de mère, qui est manquante vis-à-vis de son enfant. Pourtant, le protagoniste la présente sous un jour positif : « *elle était bien plus jolie que les toutes les femmes riches qu'il avait vues* », elle avait un « *accent mélodieux* » en anglais, contrairement à son père, qui a des difficultés ; et cela aurait pu signifier une meilleure intégration pour elle. Mais la mélancolie, « *la maladie de l'âme* », vont la transformer : « *la gaieté facile et communicative d'antan avait diminué, s'était fanée, s'était fatiguée.*⁴⁰⁶ (p. 90)

On constate une évolution entre l'aspect positif, qui passe par les adjectifs « jolie », « mélodieux », « communicative », vers un image négative, qui est exprimée par les participes passés, « diminué », « fanée », « fatiguée », passant aussi d'un côté dynamique à un aspect plus statique et irrémédiable, appartenant au passé. Cette image négative de la mère sera celle que David retiendra des « *quelques visites brèves et inconfortables* » qu'elle lui fera par la suite et où l'emploi de l'indéfini marque aussi la distance qui s'est installée entre eux.

Huong et Linh jouent aussi le rôle de mères, mais correspondent plutôt à des mères-courages qui ont réussi à surmonter les obstacles de l'exil et de l'immigration, tout en conservant leur pouvoir de résilience et d'empathie vis-à-vis des autres, que ce soit Alex à la naissance de son fils ou plus tard David.

A côtés des victimes, il y a aussi ceux qui tentent de résister aux impositions de la société patriarcale capitaliste en leur opposant leur sensibilité et des valeurs d'empathie ou d'altruisme ;

⁴⁰⁵ « Estava casada havia sete anos e tinha duas filhas pequenas quando olhou para o proprio rosto no espelho e constatou que varias rugas ladeavam suas aguas-marinhas azuis. [...]Fazer amor era burocrático como descascar batatas ou cerzir um par de meias. Nunca em sete anos, Afonso Olimpio lhe havia proporcionado aquilo que ele naturalmente esperara dele.” (p. 55)

⁴⁰⁶ « ... mas sua mãe era muito mais linda do que todas as mulheres ricas que tinha visto. [...] ... e aquela alegria fácil e esfuziante de outros tempos tinha minguido, murchado, tinha se cansado.” (p. 120)

ils sont résilients et prouvent qu'il est possible de sortir de l'antagonisme entre dominants et victimes.

Tomás est l'un d'eux : il est victime de sa passion pour M. I. et de l'avoir liée à sa carrière de peintre, en sacrifiant son talent à son amour : « *il a tout fait à l'envers* » car, il lui était « *difficile de dissocier art et amour* » à vingt ans. En effet, il croyait que son amour était « possible » et « *serait suffisant pour deux* », malgré la recommandation de M. I. : « *s'il te plaît Tomás, ne tombe pas amoureux de moi*⁴⁰⁷ ». (p. 109)

Le lexique utilisé révèle l'aspect négatif de cet amour condamné : « à l'envers », « dissocier » auquel s'ajoute l'injonction à valeur d'interdit de la forme négative du verbe « ne tombe pas amoureux » et l'emploi du conditionnel « serait » qui vient encore mettre en doute l'aspect « suffisant » de son amour « volontariste », mais non correspondu de la part de l'héroïne. Tomás, en tant qu'homme sensible et en tant qu'artiste ne parviendra pas à surmonter la rupture avec M. I. et les souvenirs traumatiques de son enfance, qu'elle lui a racontés. Au point que vingt ans après, il appréhende encore de la revoir, et a peur « *de la dimension de M. I.* », de l'idée qu'il en avait. (p. 214) ; ce qui donne à leur rencontre et à leur entretien une valeur symbolique de rupture enfin définitive :

« Tout débouchait en ce moment en cet endroit. Toutes les années vécues, toutes les insuffisances de ces années et tout ce qui avait été en trop dans ces années. Tous les dangers, toutes les promesses, tout l'amour qui avait mûri dans l'indifférence et toute la structure qui avait survécu, sans fioritures.⁴⁰⁸ » (p. 211)

On note à nouveau l'usage des indéfinis, que l'on peut interpréter comme celle d'un certain flou où se trouve le personnage et surtout de « tout », répété six fois, qui confirme l'idée de cycle qui se referme totalement et définitivement. Du point de vue sémantique, « insuffisances », « dangers », « promesses » et « insuffisances » renvoient aussi à l'idée négative de cette passion amoureuse. Nous retenons aussi que c'est par la recherche lexicale d'adjectifs, comme nous l'avons déjà souligné ainsi que de substantifs que se caractérise l'écriture lisboïenne.

Tomás est désormais un homme, qui mène une vie « *fluide comme un fleuve sans cascade*⁴⁰⁹ » à Jabuticabais, loin de la vie tumultueuse de Rio. Il est proche des éléments de la nature et des animaux, mais pense encore au passé, où « *le temps était déjà empreint de tous les événements postérieurs* ». (p. 30) Il accepte d'être un peintre raté, qui vivote de sa peinture en milieu rural, à la recherche d'une vie simple, même médiocre, mais apaisée et débarrassée de l'idée de M.

⁴⁰⁷ « Seria possível. Teria de ser possível. [...] Mais tarde, ela diria por favor, Tomás, não se apaixone por mim, e ele perguntaria, sorrindo, por quê ?, ao que ela responderia porque eu não estou apaixonada por você. [...] Tomás se assegurava : seria possível. Teria de ser possível. Porque o amor dele seria talvez suficiente para dois... » (p. 157)

⁴⁰⁸ « Todas as coisas estavam desembocando naquele lugar naquele momento. Todos os anos vividos, todas as insuficiências desses anos e tudo o que neles havia em demasia. Todos os perigos, todas as promessas, todos o amor que amadurecera em indiferença e toda a estrutura que sobrevivera livre de ornamentos. » (p. 296)

⁴⁰⁹ « Agora Tomás queria apenas uma vida fluida como um rio sem cachoeiras. [...] ... o tempo já estava grávido de todos os acontecimentos posteriores. » (p. 41-42)

I. Nous constatons à nouveau l'usage de la métaphore, qui est une autre caractéristique du style lisbonien, qui fait appel aux éléments de la nature « fleuve » et « cascade » qui peuvent être interprétés comme des symboles de la vie qui se poursuit sans heurts.

David, le protagoniste d'*Hanoi* est aussi un homme résistant. Lorsqu'il apprend qu'il a une tumeur au cerveau, c'est son absence de réaction qui est étonnante : « *Il n'arracha pas ses vêtements et ne se précipita pas en hurlant dans les rues*⁴¹⁰ ». (p. 10) La référence aux vêtements et aux rues renvoie à une idée d'extériorisation, qui est ici contredite pas la négation. Donc, David est présenté comme un homme différent, et c'est cette différence qui explique aussi ses prochaines actions.

Comme on sait qu'il n'a plus ses parents, le questionnement sur sa mère apparaît très tôt dans le roman, comme pour indiquer un lien de causalité avec sa maladie, car il ne sait pas de quoi elle était malade. Il participe à sa réflexion sur l'identité réelle de celle-ci, ainsi que sur son rôle de mère, qui était aussi un questionnement qui apparaissait avec Otacília, puisque, dans les deux cas, il s'agit de mères défaillantes :

Mais, que savait-il de sa mère ? pensa David. Que savait-il de ce que c'était pour elle d'être mère ? E de ce qu'elle ressentait, et de ce qu'elle vivait ?⁴¹¹ (p. 79)

La répétition du SV⁴¹² indique le désarroi de David et elle est aussi une caractéristique de l'écriture lisbonienne, que ce soit par des expressions ou des phrases complètes, qui ont une fonction de rappel ou d'insistance ici. On remarque aussi l'emploi de verbes, « ressentait » et « vivait » pour exprimer des sensations ou des sentiments. Le lexique choisi est précis et sobre, un autre aspect récurrent du style d'AL.

La famille est un thème présent dans les deux ouvrages d'AL et, pour la désigner, avec des expressions presque similaires : « *juste quelques cousins éparpillés par-là*⁴¹³ » (p. 75) ; alors que dans SEB « *quelques cousins* » et « *une demi-douzaine d'oncles* » était l'expression pour désigner la famille de J. M. L'indéfinition « quelques » et l'imprécision « demi-douzaine », « éparpillés par-là » contribuent à l'image d'une famille peu présente dans la vie de ces personnages, pour qui elle joue un rôle très secondaire. Le lieu de vie familiale et de l'enfance qu'est Framingham est lui aussi rejeté par David :

⁴¹⁰ « Não arrancou as roupas e saiu gritando pelas ruas » (p. 11)

⁴¹¹ « Mas o que David sabia da sua mãe ? ele pensou. O que ele sabia acerca do que era, para ela, ser mãe ? E do que ela sentia, e do que ela vivia ? » (p. 105)

⁴¹² Syntagme verbal (Cf. liste des abréviations)

⁴¹³ "... só uns primos espalhados por aí," (p. 99)

... mais Framingham était trop près, littéralement trop familière. Le choix du genre roulette russe d'Alex était parfait : loin, une autre langue, d'autres gens, une autre nourriture, un autre tout.⁴¹⁴ (p. 101-134)

L'adverbe « trop » invalide le choix de Framingham, alors que l'indéfini « autre » amène David à choisir Hanoï. Il désigne non seulement son goût pour l'ailleurs, mais aussi sa conception de l'altérité « un autre tout », qui n'est qu'une somme d'indéfinis et de contraires, « près » *versus* « loin » et « familier » *versus* « une autre langue, d'autres gens, une autre nourriture », qui désigne ce qu'il ne connaît pas ou n'est pas habituel. Ce choix correspond aussi à ce que recherche David, parce qu'il est le fruit du hasard, ou du moins il le croit, « roulette russe » et provient d'Alex, dont il est en train de s'éprendre.

Et l'idée de David serait d'aller à Hanoï pour y mourir. Alex n'osera pas s'y opposer frontalement, mais Huong le fera: « *Hanoï est une idée à toi* », « *Quelque chose que tu as imaginé. Ce que tu veux n'existe pas.* »⁴¹⁵ (p. 142-144)

C'est le « tu » et le « toi », qui désigne l'autre, qu'elle utilise pour signifier à David, qu'il a tort en l'individualisant et donc en l'isolant, il est à nouveau quelqu'un de différent, à part. L'aspect sémantique renforce aussi le caractère irréaliste : « idée à toi », « tu as imaginé », « n'existe pas » et où la négation vient clore l'argumentaire.

Sachant qu'il n'aura pas la possibilité de fonder une famille, il profite de celle d'Alex, par substitution et projection à la fois. La maladie lui a néanmoins laissé le temps, au début du moins, de réaliser ce qu'il prétendait. Mais, il y avait toujours une part d'inconnu : « *Il se sentait relativement bien. [...] Mais il ne pouvait jamais savoir d'avance.* »⁴¹⁶ (p. 106) qui, comme la musique jazz qu'il affectionnait, lui permettait aussi « d'improviser » comme le concert où il emmène Alex ou de jouer dans le parc avec Xavier. C'est la musique qui l'a accompagné jusqu'à sa mort et qui lui a permis de supporter sa maladie :

Vers la fin, il paraissait tranquille, presque content, et il avait fait la paix avec la confusion qu'il avait essayé d'orienter dans un sens ou dans un autre.⁴¹⁷ (p. 173)

L'idée d'apaisement qu'indiquent « tranquille », « content », « la paix » est cependant à nuancer par les verbes « paraissait » « avait essayé », qui signifient qu'il demeure une incertitude confirmée par l'adverbe « presque » et les indéfinis « un » et « autre », qui apparaissent souvent pour le désigner.

⁴¹⁴ « ... mas Framingham era perto demais, literalmente familiar demais. A escolha roleta-russa de Alex estava perfeita : longe, outra língua, outra gente, outra comida, outro tudo.» (p. 134)

⁴¹⁵ « Hanói não é o que você imagina, disse Huong.[...] Hoje é uma cidade confusa. [...] Hanói é uma ideia sua, Huong disse, ... Alguma coisa que você imaginou. O que você está querendo não existe.» (p. 191-194)

⁴¹⁶ «Ele se sentia relativamente bem. [...] Nunca dava para saber de antemão.» p. 142

⁴¹⁷ « No fim, ele parecia tranquilo, quase contente, e havia feito as pazes com a confusão que tinha deixado de tentar torcer em algum tipo de sentido.» (p. 235)

On retient que ce sont les femmes qui résistent le plus à la société patriarcale puisque l’auteurice en a fait les protagonistes de ses romans : Maria Inês pour SEB et Alex pour Hanoi qui sont les vrais personnages résilients des romans, puisque nous savons que ceux de Tomás ou de David présentent une reconstruction tardive ou inachevée.

Maria Inês est le personnage le plus complexe du roman avec celui de sa sœur Clarice. Elle est décrite adulte lorsqu’elle arrive à la fazenda à l’âge de quarante-quatre ans : elle est grande, « avec un corps longiligne dont les imperfections étaient adoucies par des vêtements bien choisis ». Elle a des « yeux sombres et en amande » et des sourcils épais, ainsi qu’une chevelure abondante et de couleur sombre également. Son corps « totalement accepté » ne correspondait pas aux canons de la « beauté standardisée », car elle avait des hanches « un peu larges », « un ventre loin d’être lisse » et des « seins de petite fille ⁴¹⁸ ». (p. 22-24)

Dans la description du personnage, qui est un exercice rare dans la prose lisboïenne, on retrouve la précision des termes choisis, ici ceux du corps et du visage. Mais ce sont surtout les adjectifs qui sont signifiants « longiligne », « adoucies », « choisis » et l’usage de la métaphore « en amande » et contribuent à rendre le portrait plus proche du réel. En effet, dans un jeu d’antagonisme lexico-sémantique, Lisboa, associe les parties du corps et des adjectifs qui leur correspondent dans un usage convenu, mais qu’elle détourne en atténuant leur sens est ou en contredisant par les adverbes « un peu », « loin ». La « beauté standardisée » est ici ironiquement mise à mal par la description réaliste qu’elle fait de M. I., de même que l’idée de son corps « totalement accepté », qu’elle continue pourtant d’entretenir avec la fameuse « gelée exfoliante », bleue de Lancôme. Ses bonnes manières en société participent aussi du rôle qu’elle entend y jouer : « sourire de manière adéquate », et « une présence parfumée et juste, jamais excessive, jamais trop en retrait » (p. 22) On retrouve la même contradiction entre le « sourire » qui perd son aspect réactif et devient « adéquat », de même que l’usage du « parfum » est « juste ». On note non seulement la fonction de représentation du personnage dans la société et sa recherche du parfait équilibre, entre « excessive » et « en retrait » que l’adverbe « jamais » utilisé dans les deux cas vient rendre indispensable en tant qu’imposition de cette société où elle est intégrée et aux codes de laquelle elle se plie « toujours », pour rester dans la dichotomie lexicale.

De son enfance, on retient qu’elle est née :

⁴¹⁸ “Com seu corpo comprido cujas imperfeições iam suavizadas por roupas bem-escolhidas, com seu rosto que aprendera a sorrir de forma adequada, com sua presença perfumada e exata, nunca muito grande, nunca pequena demais... [...] Seu corpo era aceito por completo. [...] Seus quadris eram um pouco largos e o ventre estava longe de ser liso feito tábua. Os seios de menina que haviam amamentado uma filha continuavam a ser seios de menina, pequenos e frágeis. [...] Os olhos escuros e amendoados de Maria Inês se encontraram e se multiplicaram no espelho... e tirou com uma pinça os pelos supérfluos das sobrancelhas, originalmente grossas...” (p. 30-33)

... un jour de petite pluie triste sur la campagne. Elle portait le nom d'une grand-tante paternelle qui était morte folle, mais Otacília et Afonso, ses parents, ne voyaient en cela aucune espèce de présage.⁴¹⁹ » (p. 37)

La référence à la campagne et au temps la caractérisent comme l'enfant proche de la nature qu'elle avait été, mais qu'elle n'est plus ensuite du fait de ses choix de vie. La « petite pluie triste » peut aussi signifier l'enfance malheureuse qu'elle aura à la fazenda. Mais c'est le souvenir de l'origine de son nom qui est le plus intéressant : il marque son lien à la famille « tia-avó paterna », « seus pais », alors qu'elle cherchera elle à s'en détacher. Il annonce aussi un avenir possible, car A. Lisboa joue sur l'idée de « projection » qu'induit le prénom de cette aïeule et qui aurait pu être le futur de M. I., qui avait déjà été suggéré par la dépression de la mère de J. M. Cette idée de folie renvoie au sort commun de nombreuses femmes dans le passé, certainement seules et dont on ne savait pas exactement ce qu'il recouvrait. On note du point de vue sémantique que la réunion de « doida », « acreditavam » et « presságio » concourent à l'idée d'un mauvais augure que viennent contredire ou atténuer la forme négative et l'usage du subjonctif « pudesse ».

Une première transformation s'opère en elle à l'âge de neuf ans : en effet, à partir de cet instant, ses pensées devinrent « *stratégiques, armées, prêtes à tout* ». (p. 195) Elle va marquer son adolescence tourmentée et les relations qu'elle impose à sa famille et à sa sœur : « *tatouée dans l'existence de Clarice* », puis dans celle de Tomás : « *une femme que la mémoire revêtait toujours de blanc et de jeunesse* ». Cette période prendra fin à la carrière de pierre, où elle tue son père, évacuant sa haine et sa colère contre lui, accumulées depuis l'enfance.

Les années qui suivent son adolescence révoltée sont celles d'une autre transformation en une adulte sérieuse et responsable de médecin, mariée à J. M. ; elle correspond à celle de son ascension sociale qu'elle a bâtie sur sa réussite professionnelle et son mariage. Mais celui-ci va se révéler décevant, parce qu'elle en avait trop rêvé :

... c'était elle qui était coupable d'avoir imaginé. Fantasmé, sans même se demander si elle avait sa place dans ce fantasme. Cette question l'ennuyait et desséchait son âme.⁴²⁰ (p. 40-41)

On peut remarquer le champ lexical de la faute et de la culpabilisation, « imaginé », « fantasmé », « fantasme » pour cet échec du mariage, à peine remise en cause par l'interrogation, « se demander », « question ». L'idée est confirmée :

⁴¹⁹ “Na madrugada em que Maria Inês nasceu, no interior do estado, caía uma chuva triste, modesta. [...] Recebeu o nome da tia-avó paterna que morrerá doida, mas seus pais, Otacília e Afonso, não acreditavam que isso pudesse representar alguma espécie de presságio.” (p. 51)

⁴²⁰ “E claro que o casamento nunca chegou a ser aquilo que ela imaginara, mas a culpa era sua por ter imaginado. Fantasiado, sem se indagar sequer se ela própria cabia na fantasia. Esse assunto a aborrecia e ressecava-lhe a alma.” (p. 56)

Et elle se sentit en partie coupable. João Miguel était peut-être au courant à son sujet. Avec Tomás. Mais ils avaient cessé de se voir. Ce n'était peut-être qu'une « vengeance ». Peut-être.⁴²¹ » (p. 129)

La répétition de « peut-être » vient introduire un doute sur son entière responsabilité déjà suggérée par « en partie ». L'adverbe « peut-être » sera repris dans la réponse ambivalente à sa fille sur son éventuel divorce. Il n'en demeure pas moins que sa vie conjugale est confuse, comme dans la scène des adieux à l'aéroport : « *perdoe-me* », « *esqueça-me* », « *Telefone* », « *Vá-t'en uma vez para todas*⁴²² », où l'on note l'opposition entre le « je » et le « tu », comme dans un duel et l'injonction des verbes à l'impératif à usage interne uniquement, puisqu'il s'agit d'un dialogue imaginaire. Cela n'empêche pas qu'elle en souffre : « *la vérité était beaucoup plus intense. La vérité était faite d'aimables petites pointes de douleur.*⁴²³ » (p. 41) La recherche de la vérité semble pourtant ce qu'elle prétend à travers la répétition du mot. On retrouve sous forme d'oxymore l'association de l'adjectif « aimable » à « pointes de douleur », qui sont cependant atténuées par l'adjectif « petites ». Ces procédés stylistiques de litote ou d'oxymore, le plus souvent entre substantifs et adjectifs sont une marque de fabrique de l'écriture lisboïenne.

Parvenue à l'âge mûr, M. I. sait qu'elle doit tirer les conséquences de la vie qu'elle mène et qui ne le satisfait pas totalement. Alors, elle décide d'aller à la fazenda pour tirer le bilan de son passé et, de notre point de vue, achever cet autre cycle de sa vie : car elle liquide les comptes, que ce soit avec Tomás, comme avec la fazenda, qui est désormais le domaine de Clarice et où elle voit bien que « *tout était pareil, tout était différent* » (p. 176) On peut imaginer qu'une autre page de sa vie s'ouvre, peut-être divorcée de J. M. ou du moins éloignée de la vie sociale bourgeoise, où elle avait l'ambition de vivre, mais où elle ne se reconnaît plus. On note, du point de vue linguistique, toujours l'antinomie « pareil », « différent » et l'indéfinition du « tout » répété qui annonce une fin ouverte pour le personnage. En effet, l'autrice ne donne aucune indication concernant le futur du personnage de M. I., une femme résistante et résiliente dans la société patriarcale, qui symbolise la réussite professionnelle et sociale, mais qui n'a pas (encore) réussi sa reconstruction affective.

Dans le deuxième ouvrage d'AL, c'est Alex qui représente la femme résistante et résiliente, mais avec des valeurs d'empathie, de générosité et d'altruisme qu'on ne trouvait pas dans le personnage féminin de SEB, mais qui traversent *Hanoi* et qui ont déjà été évoquées avec David.

Alex est une fille-mère de vingt-deux ans, issue de la deuxième génération de l'immigration asiatique aux États-Unis, métisse, mère d'un garçon métis. Elle est aussi une étudiante qui travaille pour pouvoir poursuivre ses études et subvenir aux besoins de son enfant. Elle est donc

⁴²¹ “ E sentiu-se parcialmente culpada. Talvez João Miguel soubesse a respeito dela. E Tomás. Mas ela e Tomás haviam deixado de se ver. Talvez João Miguel estivesse só *se vingando*. Talvez.” (p. 184)

⁴²² “... *perdoe-me, me esqueça, não te perdoo*. [...] *Telefone*. Não se dê ao trabalho. Vá embora logo de uma vez.” (p. 117)

⁴²³ “ A verdade era muito mais intensa. A verdade era feita de pequenas e amorosas pontadas de dor. [...] Ela e seu marido eram bons convivas, por opção.” (p. 57)

l'espoir de sa famille, mère et grand-mère qui ont mis leurs espoirs en elle de racheter leur condition d'immigrés, car elles croient en la possibilité d'un avenir meilleur : elle « *serait leur succès* ». Du point de vue linguistique, l'emploi du conditionnel vient atténuer l'idée positive du « succès », dans un procédé de litote caractéristique de l'autrice. L'adjectif possessif « leur » englobe la mère et la grand-mère dans le succès d'Alex, la transformant aussi dans « leur succès » d'avoir permis qu'elle y parvienne et confirmant la dimension familiale de l'entreprise.

Après le départ de sa propre famille en périphérie de Chicago, Alex se retrouve à assumer Trung, son employeur et ami de sa mère, comme un membre à part entière de la famille, après son accident cardiaque. Puisque c'est elle qui est appelée de l'hôpital, où il est arrivé :

... à l'hôpital il avait dit Alex, ce qui l'émouvait et l'amenait à se rendre compte qu'elle était la personne la plus proche de Trung. Il aurait dit Huong, si sa mère n'avait pas habité loin de là, mais maintenant la famille de Trung, c'était elle, Alex. La personne en qui il avait confiance, la personne sur qui il croyait pouvoir compter.⁴²⁴ (116-117)

On note à nouveau une langue orale transcrite : « il avait dit Alex », « c'était elle ». La répétition du substantif « personne », participe aussi de l'aspect oralisant de la langue dans son indéfinition. Mais l'emploi de l'article défini « la » vient le contredire, dans un procédé d'antinomie habituelle chez l'autrice.

On la retrouve à la fin du récit lors de sa première visite d'Hanoï, qu'elle fait en mémoire de David :

Cette promenade solitaire, le premier matin, était une promenade qu'elle avait faite pour lui et, dans un certain sens, avec lui aussi. Sa compagnie était gravée dans sa mémoire, car si finalement elle était à Hanoï, c'était à cause de lui.⁴²⁵ (p. 172)

La répétition du substantif, « promenade » accentue le sens de déambulation et non de visite, et encore moins touristique, qui est propice au souvenir, apparaissant dans « mémoire ». On a à nouveau une antinomie entre « solitaire » et « compagnie », qui représente la « présence-absence » par le souvenir de l'être aimé. Par ailleurs, la référence à David se fait par le pronom « lui » répété, qui indique déjà une certaine distance et un effacement, puisque la vie continue et Bruno et Max l'attendent pour découvrir la ville.

Les lieux et espaces de la domination patriarcale ont également été analysés et nous allons les voir plus rapidement du point de vue linguistique.

Les fazendas sont des lieux de mémoires familiales et de soumission patriarcale pour les femmes, elles sont aussi des lieux chargés de « *mille significations interdites* » (p. 61) pour les

⁴²⁴ “E no hospital ele disse Alex, o que a comovia, e fazia com que ela se desse conta que era a pessoa mais próxima a Trung. Ele teria dito Huong, se a mãe dela não estivesse morando longe dali, mas agora era Alex, era ela: a família de Trung. A pessoa em quem ele confiava, a pessoa com quem ele acreditava que podia contar.” (p156-157)

⁴²⁵ “Aquele passeio sozinha, na primeira manhã, era um passeio que tinha feito por ele, e, num certo sentido, com ele também. Levava sua companhia na memória, no fato de que se afinal estava em Hanói era por causa dele.” (p. 234)

enfants et des espaces de vie, où se déroulent des tragédies, comme celle des Ipês et des crimes, comme l'inceste, qui vont briser les vies et les rêves des deux héroïnes.

Ces propriétés rurales connaîtront des fortunes diverses : celle de Santo Antônio sera en partie vendue et Clarice ne conservera que la demeure familiale, où elle occupe son ancienne chambre d'enfant « *de laquelle elle n'avait jamais réussi à s'échapper* »⁴²⁶ (p. 27) selon M. I., qui voit toujours la fazenda comme un lieu d'enfermement patriarcal, alors que ce n'est plus le cas de Clarice qui se l'est appropriée, en faisant de nouvelles plantations, par exemple. Elle a conservé la maison en l'état, y compris avec les vieux meubles, qui ont survécu et sont chargés de la mémoire familiale : « *le temps est immobile, mais les êtres (les objets et les paroles) passent* »⁴²⁷ (p. 26) Sur le plan linguistique, on a encore le jeu sur les antinomies au niveau lexical, mais aussi syntaxique, au niveau du SV. Au niveau sémantique, l'idée contraire du temps qui passe et des choses qui restent est celle qui prévaut habituellement et que l'autrice inverse pour indiquer la rémanence de certains éléments, comme les impositions de la société patriarcale qui se poursuivent dans le temps.

On a vu que c'est par la transformation, le démantèlement et la vente d'une partie des terres, le patrimoine foncier héréditaire, que les femmes parviennent à s'approprier ces fazendas et à briser les règles patriarcales. Clarice en est bien consciente :

Clarice laissa glisser ses yeux sur les terres (pas très vastes) qui avaient appartenu à son père, Afonso Olímpio, et qu'elle avait vendues sans remords, ne gardant que cet endroit isolé et bien aménagé où elle vivait.⁴²⁸ (p. 25)

On note sur le plan linguistique l'usage du plus-que-parfait « avaient appartenu » et « avait vendues » qui font ressortir la notion d'accompli, irrémédiablement lié au passé, alors les autres verbes « laissa glisser » ou « vivait » ont un sens plus actif et même durable pour le dernier. Du point de vue sémantique, on note aussi que la valeur du gérondif présent « ne gardant que » répond au « avaient appartenu » du passé. Clarice incarne donc le présent et le changement, malgré les vieux meubles conservés.

Les appartements urbains sont les autres espaces de la domination patriarcale ou de la résistance à ses impositions : ils sont alors des lieux de résilience et de partage et fonctionnent en étroite correspondance avec les personnages que nous venons d'évoquer. C'est le cas de celui de J. M. et M. I. qui se situe à Rio de Janeiro :

⁴²⁶ “ O outro quarto era aquele que Clarice ocupava, aquele mesmo que ocupara havia uma eternidade e do qual nunca havia conseguido escapar.” (p. 37-38)

⁴²⁷ “ Assim como os móveis da sala haviam sobrevivido a tantas investidas do tempo – *o tempo é imóvel, mas as criaturas (e os objetos, e as palavras) passam*”. (p. 36)

⁴²⁸ “Clarice deixou que seus olhos corressesem pelas terras (não eram tanta coisa) que haviam pertencido a seu pai, Afonso Olímpio, e que ela vendera sem sentir remorso, guardando apenas aquela área ilhada com as benfeitorias, onde vivia.” (p. 34-35)

L'appartement situé dans le Alto Leblon était un aquarium, et dans ses eaux réfrigérées flottaient quelques petits poissons secrets, beaucoup de petits poissons évidents et la majorité d'entre eux sans nom. » (p. 21)

On constate que l'autrice poursuit son habitude de métaphorisation, ici tournée vers le monde aquatique, que la ville de Rio rend incontournable, qu'elle initie avec « aquarium » et file avec les « petits poissons » pour en désigner les occupants. On retrouve également le champ lexical de l'indéfinition, qui est ici une invisibilisation de ceux qui passent par cette maison, sans qu'on les connaisse en profondeur, comme des connaissances du couple ou des affaires de J.M., mais aussi des personnels de service, qui constituent la domesticité, présente mais invisible, dans ces lieux de vie d'où les codes sociaux les écartent au final. Les adjectifs « secrets » et « évidents » caractérisent et opposent les résidents « officiels » de l'appartement et ceux, « adultérins » qu'on y amène en cachette. Les indéfinis « quelques » et « beaucoup de » indiquent une idée de progression qui culmine avec l'expression « la majorité d'entre eux », appliquée à tous les invisibles.

L'appartement fait l'objet d'une décoration raffinée que l'argent a rendu possible :

Une décoratrice avait suggéré ce tout blanc. Sofa blanc, murs blancs, fauteuils blancs. Idées blanches et contrevérités blanches. Beaucoup de marbre blanc. Un peu d'acier brossé comme celui des deux chaises. Un peu de bois-ivoire, comme celui de la bibliothèque. Un monde infini, aseptisé de toute fantaisie.⁴²⁹ (p. 21)

La répétition de l'adjectif dans sa forme masculine comme féminine montre le caractère excessif et même obsessionnel de cette blancheur. On note que le masculin s'applique aux objets, ceux qui ont été achetés et représentent le pouvoir de l'argent, alors que le féminin désigne les « vérités », qui s'apparentent ici aux conséquences que cette démesure ou cette folie entraîne et dont pâtissent les femmes surtout, par projection. Cela n'est pas aussi net en portugais, où le masculin accompagne le sofa et le marbre, deux éléments de poids, du point de vue économique, malgré tout. On note dans cette description les éléments caractéristiques du style lisbonien, que sont les indéfinis et l'antinomie « un peu », « beaucoup ».

L'appartement de Tomás est le pendant « bohème » de celui de J.M. et M.I. Il évoque uniquement l'activité artistique de Tomás et un « *un désordre qui plaît, lorsque l'on a vingt ans* » :

... le talent s'éparpillait et souvent se perdait ou virevoltait dans tous les coins de la maison comme un insecte perdu dans l'obscurité.⁴³⁰ » (p. 31)

⁴²⁹ «O apartamento no Alto Leblon era um aquário e em suas águas refrigeradas boiavam alguns peixinhos secretos, muitos peixinhos óbvios, a maioria deles sem nome. Uma decoradora sugerira aquele branco todo. Sofá branco, paredes brancas, poltronas brancas. Ideias brancas e inverdades brancas. Muito mármore branco. Algum aço escovado, como o das duas cadeiras. Algum pau-marfim, como o da estante. Um infinito mundo asséptico de fantasia.» (p. 29)

⁴³⁰ «... o talento de Tomás se espalhava e não raro se perdia, ou então ficava esvoaçando pelos cantos da casa como um insecto perdido na escuro.» (p. 43)

La métaphorisation passe par les verbes qui caractérisent le vol de l'insecte : « s'éparpillait », « se perdait », « virevoltait » et donnent un aspect négatif de confusion à son talent de peintre qui est confirmé par le participe passé « perdu ». La référence à « l'obscurité » vient confirmer qu'il ne percera pas sur le plan artistique, puisqu'il restera un peintre « déclassé ».

A Chicago, se trouvent les appartements de David pour lequel on a une situation précise : dans Up Town, sur North Sheridan Road, d'où il accède aux commerces de proximité, comme la supérette de Trung ou aux parcs de la ville : Albany Park, Rogers Park pour Buttercup Park (p.34), où il va jouer de la trompette.

Celui d'Alex, dont on ignore l'adresse, mais il est plus éloigné du centre, car elle doit prendre le bus pour y aller, présente quelques éléments de description au niveau de la chambre qu'elle partage avec son fils, avec leurs affaires et leurs posters respectifs, chacun dans son coin : « *deux cartes du ciel* » pour elle et, pour lui, « *une grande photo d'une obscure équipe de basket (évidemment l'équipe du cousin Max)* »⁴³¹. (p. 86)

Les lieux de vie s'encadrent dans une dimension plus vaste, de villes ou d'états, qui deviennent des lieux chargés d'histoire et de mémoires de l'exil et de la migration.

C'est le cas de Rio, qui est évoquée une seule fois dans SEB, dans sa dimension sociologique, et décrite par M .I. lorsqu'elle la quitte pour se rendre à la fazenda. Elle décrit les différentes fonctions des avenues de front de mer, qui correspondent aux activités de ceux qui s'y croisent : celles des « *pèlerins qui n'allaient nulle part* » et qui sont des sportifs qui entretiennent leurs corps en pratiquant différents sports, de façon répétitive et immuable, celle de la promenade « *des nounous en uniforme blanc* » avec les bébés dont les mères, les « *patronnes* » travaillent en « *ensemble moderne, veste et pantalon assortis, portant des lunettes aux montures modernes* » et aussi celle des touristes « *toujours grands et très rouges* »⁴³² » (p. 114)

L'idée de l'adjectif « moderne » répété et employé pour désigner vêtements et accessoires des « mères » s'oppose à la réalité de la tradition des « nounous en uniforme blanc », héritée de l'époque coloniale, et absurde archaïque, mais toujours en vigueur, y compris par les femmes « modernes », instruites et formées, qui font perdurer cette tradition. L'antinomie sémantique se double de l'ironie de l'auteur dans ce passage descriptif où elle oppose aussi l'élément esthétique du blanc des nounous au rouge des touristes et leurs côtés excessif, qu'elle rend par les adverbes « toujours » et « très ».

⁴³¹ "A parede oeste era dele, com uma grande fotografia autografada de um time obscuro de basquete (claro: o time do primo Max). A parede oposta era dela, com dois mapas celestes." (p. 115)

⁴³² "No calçadão da orla proliferavam aqueles romeiros que se dirigiam a lugar nenhum, que iam e vinham sempre muito apressados e suados e multicoloridos em suas roupas de ginástica e tênis importados. [...] Babás de uniformes brancos passeavam com os rebentos rosados de suas patroas (que estariam no escritório usando terninhos modernos e óculos com armações modernas e adereços discretos. [...]) Os turistas eram reconhecíveis a distância, por serem sempre altos e muito mais vermelhos..." (p. 163)

A ce tableau doux-amer des populations qui se croisent sur les avenues du front de mer et auquel il faut ajouter les prostituées en « *robe courte et moulante* » et « *talons hauts* », qui ont une existence moins glamour dans de la ville, Lisboa fait suivre une description plus réaliste à portée sociologique d'une scène de rue, dont M. I. est la spectatrice et l'actrice à la fois, puisque une gamine qui demande de l'argent à la fenêtre de sa voiture, puis un chewing-gum, lui montre, pour l'émouvoir, sa mère et ses frères assis par terre, dont un bébé qui « *n'avait pas de jambes* » et « *seulement trois doigts* » à une main, « *couché sur un morceau de journal* »⁴³³. (p. 114) La précision des éléments corporels manquant au bébé estropié font directement référence à une autre réalité de la ville, invisible dans certains quartiers, comme le Alto Leblon, mais qui appartiennent pourtant à la réalité de la ville de Rio où cohabitent deux mondes presque étanches : celui des beaux quartiers et celui des communautés qui vivent dans une grande précarité. La présentation dichotomique entre les classes sociales indique ici clairement la condamnation de l'autrice de cette situation sociale insupportable et acquiert une dimension plus politique. A. Lisboa soulève la question de la discrimination qui demeure prégnante dans la société brésilienne. Elle va relier l'inceste à la torture et à l'exploitation esclavagiste encore en vigueur, dans une même condamnation et une référence directe à l'histoire et à la période de la dictature entre 1964 et 1985 :

Dans le corps des jeunes filles violées par leur propre père ? » « Dans le corps torturé des prisonniers politiques ? » et « Dans le petit corps plein de vermine, de larves et de chiques des enfants qui travaillaient la terre de l'aube au crépuscule ? »⁴³⁴. (p. 205-206)

La répétition de « corps » appliquée aux trois situations, souffrances et situations iniques qu'elles supposent nous donne le point de vue de l'autrice sur ces trois sujets, qu'elle condamne en les mettant sur le même plan et c'est ce qui lui donne sa force. En effet, elle considère que le viol est un acte de torture comme celui de ne pas payer suffisamment les employés, ce qui les affame en conséquence, et surtout les enfants.

Les espaces de la ville ont aussi une portée politique dans *Hanoi*. Lorsque David va saluer ses anciens collègues parce qu'il vient de démissionner, son contremaître, qui sait qu'il « *est intelligent* », lui annonce que sa « *place n'est pas parmi des gens comme nous* »⁴³⁵. (p. 46), introduisant ainsi l'idée d'une différenciation sociale, liée à un espace social dans la ville. La problématique est celle de la localisation à connotation péjorative de quartiers ou de villes, qui pose question, puisqu'il s'agit d'une dimension spatiale qui s'ajoute à une dimension sociale et revêt donc un caractère politique. Cette idée de discrimination géographique est présente à Rio

⁴³³ “Então Maria Inês prestou atenção no bebê – cinco, seis meses. Talvez menos. Estava deitado sobre um pedaço de jornal. E virava para um lado, para o outro. O bebê não tinha as duas pernas...[...] e numa mão ele tem cinco dedos e na outra só tem três.” (p. 164)

⁴³⁴ “Nos corpos das moças violadas por seus próprios pais ? Nos corpos torturados dos presos políticos? Nos corpinhos cheios de verminose e bernes e bichos-do-pé das crianças que trabalhavam a roça de sol a sol?” (p. 289-290)

⁴³⁵ “Mas boa sorte, cara. Vê se arranja alguma coisa melhor do que isto. Vá continuar os estudos. [...] Você é inteligente, seu lugar não é entre gente como nós.” (p. 59)

comme à Chicago dans les deux pays, pourtant différents, mais qui ont eu tous les deux un passé colonial, qui explique cette ségrégation.

Mais c'est surtout l'idée de l'émigration qui est liée à Chicago et qu'incarnent Linh et Huong qui se souviennent d'une anecdote :

Quand Linh et Huong obtinrent leur naturalisation, la personne qui leur fit passer l'examen d'anglais et de connaissances générales leur dit maintenant vous pouvez même vous présenter à un poste politique. Mais malheureusement pas à la présidence de la République, ha ha. Et Linh et Huong rirent aussi, ha ha. ⁴³⁶ (p. 59)

Le rire forcé des deux femmes est une défense face à la discrimination raciale dont elles sont la cible. Derrière le ton amer, on peut lire que la question raciale est toujours sous-jacente dans la société américaine, que la régularisation administrative n'empêche pas. L'acceptation par l'ensemble de la société n'est pas encore acquise.

A travers Linh et son amour pour le sergent américain Derrick, « *si beau* » et « *encore si jeune* » (p. 61) à la base de Da Nang c'est la dernière phase de la guerre du Vietnam (1955-1975), qui est évoquée. Elle est l'occasion de revenir sur les conflits antérieurs qui ont déjà impacté Linh:

Linh venait d'une famille du Nord. Ils déménagèrent dans le sud dans les années 50, quand elle était encore une enfant, mais Linh s'en souvenait. Elle se souvenait du fleuve. Sông Hồng. Et des marionnettes dansant sur l'eau. Elle avait la nostalgie de cela. Ou elle pensait en avoir la nostalgie. ⁴³⁷ (p. 62)

La répétition du verbe « se souvenait » et du substantif « nostalgie » soulignent l'idée de mémoire essentielle pour le rappel des événements, mais aussi des sentiments, ici de mélancolie liée au sentiment de perte, qui avec le temps est entretenu, uniquement par l'idée. On note aussi la poésie des marionnettes, qui vient atténuer le souvenir de la guerre et qui est relié au monde de l'enfance. En ce qui concerne la guerre, la position de l'auteur est claire : « *il n'y a ni vainqueurs ni perdants dans une guerre* ⁴³⁸ », comme elle le fait dire à Trung :

Dans une guerre, tous sont perdants, tous déchiquettent leur humanité afin que l'idée d'une violence extrême puisse y tenir, et ensuite que faire des fragments ? (p. 35)

Le lexique guerrier passe toujours par le corps « déchiquettent », et la « violence » qu'elle qualifie « d'extrême ». Les « fragments » qui restent sont aussi ceux des corps blessés et de la mémoire fragmentée de ceux qui ont dû partir, s'exiler et qu'ils tentent de reconstituer. Cette

⁴³⁶ “Quando Linh et Huong se naturalizaram americanas, a pessoa que aplicou a prova de inglês e de conhecimentos gerais disse agora vocês podem até concorrer a um cargo político. Só não à presidência da república, infelizmente, ha ha. E Linh e Huong riram também, ha ha.” (p. 75)

⁴³⁷ “Linh vinha de uma família do norte. Mudaram-se para o sul nos anos cinquenta, quando ela era ainda criança, mas Linh se lembrava. Ela se lembrava do rio. Sông Hồng. E das marionetas dançando na água. Tinha saudades disso. Ou pensava que tinha.” (p. 80)

⁴³⁸ “Não há vencedores nem perdedores numa guerra, era o que Trung havia dito a Alex... [...] Na guerra, todos perdem, todos esgarçam sua humanidade para que a ideia de uma violência extrema caiba ali, e depois o que fazer com os trapos ?” (p. 45)

condamnation formelle de la guerre du Vietnam et de façon plus générale de toutes les guerres donne une dimension politique au roman, que certains trouvaient tiède, une histoire à l'eau de roses.

La troisième thématique traite du rapport des personnages à la nature et au sensible. Dans SEB, la vie simple de Tomas au milieu des animaux et de la nature est le pendant celle de M. I. en milieu urbain, dans un appartement luxueux, où les éléments naturels ont une fonction purement décorative. C'est le cas du « *jardin en miniature* » que M. I. possède dans sa salle de bains.

Dans H., la référence au chien Oscar vient aussi confirmer la sensibilité de David, d'autant plus qu'il est synonyme pour lui de fin de vie et de mort. L'évocation de l'animal, personnifié en « *vieil hippie affalé entre les oreillers* », lors de son agonie est source de réflexion pour David réflexions sur l'euthanasie et laisse entrevoir son rapport à la vie : « *Comment se fait-il qu'une personne, une bête ou même une plante avec qui vous cohabitez... disparaissait de l'univers en un instant ?* ». Il établit une comparaison entre celle d'Oscar et sa propre mort, « *dans un ciel de Valium et de chocolat*⁴³⁹ », à laquelle il se conformerait, mais qui néanmoins lui fait peur, car elle lui apparaît alors de façon moins « *théorique* ». (p. 92-93) Outre l'usage récurrent des indéfinis, celle des substantifs génériques « *personne* », « *bête* » et « *plante* » confirment l'idée que l'auteur reste sur un plan général, avec une langue simple en correspondance avec les personnages. On note aussi la métaphore syncrétique entre le sens religieux du « *ciel* » et la présence du « *valium* » et du « *chocolat* » comme antidotes à la douleur dans la fin de vie de l'animal.

Les enfants sont aussi des acteurs essentiels dans la relation avec la nature, qui leur est spontanée et dans la relation aux traumatismes de la vie à laquelle ils s'initient. Mais ils en sont bien souvent les premières victimes. C'est le cas de Lina, l'amie d'enfance de Clarice, qui était jolie, « *noire et ignorante de sa propre adolescence* », avec des seins de femme, mais l'air d'une gamine « *un peu attardée* », qu'il était interdit d'évoquer dans la famille des deux sœurs. Cette vision de l'enfant dans sa pureté ou sa volonté de bien faire sont les caractéristiques de Clarice enfant :

... obéissante comme un chien dressé, (p. 18) pour essayer de satisfaire Otacília, à anticiper ses volontés, afin de mériter son amour de mère qui pourtant ne s'était jamais manifesté⁴⁴⁰. (p. 28)

L'aspect obéissant et prévenant du caractère de Clarice passe par les verbes « *essayer* », « *anticiper* », « *mériter* » qui sont à l'infinitif et indique quelles étaient ses aspirations, que le dernier verbe conjugué au passé et de surcroît à la forme négative « *ne s'était jamais manifesté* »

⁴³⁹ "... então Oscar mais parecia um velho hippie chapado entre os travesseiros, em seu último dia. [...] Como é que uma pessoa, um bicho ou mesmo uma planta com que você convivia... se retirava do universo em um instante ?" (p 122-123)

⁴⁴⁰ "A vida inteira tentando satisfazer Otacília a fim de merecer seu amor de mãe que no entanto nunca se cumprira." (p. 39)

vient contredire et anéantir. C'est son caractère obéissant qui lui fera accepter l'inceste, décrit ainsi :

... un moment qui attrape l'enfance par le cou, lui fait une prise et l'immobilise au sol, écrase ses poumons jusqu'à la faire suffoquer⁴⁴¹ (p. 56)

Le passage de l'individuel au collectif indique l'importance de ce crime dans la société que l'autrice veut dénoncer en lui donnant une portée générale. Les métaphores qu'elle emploie montrent la violence de l'acte : « *qui arrache le fœtus de l'utérus* », comme une image de l'interruption dans l'évolution de la vie de l'enfant, mais qui est aussi perceptible dans le monde naturel et sensible qui est le sien, le monde de l'imaginaire :

... dessèche les racines des cyprès et piétine les gâteaux de sable avec des dragées de pâquerettes piquées dessus⁴⁴² (p. 56)

Pour M. I., qui vit encore dans le monde de l'enfance, c'est une vision monstrueuse : « *monstre purulent avec un seul œil* », cyclope légendaire, avec ses caractéristiques animales repoussantes : « *qui bave et qui grogne et fait grincer ses horribles mandibules* », mais surtout un ogre insatiable « *qui dévore les enfances*⁴⁴³ ». L'autrice se place du côté de l'enfant et prouve ainsi sa propre sensibilité. On note la répétition de la structure syntaxique, mais l'évolution des verbes « bave », « grogne », « fait grincer » se termine par « dévore » en point d'orgue. C'est davantage l'animal féroce qui apparaît ensuite et qui est confirmé par la métaphore du prédateur dans le récit du premier viol :

Au début, elle n'eut pas peur parce que cet homme était son père. Ils riaient tous les deux. Bavardèrent un peu. Il lui caressait les mains. Il lui caressait les bras. Les épaules. Les seins. Clarice se figea comme le lapin qui pressent le prédateur. L'aigle qui vole bas.⁴⁴⁴ (p. 192)

On note que pour exprimer le passé, deux temps sont employés en alternance, comme dans un jeu ou pour exprimer une hésitation entre le factuel et l'habituel de la situation. A cela s'ajoute le lexique corporel fragmenté en des phrases nominales, qui correspond à une réification de l'enfant.

Le traumatisme pour Clarice sera total, aussi bien au niveau physique que mental : *Quelque chose s'était brisé en elle, sans faire de bruit. Elle s'était elle-même brisée en elle : l'âme dans*

⁴⁴¹ “ Um momento que apanha a infância pelo pescoço, imobiliza-a junto ao chão, com uma chave de braço e esmago os pulmões delicados até que ela sufoque.”

⁴⁴² “ Um momento que arranca o feto de dentro do útero e lhe interrompe a vida, que seca as raízes dos ciprestes e pisoteia os bolos de terra com confeitos de margaridinhas picadas.” (p. 78)

⁴⁴³ “Lá dentro alguma coisa se move, um monstro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas. O monstro que devora infâncias. Será uma ilusão de ótica ?” (p. 79)

⁴⁴⁴ “... e ela não teve medo, a princípio, porque aquele homem era seu pai. Os dois riram. Conversaram um pouco. Ele lhe acariciava as mãos. Ele lhe acariciava os braços. Os ombros. Os seios. Clarice ficou imóvel como o coelho que pressente o predador. A águia voando baixo.” (p. 272)

*le corps*⁴⁴⁵». (p. 193) La répétition du participe passé du verbe « brisée » annonce le bouleversement qui s'est produit en Clarice et la confusion qui règne en elle « l'âme dans le corps », qui va s'accompagner ensuite de la culpabilisation : « *elle devait avoir fait quelque chose pour que son père ait agi de la sorte.*⁴⁴⁶ » (p. 193) La rupture est aussi visible dans au niveau linguistique avec le passage des adjectifs qui la caractérisaient : « *docile réservée soumise éduquée polie discrète adorable* » (p. 192) aux verbes employés pour décrire la scène et son état traumatique.

Dans *Hanói*, il y a plusieurs personnages d'enfants, mais celui de Bruno, du fait de son métissage « *à la peau brune et aux cheveux bouclés* » et de son illégitimité, en font un enfant fragile. Mais il est encore très jeune et sa mère pense lui faire comprendre la situation de façon ludique : « *Ce serait comme mélanger deux seaux de peinture.* » (p. 43) :

Un jour peut-être Bruno additionnera la couleur de la peau de ce gentil cousin à la couleur de peau de sa mère et conclura que le résultat pourrait bien être la couleur de sa peau à lui⁴⁴⁷ (p. 43)

La projection dans l'avenir à travers l'emploi du futur des verbes ouvre une possibilité de solution de la problématique raciale évoquée par la répétition de l'expression « couleur de la peau ». Même si « un jour » peut suggérer un temps long.

Dans le roman, c'est aussi David qui incarne la relation au traumatisme, de par sa maladie et les douleurs qu'elle occasionne :

« Il y avait seulement la douleur vertigineuse, l'envie de décoller sa tête du reste du corps et de la jeter par la fenêtre, comme Lisa avait fait avec sa trompette. [...] Son estomac crachant ce qu'il y avait à cracher et ce qu'il n'y avait pas. La pellicule de sueur froide sur son front et dans ses mains. C'était extraordinaire comme la douleur simplifiait les choses. ⁴⁴⁸» (p.15)

L'emploi de verbes pour les sensations de douleur « décoller », « jeter », en souligne la violence et la fragmentation du corps qui la confirme : « tête », « corps », « estomac », « front », « mains ». La répétition du mot « douleur » accompagné des adjectifs « vertigineuse » et « extraordinaire » révèle qu'elle est hors norme.

⁴⁴⁵ "Alguma coisa se quebrara dentro dela sem fazer ruído. Ela mesma se quebrara dentro dela : a alma dentro do corpo." (p. 273)

⁴⁴⁶ Um pouco depois veio a culpa. Claro. Naturalmente. Ela devia ter feito alguma coisa para que seu pai tivesse agido daquela maneira." (p. 274)

⁴⁴⁷ "Um dia talvez Bruno somasse a cor da pele daquele primo gentil à cor da pele de sua mãe e concluísse que o resultado bem poderia ser a cor da pele dele, Bruno. Seria como combinar dois baldes de tinta." (p. 55)

⁴⁴⁸ « Era somente a dor vertiginosa, a vontade de descolar a cabeça do resto do corpo e atirá-la pela janela, como Lisa tinha feito com o trompete. [...] Seu estômago cuspiendo o que houvesse para cuspir e o que não houvesse. A nata de suor frio na testa, nas mãos. Era extraordinário como a dor simplificava as coisas." (p. 202)

Le dernier sous-thème traite des dialogues intertextuels et intersémiotiques établis par l'auteur dans les deux romans. Dans SEB, c'est à la peinture que le texte fait référence, dès le titre de l'ouvrage, qui est aussi celui d'un tableau de Whistler. La relation s'établit à travers le personnage de Tomas, qui accepte sa situation de peintre raté, à Jabuticabais, où il vend un peu :

... des toiles sans prétention dans leur intention comme dans leur taille, vendues cent réais pièce et destinées à décorer les petits salons de la moyenne bourgeoisie provinciale, des cabinets médicaux ou de modestes cabinets d'avocat.⁴⁴⁹ (p. 14)

Pour caractériser les toiles que peint Tomás, A. Lisboa établit un parallèle entre leur sens ou « intention » et leur taille modeste, « sans prétention », puisque celui-ci a abandonné ses ambitions de grand peintre. On note que ce sont encore les adjectifs qui déterminent la différence sociale « moyenne », « provinciale » et différencie les cabinets « médicaux », « modestes ». L'idée est que le talent de Tomás correspond à la « médianité » de la population de cette classe en milieu rural. En effet, il semble avoir réussi sa reconstruction dans cet arrière-pays de l'Etat de Rio, où il se sent « équilibré », qui est ce qui lui importe le plus. Il a conscience que cela signifiait « d'abandonner l'idée d'empire » et « la fin des rêves », qu'il avait à vingt ans. (p. 13)

L'autre disciple artistique qui apparaît très vite dans le récit est celle de la sculpture, que pratique Clarice. Elle est une passion qu'elle cultive depuis l'enfance : mêlant les plaisirs de l'enfance, lorsqu'elle allait chercher l'argile à la rivière avec ses trois amis :

... pour faire des sculptures qui traduisaient des impossibles, donnaient corps aux rêves, tentaient de laver les blessures, prétendaient exorciser les cauchemars et composer des choses dignes de foi.⁴⁵⁰ (p. 63).

Clarice précise quelle est son ambition en sculpture, car elle a une haute idée de ce que devraient être ses œuvres : qui « traduisaient des impossibles » et « donnaient corps aux rêves ». Elle leur assigne aussi une fonction thérapeutique : « tentaient de laver les blessures » et « prétendaient exorciser les cauchemars » qui sont des objectifs de « sublimation », par cet art, qu'elle n'a pas réussi à atteindre. Il en est de même pour le dernier « composer des choses dignes de foi », puisqu'elle ne croit pas encore ses productions dignes d'être vendues.

Dans H, la passion pour le jazz de David est aussi un hommage de Lisboa à ce genre musical, qui définit la ville de Chicago et les Etats-Unis, de façon plus générale, et aussi, parce qu'elle est la musique de la résilience et acquiert une dimension thérapeutique pour le personnage au fur et à mesure de l'évolution de sa maladie et jusqu'à sa mort.

Il mettrait toujours au premier plan Kind of Blue, mais il y avait In a Silent Way, Miles Smiles, Bitches Brew, A Love Supreme, Blue Train, Ellington at Newport, Mingus Ah

⁴⁴⁹ « ... telas de intenção e tamanho despreziosas vendidas a cem reais cada e destinadas a decorar saletas de classe média interiorana, consultórios médicos, modestos escritórios de advocacia. » (p. 20)

⁴⁵⁰ « ... a argila que ela iria usar depois, nas esculturas que traduziam impossíveis, que davam corpo a sonhos e tentavam expurgar feridas, que buscavam exorcizar pesadelos e compor coisas dignas de se acreditar. » (p. 88-89)

Um, Jaco Pastorius, Ella and Louis, Time Out, les albums de Jack DeJohnette qu'il écoutait assez souvent ces derniers temps, et Tom Jobim, Christian Scott, Brad Mehldau, Soulive, Tord Gustavsen et bien d'autres choses encore, des choses qu'il mettrait dans un appareil MP3, car il espérait que sa mort aurait au moins une bonne bande sonore. (p. 80)

Cette sorte de testament musical est aussi pour le personnage une manière de se distancer de la réalité de la maladie et de la mort qui l'attend. David veut faire partager sa passion à Alex à travers le dossier contenant un choix de morceaux de jazz qu'il a laissé sur l'ordinateur portable qu'il lui donne et plus tard en l'emmenant dans une boîte de jazz connue de la ville. Le choix de Christian Scott, qui a composé cet album, *Anthem*, après la tragédie de l'ouragan Katrina dans sa ville natale, La Nouvelle-Orléans, comme un symbole de « *résilience et de détermination* » (p. 137-138) dialogue avec le récit d'*Hanoï* dans une mise en abyme du récit. A l'issue du concert, Alex s'interroge sur la résilience et la détermination qu'elle suppose : « *David n'allait pas guérir. Résilience et détermination ? Oublie. Mais tous deux auraient une possibilité pendant un certain temps.*⁴⁵¹ » (p. 138) On note le caractère familier de ce monologue intérieur : « oublie » avec des phrases courtes ou nominales. L'usage du conditionnel assorti à une temporalité limitée « pendant un certain temps » indique clairement que leur relation n'aura pas d'issue favorable, mais seulement une « possibilité ». L'imprécision fonctionne comme une forme de pudeur.

Le dialogue avec les autres textes littéraires est une intertextualité que nous avons notée dans les romans d'A. Lisboa. *Mort à Venise* de Thomas Mann, en raison de tous les points communs que nous avons évoqués, est le livre dont la référence intertextuelle est la plus évidente avec *Sinfonia em branco*. De façon plus générale, l'art semble être, pour l'autrice, le moyen qui permet à l'homme et à la femme sensible de résister, pour pouvoir continuer à vivre dans une société de plus en plus inhumaine et inique.

Cette étude linguistique minutieuse reprend toutes les thématiques traitées dans le Chapitre 3 ainsi que leurs sous-thèmes correspondants et a été menée dans le but d'éclairer notre propos sur les caractéristiques linguistiques et esthétiques de l'écriture lisboienne.

⁴⁵¹ “Ele não ia ficar bem, David, Resiliência e determinação ? Esquece. Mas os dois teriam uma oportunidade durante algum tempo.” (p. 185)

CONCLUSION DE LA PARTIE II

Dans cette Partie II qui étudie les conditions de production des œuvres, nous avons vu, dans un premier chapitre, quels étaient les parcours des deux écrivaines et les avons insérés dans le contexte social de leurs époques respectives. Nous avons ensuite effectué une lecture analytique détaillée des ouvrages des deux autrices dans les deux chapitres suivants. Pour cela, nous avons suivi trois directions autour de l'axe de l'altérité, qui ont constitué les grandes thématiques d'analyse des ouvrages.

Comme nous avons réservé les conclusions des deux chapitres de lecture analytique aux spécificités linguistiques et esthétiques de la langue de chacune des autrices, nous allons maintenant reprendre les grands thèmes retenus, voir si la relation à la société patriarcale, la place et le rôle de la femme et si le rapport au sensible sont les mêmes dans les ouvrages des deux autrices et conclure ainsi la Partie II dans une perspective comparatiste.

Dans le premier chapitre, nous avons vu quels étaient les contextes dans lesquels s'inséraient les parcours de vie et d'écriture de chacune des deux autrices. Nous avons souligné quels étaient les traits marquants de chaque période précédant et couvrant celle de production des ouvrages originaux de notre corpus. Nous avons également précisé quelle était la situation des deux écrivaines dans leurs paysages littéraires respectifs et avons donné un aperçu de l'importance de l'écriture féminine dans les deux pays.

Nous avons effectué la lecture analytique des ouvrages de Teolinda Gersão dans le deuxième chapitre et ceux d'Adriana Lisboa dans le troisième et une étude des spécificités stylistiques et linguistiques de leur écriture. Nous allons maintenant reprendre les grands thèmes retenus et voir si la relation au patriarcat, le rôle de la femme et le rapport au sensible sont les mêmes dans les ouvrages des deux autrices, dans une perspective comparatiste.

La relation au patriarcat est l'une des thématiques principales communes aux quatre ouvrages et présente dans l'ensemble de l'œuvre des deux écrivaines. Dans les ouvrages de notre corpus, nous la trouvons à travers les personnages masculins, que ce soit Jerónimo dans OCS ou João Miguel dans SEB, qui sont les figures de prédateurs, présentant les mêmes caractéristiques à deux époques différentes, dont l'un est un fervent chasseur de la bourgeoisie rurale, au début du XX^e au Portugal et l'autre un séducteur bisexuel de la bourgeoisie carioca, au tout début du XXI^e siècle. Ils sont tous les deux les héritiers de la société patriarcale traditionnelle, avec ses valeurs machistes qui se transmettent de père en fils ou de mère en fils, dans OCS. Jerónimo est l'un des protagonistes du récit dans OCS, où il incarne, et exalte à la fois, toutes les valeurs de classe et de genre du milieu dont il est issu, mais sa recherche de la perfection le mènera à sa perte. Alors que J. M. est davantage un personnage secondaire dans SEB, peu caractérisé, si ce n'est par ses aventures extra-conjugales. Dans le premier cas, T. Gersão donne à voir et dénonce ce qu'est le pouvoir patriarcal, alors qu'A. Lisboa est davantage dans la suggestion que dans la démonstration.

On note que dans les deuxièmes ouvrages de chacune des autrices, les figures du prédateur sont moins accentuées ou en présentent seulement quelques traits, sans en avoir toutes les caractéristiques : c'est le cas de Serafim dans OA et de Max dans H. Cela nous confirme que ce n'était pas le propos des écrivaines dans ces deux ouvrages, où la relation au patriarcat existe, mais elle est moins mise en évidence.

Le pendant des personnages de prédateurs ce sont les victimes, nous en trouvons parmi les femmes et les enfants, mais auparavant, nous notons que celles des mères, qui sont à la fois des victimes et aussi des relais du système patriarcal sont un autre point commun entre les quatre ouvrages, où le rôle de la famille est souligné par les deux écrivaines.

Dans l'univers gersonien, la famille occupe une place importante tout au long de son œuvre et, dans ses deux ouvrages, les personnages de mères jouent un rôle central sans en être les héroïnes. Ainsi dans OCS, la mère de Jerónimo, Marcionila, est celle qui lui transmet les valeurs de la société patriarcale qu'elle incarne à la perfection et se présente donc comme un modèle de mère, régnant sans partage à l'intérieur de la maison. Le personnage de mère dans SEB est Otacília, une femme frustrée et une mère défaillante : en effet, elle est emprisonnée dans son rôle de mère et d'épouse, qu'elle rejette mais dont elle ne parvient pas à se libérer, et elle se mure alors dans un silence réprobateur et se rend complice de l'inceste de son prédateur de mari. On voit dans les deux cas le poids des impositions de la société patriarcale et le rôle qu'on leur assigne. Mais leurs réactions sont différentes : acceptation pour l'une tout en essayant d'en tirer le meilleur profit, notamment dans l'éducation des enfants et le pouvoir domestique, alors que la révolte de l'autre à une époque où le divorce n'était pas encore possible, ni socialement accepté, la met dans une impasse qui la conduira à une mort prématurée, comme c'est le cas d'autres femmes dans la même situation, celle de la mère de J. M., par exemple.

Les personnages de mères sont plus complexes dans les deux autres ouvrages. Dans OA, c'est aussi une femme révoltée contre son statut d'épouse mal mariée et de mère, mais contrairement à Otacília, elle trouve dans l'adultère avec Serafim, son ancien amant, la solution à son problème de dépression et la famille retrouve ainsi son équilibre, aux yeux de l'enfant du moins. On note à ce propos, que la transgression sexuelle est un élément indispensable à la libération de la femme chez T. Gersão. Dans H. on a un éventail de personnages maternels, qui va de Guadalupe à Alex, en passant par Linh et Huong. Elles sont toutes des victimes de la société patriarcale et capitaliste étasunienne : Guadalupe, parce qu'elle ne réussit pas à faire intégrer sa famille et finit par repartir, malade, dans son pays d'origine, en laissant son fils, Linh et Huong, victimes de la guerre au Vietnam, ont connu l'exil et sont parvenues à s'intégrer dans la société américaine, et se distinguent par leur résilience et leur empathie envers Alex, Trung et David. Pas de révolte, ni de libération pour les personnages de mère chez A. Lisboa, seule Alex pourra y prétendre par le biais d'une ascension sociale, si elle parvient à finir ses études et à trouver un travail, qui lui donne une certaine autonomie. On note par ailleurs, dans le dernier chapitre d'H. qu'elle semble se conformer au modèle plutôt traditionnel de la mère dans une famille, comme celle qu'elle forme, provisoirement à Hanoi, avec Max et Bruno. Par ailleurs, son choix amoureux est respecté, puisque Max est son amour de jeunesse et n'empêche pas d'autres rencontres, y compris avec David. On peut faire ce constat aussi pour Linh avec Derrick et pour Huong avec Benjamin qu'elles avaient choisies, mais que la guerre ou la maladie ont emporté,

c'est-à-dire la société patriarcale. Toutes ces mères nous semblent être les plus résistantes à l'environnement hostile qui leur est imposé et auquel elles opposent d'autres valeurs, de résilience et d'empathie là encore, qui sont exaltées dans le personnage d'Alex, qui symbolise toutes les formes de l'altruisme.

Nous faisons un autre constat concernant, cette fois-ci le personnage du père, qui est lui aussi antinomique : dans OCS, c'est un personnage falot qui accepte les diktats domestiques de son épouse, alors que dans SEB, il est la figure du père incestueux, alors même que son portrait en faisait quelqu'un d'ordinaire. Il s'agit là encore d'un jeu de l'autrice brésilienne sur les antinomies, qui entretient un certain suspense narratif et indique de cette manière la banalité de l'inceste en milieu familial, en plaçant ce crime dans une apparence de normalité. Les personnages de pères sont, soit dépassés, comme dans OA, soit victimes de la société américaine capitaliste comme Luiz ou Benjamin dans H.

Dans le rapport au patriarcat, nous avons évoqué aussi celles qui en sont aussi les victimes et ne sont pas mères : les femmes. En effet, le patriarcat repose sur la préférence du masculin au détriment du féminin, comme l'on dit tous ceux qui l'ont étudié en profondeur comme Bourdieu, Delphy ou Federici. La domination des femmes passe par l'aspect économique et leur reconnaissance sociale par le mariage. Dans OCS, le personnage de femme qui en est l'exemple est Melícia, la jeune veuve pauvre, qui rêve d'épouser Jerónimo. Dans SEB, le personnage de Clarice incarne cette obligation du mariage faite aux femmes de son milieu et que sa sœur Maria Inês va suivre également pour des raisons d'ascension sociale principalement et alors qu'elle a un statut professionnel qui lui confère autonomie et reconnaissance.

On remarque que ces personnages occupent des positions différentes qui conditionnent leurs choix : le milieu social et l'époque n'ouvrent pas les mêmes perspectives pour elles, mais ces femmes se rejoignent dans la dépendance et le rôle qui leur est assigné par le système patriarcal, puisqu'elles dépendent de leur mari pour vivre. Comme elles appartiennent à la bourgeoisie, elles n'auront pas à effectuer le travail domestique gratuit, qui échoit à la ménagère et que Perrot décrit dans son histoire des femmes, ou seulement les tâches les plus nobles, devant se consacrer alors à leur rôle primordial : celui de la reproduction. Dans OA, c'est davantage cet aspect du rôle féminin assigné par le système patriarcal, qui pose problème à la mère, puisqu'elle devient neurasthénique et délaisse son enfant. Dans H., les personnages féminins ne se révoltent pas contre leur sort qui ne présente pas de différence genrée : elles subissent métissage, exil et émigration comme les hommes, mais font preuve de davantage de résistance à la domination économique et sociale que leur impose le système capitaliste et sont plus résilientes, en général, que les hommes.

Les autres grandes victimes de la relation au patriarcat sont les enfants, qui sont des personnages présents dans tous les ouvrages du corpus. Dans OCS, ce sera Vitória enfant, elle qui est orpheline de mère très tôt et son souvenir la hante alors qu'on lui interdit de dire son nom. Ses rêves de ville engloutie vont l'aider à se construire un avenir, qu'elle poursuivra jusqu'au bout et qu'elle atteindra. Dans OA, Ilda est l'enfant délaissée par sa mère, qui ne l'a pas désirée et qui parce que celle-ci est malade doit désormais la surveiller. Mais elle est aussi une enfant rêveuse et cela va la sauver.

Dans les ouvrages d'AL, les enfants sont également des victimes du patriarcat : Clarice d'abord qui subit l'inceste et qui plus de trente ans après commence à se reconstruire et sa sœur qui en est une victime collatérale, d'autres comme Lina ou Lindaflor sont aussi victimes de la folie des hommes dans la société patriarcale. Dans H ; c'est davantage l'aspect économique qui fait des enfants des milieux populaires des victimes, que David tente de contenter par le don de ses affaires : l'aquarium à Nico, une trompette à Douglas, la télévision à Bruno. S'ils ne souffrent pas dans leur chair des lois du patriarcat, ils en sont les victimes collatérales par le biais de leurs parents et leur présence atteste de la volonté des autrices de dénoncer cette atteinte à un public dont on pouvait penser qu'il n'était pas touché.

En ce qui concerne cette première thématique de la relation au patriarcat, nous pouvons donc dire qu'elle est centrale dans les ouvrages de notre corpus et notamment dans les premiers ouvrages des deux autrices OCS et SEB. Si elle revêt des formes différentes qui sont liées aux contextes propres à chaque ouvrage, nous avons vu à travers les personnages de prédateurs et de de victimes, mais aussi du rôle des mères et de la famille comme relais des valeurs de la société patriarcale et qui est aussi un thème récurrent chez les deux écrivaines, que la thématique est commune entre les deux autrices et présente beaucoup de similitudes que nous avons soulignées.

Dans la relation au patriarcat, nous avons évoqué le rôle des mères et celui des victimes du système, mais les femmes ont aussi d'autres rôles dans les ouvrages que nous avons étudiés et la place qu'occupe la femme dans les textes des deux autrices est l'autre thématique que nous abordons maintenant. La femme que nous avons étudiée dans cette problématique est celle qui s'est libérée des impositions de la société patriarcale, comme Vitória dans OCS ou M. I. dans SEB. Dans une moindre mesure, la mère dans OA et Alex dans H. présentent aussi des aspects de cette libération.

Vitória est le personnage qui incarne le mieux cette libération, parce qu'elle refuse le mariage avec son cousin prédateur, Jerónimo, quitte la famille qu'il l'avait accueillie orpheline et réussit à s'enfuir à Lisbonne, alors que lui vient de se suicider. Elle a en outre, vécu une relation amoureuse avec Amaro, au cours de ses promenades à cheval et en narguant son fiancé. L'érotisation du corps, qui est un aspect audacieux du texte de TG, marque aussi sa volonté de montrer une femme libérée sur le plan sexuel dans une société en pleine transformation, mais encore très machiste, comme l'était le Portugal à la fin des années 1980, lorsque le roman a été publié (1989). Dans SEB, publié douze ans plus tard, AL montre plutôt l'autonomie financière du personnage de M.I. qui est devenue médecin, mais a voulu épouser son cousin (elle aussi) pour obtenir une meilleure position sociale, celui-ci étant avocat à Rio. Par ailleurs, M. I. est un personnage résilient de petite fille qui a vu le viol de sa sœur par son père et en a porté le traumatisme durant toute sa jeunesse. Elle partage ce côté résilient avec Vitória, qui est elle aussi, orpheline de mère, puis de père, a été élevée sans amour par sa tante Marcionila, qui la méprise et s'est reconstruite grâce aux leçons d'équitation et à ses promenades à cheval avec Amaro, loin du regard inquisiteur de son cousin. De notre point de vue, M. I. n'a pas réussi sa libération de de J.M., dont elle connaît pourtant les multiples infidélités, et conserve une fragilité sur le plan affectif, qui n'est pas résolu à la fin du roman. Cette indéfinition est aussi

caractéristique du texte lisboien, qui laisse les fins ouvertes et la possibilité au lecteur d'interpréter.

Dans OA, l'aspect libéré de la femme est visible dans la suggestion de l'adultère que fait le grand-père pour la mère, comme remède à sa maladie psychique et que le mari finit par accepter pour retrouver l'harmonie familiale. On y retrouve la transgression sexuelle et l'audace est de la présenter comme une idée émanant de la famille pour retrouver l'équilibre de celle-ci. Mais il est vrai que le récit est écrit du point de vue d'Ilda, l'enfant du couple, qui souhaite que ses parents s'entendent bien à nouveau. Dans H., c'est dans la décision que prend Alex d'héberger David en fin de vie qu'apparaît son caractère libre, et également altruiste et empathique. Ce choix qui avait aussi été le sien de garder l'enfant, fruit de ses amours lycéennes avec Max, l'entraîneur de basket noir, âgé de quarante ans, et que l'on trouve aussi dans sa décision de poursuivre ses études malgré toutes ces contraintes. Toutes ces décisions prouvent sa liberté de choix ainsi que sa grande résilience et nous ne pensons pas que ce soit l'objectif d'AL. La complexité des personnages dans ses textes montre qu'ils peuvent en présenter des aspects, mais que d'autres facteurs les en empêchent, comme les conditions sociales et la société dans laquelle ils vivent.

La place et le rôle de la femme, qui est la deuxième thématique que nous avons abordée dans les ouvrages est aussi, nous venons de le voir, un thème cher aux deux autrices, qui donnent une image de la femme qui résiste aux impositions de la société patriarcale, même si elle ne parvient pas à s'en libérer totalement. On note là encore des différences en fonction des situations présentées dans chaque ouvrage, mais nous pouvons y voir aussi une différence notable entre les personnages de femmes libérées, sur le plan sexuel notamment, chez T. Gersão et celles autonomes, mais encore assujetties à des traditions patriarcales, comme le mariage par exemple, chez A. Lisboa.

La troisième grande thématique qui traverse les textes analysés est le rapport au sensible. Il concerne le rapport à la nature et aux animaux et dans les textes de TG, il atteint une dimension importante, il concerne aussi ceux qui, enfants s'éveillent au sensible avec la nature, mais sont aussi des victimes du système patriarcal ou encore des hommes, artistes ou victimes de la société qui, par leur sensibilité aux éléments naturels ou à l'art sont étudiés ici.

L'élément naturel des arbres, présents dans les quatre ouvrages ou de l'eau, que ce soit la rivière ou le lac et qui est aussi une constante dans les textes, représente dans OA une des principales thématiques de la narration, avec un aspect poétique que Bachelard n'aurait pas démenti. Aux éléments telluriques, s'ajoute ceux des animaux qui jouent aussi un rôle de premier plan dans OCS : le cheval notamment, mais aussi le chien. On retrouve cette même préoccupation à raconter la nature, arbres et animaux dans le roman SEB, dont les parties de flash-back se situent dans les terres de l'intérieur de l'Etat de Rio, où la part réservée à ces éléments est plus conséquente.

Tous ce qui touche à la nature est lié aux personnages des enfants : dans OCS, à Vitória essentiellement et à Ilda dans OA. Dans SEB ce sont les personnages des sœurs pendant leur enfance, M. I. lorsqu'elle croyait encore à la richesse de la nature et surtout Clarice, avec sa sensibilité d'enfant et surtout d'artiste, puisqu'elle avait commencé très tôt à sculpter l'argile

qu'elle allait chercher dans la rivière. Cette sensibilité ne va plus la quitter et elle a continué sa sculpture pendant et surtout après les viols incestueux pour tenter d'oublier, mais elle ne parviendra pas à la sublimation et ce n'est que plus de trente ans après qu'elle recommence à sculpter les œuvres de sa jeunesse. L'autre personnage dont la sensibilité lui fait aimer, la nature, les animaux et son art est Tomás. Il est l'amoureux éconduit de M. I. qui voulait en faire sa muse et qui a confondu sa passion amoureuse avec son talent de peintre et se retrouve ensuite à peindre des paysages pour la modeste galerie de Jabuticabais. Cette « empathie esthétique » que l'autrice accorde à certains de ses personnages franchit dans H. un palier supplémentaire, puisque David, autre personnage sensible et empathique, musicien amateur et malade incurable, va vivre sa passion pour le jazz comme une véritable thérapie, qui soulagera ses céphalées et l'accompagnera jusqu'à ses derniers instants et se présente du point de vue narratif comme un vibrant hommage de l'autrice pour ce type de musique, typiquement américaine et, dès son origine, considérée comme résiliente.

Le rapport au sensible passe dans les dialogues qui s'établissent avec tous les langages esthétiques ou intertextuels que les autrices suggèrent dans leurs ouvrages et en font des textes où affleure une poésie à fleur de peau. Cette troisième thématique qui est un autre point commun entre les autrices est présente dans son aspect de rapport à la nature dans tous les ouvrages, ainsi que dans la relation au sensible qui passe par les personnages des enfants, une autre ressemblance entre les textes des deux autrices. Les langages artistiques sont cependant plus présents dans les ouvrages d'Adriana Lisboa qui bâtit ses récits dans le dialogue entre langage littéraire et d'autres langages esthétiques, comme nous l'avons analysé dans ses deux ouvrages.

Nous concluons ici cette présentation comparatiste des grandes thématiques retenues dans la lecture analytique des ouvrages, que nous n'avons pas voulu détailler, puisque nous l'avons fait abondamment dans les deux chapitres précédents. Mais nous avons vu quels étaient les points communs entre les deux écrivaines sur ces trois grandes questions, où apparaissent davantage de similitudes que de différences ; et c'est ce que nous retenons. A travers cette mise en perspective comparée du traitement qu'en font les deux autrices, notre objectif était aussi de vérifier si leurs approches étaient semblables ou, au contraire, opposées et si cela pouvait ensuite avoir un impact sur la traduction des ouvrages. En effet, nous allons voir maintenant dans la Partie III, quel est le rapport au texte, qui présente l'analyse contrastive entre les textes originaux et leurs traductions et voir aussi quelles sont les différences linguistiques entre les ouvrages.

PARTIE III
ANALYSE COMPARÉE
DES PROCESSUS DE
TRADUCTION : LE
RAPPORT AU TEXTE

INTRODUCTION DE LA PARTIE III

Dans cette Partie III de notre thèse, nous ferons le relevé linguistique des différences de traduction entre le texte original (To) des ouvrages du corpus et leur traduction (Tt). Notre démarche originale est d'interroger dans cette troisième partie, la dimension linguistique et la dimension culturelle du texte traduit, pour tenter d'expliquer les différences de réception en France entre ces deux auteures et de façon plus globale entre la littérature portugaise et la littérature brésilienne.

Dans le premier chapitre, nous présentons le relevé des différences constatées entre TD et TA et caractérisons l'écart selon les procédés issus de la Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais de Vinay et Darbelnet. Le relevé complet de toutes les occurrences se trouvera dans les Annexes de la thèse et seuls quelques exemples illustreront chaque procédé afin de ne pas en ralentir la lecture.

Les différences constatées seront analysées et commentées et des tableaux comparatifs entre les ouvrages seront établis afin d'étayer nos conclusions. Nous vérifierons ainsi quels étaient les postulats traductifs de chacune des traductrices et quelles sont les difficultés qu'elles ont rencontrées dans le processus de traduction.

Le second chapitre traitera de la dimension culturelle de la traduction, qui nous semble primordiale pour expliquer un grand nombre des différences constatées. Nous aborderons cette question par l'analyse du paratexte et ferons une étude imagologique des couvertures des ouvrages publiés dans leurs pays d'origine et de leurs traductions françaises. Nous verrons quelle place occupe cette dimension et quelles sont les difficultés à transposer le culturel.

Chacun des choix effectués tant par les traducteurs, que par les éditeurs concernant les éléments du marketing des ouvrages, ce qui comprend tous les éléments du paratexte et de la présentation des ouvrages, correspond de, notre point de vue, à une dimension culturelle que nous traiterons dans le chapitre 3.

Chapitre 1 : Analyse linguistique contrastive des textes originaux et des traductions des ouvrages du corpus

Dans ce chapitre, nous nous proposons, d'étudier l'aspect linguistique de la traduction en repérant et en analysant les décalages que présentent les textes originaux et leurs traductions.

Ce travail de relevé linguistique est réalisé sur deux ouvrages de chaque auteure. Pour Teolinda Gersão, il s'agit de *Cavalo de sol*, (Lisboa, Editora Planeta de Agostini, Col. *Os grandes escritores portugueses actuais*, Dir. Urbano Tavares Rodrigues, 2000). Nous n'avons pas pu nous procurer la première édition (Dom Quixote, 1989), aujourd'hui épuisée, mais la pagination de l'édition de 2000 est identique. La traduction, *Le Cheval de soleil*, est de Geneviève Leibrich⁴⁵² (Paris, Flammarion, 1992).

Ensuite, pour le deuxième ouvrage de Teolinda Gersão, il s'agit de : *Os Anjos*, publié en 2000 et traduit par Elisabeth Monteiro Rodrigues⁴⁵³ (*Les Anges*, Paris, Autrement, 2003)

En ce qui concerne Adriana Lisboa, nous avons commencé par le roman, *Sinfonia em branco* (Rio de Janeiro, Rocco, 2001) dont la traduction, *Des roses rouge vif* (Paris, Métailié, 2009), est de Béatrice de Chavagnac⁴⁵⁴. Puis, nous avons procédé de la même façon pour le deuxième ouvrage, *Hanoi*, traduit par Geneviève Leibrich également (*Hanoi*, Paris, Métailié, 2013).

⁴⁵² Geneviève Leibrich (1935-)

Elle est interprète de conférence et traductrice du russe et du portugais. Elle a une œuvre importante de traduction de plus de 120 ouvrages et notamment la plupart des romans de José Saramago, écrivain portugais qui a reçu le Prix Nobel de Littérature en 1998 et d'autres grands auteurs portugais comme António Lobo Antunes, Lídia Jorge ou Miguel Sousa Tavares, mais aussi pour le Brésil, Bernardo Carvalho ou Luís Fernando Veríssimo, ainsi que l'angolais José Eduardo Agualusa. La publication de ses traductions se situe entre les années 1980 et aujourd'hui.

⁴⁵³ Elisabeth Monteiro Rodrigues (1973-)

Elle traduit du portugais depuis les années 2000, elle a traduit depuis maintenant dix ans l'œuvre du grand écrivain mozambicain Mia Couto et poursuit son travail sur la littérature mozambicaine et angolaise. Elle a également traduit de la littérature portugaise : Teolinda Gersão, João Ricardo Pedro, Valério Romão, Susana Moreira Marques. Elle a reçu le Grand Prix de la Traduction de la ville d'Arles en 2018 pour sa traduction, *De la famille*, de Valério Romão, poète et homme de théâtre, publié chez M. Chandeigne.

⁴⁵⁴ Beatrice de Chavagnac

En ce qui concerne Teolinda Gersão, il s'agit des deux seuls ouvrages traduits en français, pour Adriana Lisboa, nous avons choisi ces deux ouvrages en fonction de leur traductrice qui est différente, comme pour T. G., mais aussi parce que Geneviève Leibrich a traduit à la fois *O Cavalo de sol* et *Hanói*, un ouvrage de chacune des deux écrivaines, qu'il nous a semblé intéressant de mettre en parallèle.

Notre propos est d'analyser les différences entre TD et TA pour chaque ouvrage, mais aussi comparativement entre les deux ouvrages de chaque auteure qui ont été publiés à plusieurs années d'écart. Nous avons ainsi comparé deux à deux les ouvrages des deux auteures choisies et vu si les écarts constatés correspondaient à des époques ou à des stratégies de traduction différentes, qui avaient été adoptées par les traductrices.

Le travail de relevé linguistique, effectué sur les ouvrages de notre corpus, a été mené à plusieurs niveaux : lexical, grammatical, syntaxique, sémantique et stylistique. Nous avons voulu étudier la dimension linguistique sous tous ses aspects, afin que notre point de vue sur la question soit complet et pouvoir ainsi prétendre à une démarche originale.

Pour faire le relevé minutieux des différences linguistiques qui apparaissent entre traduction et œuvre originale, nous nous sommes basée sur les travaux de J. P. Vinay et J. Darbelnet⁴⁵⁵, et utilisons les procédés de *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais (SCFA)*, qui ont été repris ensuite par H. Chuquet et M. Paillard⁴⁵⁶ (1989).

Même si la SCFA est aujourd'hui considérée comme ancienne, elle nous a permis de faire une réelle comparaison du point de vue linguistique, qui nous intéressait et qui n'a pas été égalée depuis sa publication.

Les procédés qui ont été principalement utilisés sont ceux de la transposition, de la modulation et plus rarement de l'équivalence ou de l'adaptation. Nous rappelons ici la définition selon leurs auteurs des différents procédés utilisés :

La modulation : « une variation dans le message, obtenue en changeant de point de vue, d'éclairage » (Vinay et Darbelnet, 1958 : 51) et nous avons différencié le décalage métaphorique ou « déplacement de sens par similarité ou comparaison implicite » du décalage métonymique ou « déplacement du sens par contiguïté d'une partie pour une autre partie, du contenu par le contenant, de la cause pour la conséquence. (Chuquet/Paillard, 1989 : 30).

Elle traduit de l'espagnol et du portugais et est membre de l'ATLF, l'Association des Traducteurs Littéraires de France. Elle a traduit une vingtaine d'ouvrages dont les deux romans d'Adriana Lisboa que nous avons déjà cités : *Sinfonia em branco*, qui appartient au corpus et *Azul-Corvo*, que nous avons écarté du corpus, mais auquel nous faisons référence, notamment dans le chapitre 2 de cette Partie III. Elle a aussi traduit les auteurs suivants : Márcio Souza, José Luandino Vieira, Pepetela, Miguel Torga et Mário Sabino pendant la même période, entre 1980 et 2010.

⁴⁵⁵Op. Cit. Vinay/Darbelnet (1958)

⁴⁵⁶ Op. Cit. Chuquet/Paillard (1989)

La transposition : « remplacer une partie du discours par une autre, sans changer le sens du message » (Vinay et Darbelnet, 1958 : 50) et nous avons distingué la transposition par « *étoffement* » qui est une amplification de la langue d'arrivée, mais aussi par « *dépouillement* », procédé contraire ou encore par « *chassé-croisé* » à la fois changement grammatical ou lexical et permutation syntaxique des éléments constitutifs de l'énoncé. (Chuquet et Paillard, 1989 : 13).

L'équivalence : rendre compte d'une même situation en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents. (Vinay et Darbelnet, 1958 : 52)

L'adaptation : limite extrême de la traduction ; s'applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans la Langue d'Arrivée, et doit être créée par rapport à une autre situation, que l'on juge équivalente. (Vinay et Darbelnet, 1958 : 52)

Cette partie de notre étude est basée sur la comparaison linguistique et va donc apparaître de façon très schématique comme une juxtaposition terme à terme de mots, expressions et phrases entre langue originale et traduction.

Les commentaires linguistiques sur les différences constatées sont donnés au fur et à mesure. En revanche, ce n'est qu'à la fin de chaque ouvrage étudié que nous proposerons des éléments de commentaire et d'analyse sur les constats effectués.

Puis, une fois l'étude faite de tous les ouvrages, nous ferons une comparaison entre les deux ouvrages d'une même autrice, qui ont été traduits par deux traductrices différentes et ensuite entre les ouvrages des deux écrivaines.

Nous commençons notre étude linguistique, chronologiquement, par les ouvrages de Teolinda Gersão.

1. LES OUVRAGES DE TEOLINDA GERSÃO

1.1 *O Cavallo de Sol*/**Le cheval de soleil**

Nous utilisons, pour l'œuvre originale, l'édition Planeta de Agostini, publiée en 2000, comptant 214 pages. L'édition originale date de 1989 et a été publiée chez D. Quixote.

La traduction française est de Geneviève Leibrich : *Le Cheval de soleil*, publiée chez Flammarion en 1992 et comptant 175 pages.

Les numéros de pages renvoient, dans l'ordre, au texte de l'œuvre originale, puis à celui de la traduction. Les abréviations LA, pour langue d'arrivée ou langue-cible (le français) et LD, pour langue de départ ou langue-source (le portugais) sont utilisées, ainsi que SN, pour syntagme nominal et SV, pour syntagme verbal. Toutes les occurrences relevées se trouvent dans l'Annexe de la Partie III et nous avons choisi de n'en présenter que quelques exemples pour chaque procédé, afin de ne pas en alourdir la lecture de la thèse. Ceci est valable pour les quatre ouvrages du corpus.

1.1.1 Le niveau lexical

Nous interprétons les différences linguistiques constatées selon certains des procédés de la SCFA de Vinay et Darbelnet, réactualisés par Chuquet et Paillard, définis précédemment et les commentons ensuite. Nous donnons nos conclusions à la suite du relevé complet des occurrences, effectué sur l'ouvrage *O Cavallo de Sol*, abrégé, OCS et sa traduction.

Le premier procédé analysé, est aussi celui qui regroupe le plus grand nombre d'occurrences.

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 11-9

- o cabelo apanhado : **les cheveux massés**

p. 43-35

- ela errara certamente contra ele : **elle avait péché contre lui**

Le plus remarquable est effectivement le nombre de cas relevé de procédés de modulation par décalage métaphorique visant, à la fois, la correction et l'embellissement de la L. A., le français. Ce procédé est celui qui regroupe le plus grand nombre d'occurrences au niveau lexical. Les statistiques concernant les différents procédés utilisés sont données à la fin de cette sous-partie portant sur le lexique. Ce procédé reflète le choix d'une expression plus précise et adéquate, visant la correction et la précision dans la L.A., mais aussi une volonté d'embellissement de la langue-cible. De nombreux autres cas de modulation avec décalage métaphorique qui visent une expression appropriée ou une explicitation dans la langue-cible ont également, de notre

point de vue une intention d'embellissement de la langue-cible, du fait de la richesse du lexique et des tournures syntaxiques employées. En voici des exemples :

p. 15-12

- esticar o pescoço : **allonger l'encolure**

- à aquela passada larga e certa : **à cette allure souple et juste**

p. 100-81

- um amor perfeito : **un amour contraignant**

Nous remarquons que la traduction peut aussi s'apparenter à un contresens, mais si nous nous plaçons dans l'optique du personnage du roman, Jerónimo, qui était obsédé par l'idée de perfection, il s'agit effectivement de cette contrainte dont la traductrice rend compte et que nous pouvons analyser à travers le procédé de modulation avec décalage métaphorique.

p. 133-108

- deixando cair as palavras : **en martelant ses mots**

p. 145-117

- a não ser esse gesto de atirar-se : **hormis l'arabesque du plongeur**

p. 146-118

- como uma frase solta : **comme une phrase lancée au hasard**

Comme I. Oséki-Dépré,⁴⁵⁷ nous pensons, que ce type de traduction correspond à une traduction avec « *tendance déformante, l'ennoblissement* ». Elle la définit ainsi :

L'ennoblissement, en d'autres termes, le choix d'un niveau de langue soutenu concourt à un très haut degré d'homogénéisation, et à détruire sur le plan syntaxique et lexical le tissu hétérogène, dialogique de l'original. (Oséki-Dépré, 2007 : 36)

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 17-14

- o ribeiro : **la rivière**

p. 35-29

- Quando todos dormiam : **quand la maison dormait**

p.75-61

- dentro daquela malha : **dans ce maillot**

⁴⁵⁷ Oséki-Dépré, Inês, *De Walter Benjamin à nos jours*, Paris Honoré Champion, 2007

Nous remarquons qu'il y a très peu de cas de procédés de modulation avec décalage métonymique au niveau lexical et encore moins ou pas du tout dans les autres niveaux de langue. C'est bien la modulation avec décalage métaphorique qui correspond aux habitudes de traduction « déformante » ou « ethnocentrique » de la traductrice.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 16-13

- o volteio : **les exercices d'école**

p. 33-27

Correndo à desfilada pelo céu : **courant à bride abattue dans toute l'étendue du ciel**

p. 35-29

- que perdia a consciência (dos detalhes) : **qui ne faisait pas attention** (aux détails)

- que realmente sabia : **qui possédait la véritable science**

p. 77-62

- ele lhe passaria esse mundo : **il la ferait accéder à cet univers**

p. 82-66

- aquele que acerta : **celui qui atteint sa proie**

p. 97-79

- estremecidas de onde em onde por um voejar de varejeiras : **parcourues de temps en temps par le tressaillement d'un vol de mouches bleues**

p. 140-113

- sempre o mesmo desamparo : **chaque fois le même sentiment de déréliction**

p. 151-122

- e abandonada : **et sans plus aucune défense**

D'après le nombre d'occurrences relevées, dont la totalité se trouve dans l'Annexe à la Partie III, nous constatons que le procédé de transposition par étoffement est l'un des procédés les plus utilisés, avec celui de modulation avec décalage métaphorique au niveau lexical. Or, l'un comme l'autre contribuent à l'ennoblissement de la langue-cible, le français, à travers l'explicitation et la redondance. Les choix lexicaux et syntaxiques vont tous dans ce sens et traduisent le texte dans une langue plus soutenue et plus littéraire.

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 15-12

- oscilar a cabeça para cima e para baixo : **encenser**

p. 17-14

- tomando conta dela : **la dominant**

p. 158-128

- Com um impulso rápido dos dedos : **d'une chiquenaude rapide**

Ces cas de procédés de transposition par dépouillement visent la concision et/ou la précision dans la L.A. Le lexique ou la structure choisis prouvent la volonté d'ennoblissement dans la langue-cible. Ce procédé est beaucoup moins fréquent que celui de transposition par étoffement comme on le constate sur les statistiques réalisées pour le niveau lexical.

Sur 113 occurrences relevées au niveau lexical,

46 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique

45 sont des procédés de transposition par étoffement

12 sont des procédés de transposition par dépouillement

7 sont des procédés de modulation avec décalage métonymique

3 occurrences non traduites

On constate qu'il y a un faible nombre de mots ou expressions non traduits : ce qui nous amène à penser que la traductrice a eu à cœur de mener un travail de traduction rigoureux et de prouver, de cette façon, ses grandes qualités professionnelles, ainsi que sa parfaite connaissance de la langue portugaise. On retient néanmoins la « *tendance déformante* » de sa traduction, qui privilégie la langue-cible, le français. Selon Pascale Casanova⁴⁵⁸ (1999), il s'agit d'un phénomène « *d'ethnocentrisme littéraire des centres* » et le français est une langue « *centrale* » dans sa terminologie, puisqu'elle est de celles qui « *appliquent leurs propres catégories esthétiques* » aux textes des « *littératures mineures* » ou « *périphériques* », comme c'est le cas ici de celui de littérature portugaise. (Casanova, 1999 : 281)

1.1.2 Le niveau grammatical

Nous avons utilisé les mêmes procédés de la SCFA qu'au niveau lexical et avons choisi quelques exemples pour les illustrer. Le relevé complet se trouvant dans l'Annexe de la partie III.

⁴⁵⁸ CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Le Seuil, 1999

Le procédé de transposition par étoffement :

p.16-13

- inconfundível : **à nulle autre pareille**

p. 24-20

- de que ela só sabia : **dont elle était la seule à connaître l'existence**

p. 35-28

- Ele, Jerónimo, dispensava os cavalos : **Lui, Jerónimo, n'était pas un fervent des chevaux**

p. 83-67

- bastaria olhar o modo livre e seguro : **il n'était que de voir la liberté et l'assurance**

Plusieurs cas de transposition par étoffement avec un changement grammatical visant l'expression adéquate dans la L.A., mais aussi l'ennoblissement de la langue-cible dont voici des exemples :

p. 94-76

- até as notas se tornarem como cristais tinindo : **jusqu'à ce que les notes acquièrent la légèreté d'un tintement de cristal**

p. 100-81

- demorara : **mit un temps infini**

p. 114-92

- com movimentos bruscos ou falhados : **ses mouvements étaient brusques ou aberrants**

On trouve aussi des cas de « chassé-croisé » entre transposition par étoffement avec changement grammatical et modulation avec décalage métaphorique :

p. 114-92

- Receava excessivamente os estranhos : **il était pris d'une peur exagérée devant les dangers**

p.147-119

- (un instante) ganho com destreza e astúcia : **(un instant) qui était le fruit de l'adresse et de la ruse**

p. 152-122

- e abandonada : **et sans plus aucune défense**

Les cas de procédé de transposition par étoffement au niveau grammatical avec changement grammatical ou « chassé-croisé » avec celui de modulation avec décalage métaphorique peuvent être vus, selon nous, comme des procédés visant, non pas seulement la justesse de l'expression dans la L. A., mais davantage l'ennoblissement de la langue d'accueil, le français. En effet, le français a la réputation d'être une langue difficile à assimiler, surtout dans sa complexité grammaticale et ici la traductrice, non seulement se joue de cette difficulté, car elle en connaît parfaitement les rouages, mais opte à chaque occasion pour l'expression la plus « esthétique » du français, car elle sait que le public de lecteurs avertis l'appréciera.

La traductrice transforme ainsi le texte de la langue originale en un texte en langue française littéraire, ou du moins selon l'idée qu'elle en a, ainsi que l'ensemble des éditeurs et des critiques s'en font : celle d'une langue métaphorique et riche du point de vue, aussi bien lexical que grammatical. La langue littéraire française est celle d'un pays, qui a une longue tradition littéraire et dont la langue est « centrale », comme nous l'avons dit précédemment, et « consacrate », puisqu'elle va permettre, par le biais de la traduction française d'un ouvrage, issu d'une langue et d'un pays considéré comme « périphérique » ou « semi-périphérique », l'accès à la littérature mondiale et une reconnaissance au niveau international.

Mais la position des langues évolue et P. Casanova, dans un autre ouvrage consacré à l'origine de la « langue mondiale⁴⁵⁹ » qu'est le français, indique la volonté politique, par le biais « du mécénat royal », « dès la fin du XIIIe et pendant tout le XIVe siècle », comme « Charles V [qui] commanda la traduction de plus d'une cinquantaine d'ouvrages. » Le but étant d'enrichir et « d'ennoblir » le français, par l'apport de la traduction d'ouvrages de la littérature classique, écrits en latin. (Casanova, 2015 : 36) Il s'agit pour elle d'une entreprise « d'appropriation » linguistique :

L'invention, mais surtout l'importation (c'est-à-dire l'appropriation du capital spécifique du latin au profit du français qui était la stratégie principale, pratiquée pendant des siècles, tant par les fonctionnaires royaux, les savants, les philosophes que par les écrivains et les traducteurs), par le biais de la « traduction », de mots du langage savant ou d'expressions abstraites, absentes de la conversion courante et des transactions les plus concrètes de la vie, étaient les moyens principaux de ce qu'on appelait banalement « l'enrichissement » du français. (Casanova, 2015 : 34)

Casanova nous explique comment « le français est devenu langue mondiale, une fois le latin déclinant ». (Casanova, 2015 : 41) Elle signale que la langue française n'occupe désormais qu'une position « d'ex-dominante », face à l'hégémonie de l'anglais et que les traductions françaises fonctionnent comme « intermédiaires » au niveau international. (Casanova, 2015 : 20-21)

Ces éléments nous permettent de mieux comprendre le sens de ce qu'est la traduction en langue française aujourd'hui, qui se présente comme davantage un relais, pour un auteur en quête de la renommée internationale. Nous notons que cela passe par « l'effacement » de la langue

⁴⁵⁹ CASANOVA, Pascale, *La langue mondiale, Traduction et domination*, Paris, Seuil, Col. « Liber », 2015

originale dans le cas de la traduction de *Le Cheval de soleil*, où la traductrice privilégie la langue-cible et pratique « l'ennoblissement » en français. Elle se conforme, en ce sens, à l'idée, peut-être aujourd'hui dépassée, du français littéraire, comme une « belle » langue. Mais revenons aux autres procédés utilisés au niveau grammatical.

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 17-14

- (o rapaz era) fino e dava bem a volta às coisas : (le garçon était) **éveillé et dégourdi**

p. 32-26

- impulsionando-se para a frente com as patas traseiras : **engager ses membres postérieurs**

p. 79-64

- (partilhar com ela) o que quer que fosse : (partager) **une activité** (avec elle)

p. 98-80

- chamava por ela lá fora : **la convoquait dehors**

p. 161-130

- até ganhar contornos menores e regulares : **diminua et se regularisa**

On le voit, on trouve aussi, dans le sens inverse, des exemples de procédé de transposition par dépouillement, qui visent la précision ou la concision dans la langue-cible, le français, mais ils sont nettement moins nombreux. Les cas de transposition par dépouillement visent l'expression adéquate dans la L.A., mais sont aussi des choix qui prouvent la volonté d'embellir le français, comme on le voit sur les exemples suivants :

p. 38-31

- com os folhos abertos em volta : **en une corolle de volants**

p. 83-67

- Como se soubessem muita coisa : **comme s'ils en savaient long**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 28-23

- nada se adequava a nada : **le décalage était total**

p. 34-27

- apenas mantendo a posição correcta : **s'efforçant de conserver une bonne assiette**

p. 35-28

- em comparação com a pequena altura : **comparé à sa faible stature**

p. 61-50

- se amontoasse (sobre colinas) : **se blottir** (sur les collines)

Nous notons que les cas de modulation avec décalage métaphorique sont peu nombreux, par rapport au niveau lexical et comparés à ceux du procédé de transposition par étoffement. Ils s'accompagnent d'un changement grammatical et visent une expression plus précise dans la langue-cible. De notre point de vue, ils sont aussi l'expression de l'ennoblissement du français.

En faisant la synthèse pour le niveau grammatical, sur les 69 occurrences relevées, on trouve la répartition suivante :

30 cas de procédés de transposition par étoffement

19 cas de procédés de transposition par dépouillement

14 cas de procédés de modulation avec décalage métaphorique

6 cas de simples changements d'ordre grammatical qui ne se rattachent à aucun procédé

On constate que c'est le procédé de transposition par étoffement qui est, de loin, le plus important au niveau grammatical, puisqu'il correspond aussi à la volonté dans la traduction d'opter pour la langue-cible, le français, qui a un aspect de langue « explicative », par rapport à d'autres qui sont plus synthétiques (comme l'anglais, par exemple) et qui suppose donc un allongement ou un étoffement de l'expression. Nous pensons aussi que le nombre beaucoup plus important d'occurrences relevées dans ce procédé confirme l'idée de traduction à tendance « déformante » qui vise « l'ennoblissement » de la langue d'arrivée, qui avait été évoquée dans le niveau lexical et qui, au niveau grammatical, se retrouve également dans le procédé de transposition par étoffement des structures grammaticales. Les deux niveaux de langue étudiés, dans *Le Cheval de soleil*, présentent les mêmes tendances quant à la prédominance des deux procédés de transposition par étoffement et de modulation avec décalage métaphorique et qu'ils comptent aussi le plus grand nombre d'occurrences relevé dans le roman. Nous allons voir en effet qu'il est plus modeste dans les autres niveaux de langue.

1.1.3 Le niveau syntaxique

Nous avons conservé les mêmes procédés que pour les niveaux de langue précédents dont nous donnons quelques exemples.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 35-29

- a verdadeira posição de domínio era a sua : **c'était lui qui occupait la véritable position de domination**

p. 84-68

- e vivia para além dele : **et sa vie se déroulait en dehors de la vie de ce dernier**

p. 97-79

- mesmo antes do gesto de abanar a mão : **bien avant qu'on ne fasse le geste de les chasser avec la main**

p. 97-78/79

- poderia apenas, por aproximações, chegar mais perto : **elle aurait pu seulement le cerner d'un peu plus près, s'en rapprocher graduellement**

p. 165-134

- já que ele não podia estar presente em ocasiões mundanas : **puisque'il n'était guère séant qu'il assiste à des spectacles aussi profanes**

p. 207-168

- com esforço, adivinhavam-se os vultos : **on devinait leurs silhouettes, mais cela exigeait un effort.**

Tous ces cas de transposition par étoffement avec changement grammatical et syntaxique, visent la clarté dans l'expression de la L.A. en donnant les explications complémentaires et en allongeant de cette manière l'expression. Il nous semble que la plupart des cas de transposition par étoffement avec changement grammatical et syntaxique visent non seulement la correction de la langue-cible à travers la recherche de l'expression la plus adéquate, mais aussi l'ennoblissement du français. On note également que c'est encore le procédé de transposition par étoffement qui compte le plus grand nombre de cas au niveau syntaxique de la langue.

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 18-15

- e esse era o momento em que ela se estendia : **Alors elle s'étendait**

p. 171-139

- Não dizia com ela aquele tom de seda rosa-pálido : **La nuance rose pâle ne lui seyait pas**

p. 198-160

- a que só com dificuldade se admitiam concessões : **qui ne souffrait que de très rares exceptions**

Nous notons que les cas de transposition par dépouillement s'accompagnent d'une modification de la ponctuation ou d'une inversion des éléments de la phrase dans la L.A. Le procédé de transposition par dépouillement ne regroupe que peu d'occurrences.

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 19-15

- por muito que ela tentasse : **malgré tous ses efforts**

Cas de modulation avec décalage métaphorique et changement grammatical dans la L.A.

p. 43-35

- um peso de chumbo doendo na cabeça : **une chape de plomb pesait sur sa tête et lui faisait mal**

p. 55-45

- que vogavam no ar e no vento : **qui sillonnaient les airs et chevauchaient le vent**

Cas de « chassé-croisé » entre modulation avec décalage métaphorique et changement grammatical et transposition par étoffement visant l'explicitation dans la L.A, mais aussi son « ennoblissement ». Nous avons également relevé les cas suivants que l'on ne peut rattacher à aucun des procédés stylistiques étudiés. Ce sont des cas de transposition avec changement grammatical et syntaxique :

p. 12-10

- como se bastasse pensar ou desejar e já estivesse galopando : **comme s'il suffisait de penser le galop ou de le désirer pour se trouver déjà en plein galop**

p. 23-18/19

- como se esvoaçassem. No caminho dos plátanos : **voletaient sur le chemin bordé de platanes**

Ces deux cas de transposition avec modification grammaticale et syntaxique peuvent aussi présenter une modification de la ponctuation, comme c'est le cas pour le dernier exemple.

Nous avons relevé un cas d'ajout :

p. 18-15

- **dans ces moment-là : ajout dans la L.A.**

D'après les statistiques pour le niveau syntaxique, la répartition est la suivante pour les 31 occurrences relevées :

- 19 sont des procédés de transposition par étoffement
- 5 procédés de transposition par dépouillement
- 4 procédés de modulation avec décalage métaphorique
- 2 changements d'ordre grammatical et syntaxique
- 1 ajout

Nous constatons qu'il y a moitié moins d'occurrences pour le niveau syntaxique que pour les niveaux précédents et on remarque à nouveau la prédominance du procédé de transposition par étoffement pour le niveau syntaxique et nous lui donnons la même interprétation que pour les niveaux de langue précédents. En effet, « l'ennoblissement » du français, langue-cible « centrale », apparaît comme la langue privilégiée, au détriment de celle de départ de l'ouvrage, le portugais. On note que les choix lexicaux, grammaticaux ou syntaxiques de l'autrice, Teolinda Gersão, ne sont pas respectés dans la traduction. Dans les deux niveaux de langue suivants, nous avons également relevé moins d'occurrences que pour les premiers niveaux de langue étudiés.

1.1.4 Le niveau sémantique

Parmi les procédés utilisés, qui sont semblables dans tous les niveaux de langue, on retrouve ceux qui sont majoritaires.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 80-65

- e a soltar-se : **qui avait pris le mors aux dents**

Cet exemple de procédé de transposition par étoffement, présente aussi un changement grammatical et syntaxique.

p. 212-172

- por isso ele teria de morrer, soube : **et il sut qu'à cause de cela elle devrait mourir**

Pour cet autre cas, la traduction de « ele » par « elle », indique un possible contresens.

p. 114-92

- receava excessivamente os estranhos : **il était pris d'une peur exagérée devant les dangers**

Un exemple de cas de « chassé-croisé » entre transposition par étoffement avec changement grammatical et de modulation avec décalage métaphorique et, à nouveau, une possible confusion sur la signification de l'un des termes : « estranhos/dangers ». Nous notons en effet dans ce niveau sémantique de la langue que le procédé de transposition par étoffement induit des changements qui vont jusqu'à altérer le sens d'un mot et peuvent amener à une erreur d'interprétation du message du texte.

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

Des exemples de cas de modulation avec décalage métaphorique (avec changement grammatical pour le premier.

p.153-122

- Como era dado às viúvas : **ainsi que la coutume l'exigeait**

p. 157-127

- A vida era assim, (disse Melícia) : **La vie était un bal, (dit Melícia)**

p. 96-78

- (ao mistério enibriante) das coisas : (du mystère enivrant) **des êtres**

Ce dernier cas de modulation avec décalage métaphorique, présente aussi une possible erreur de traduction sur le mot « coisas/êtres ».

Nous relevons un autre cas de contresens :

p.11-9

- o stick : **la cravate (la cravache)**

Il s'agit d'un contresens au niveau du signifié, car le terme est courant dans le monde hippique, à moins qu'il s'agisse d'une coquille au niveau de l'impression. Nous remarquons que ces quelques exemples de procédés de modulation avec décalage métaphorique posent la question du faux sens et de l'erreur en traduction. Mais ils sont très peu nombreux dans *Le Cheval de soleil*. Si l'on en croit Jeanne Dancette⁴⁶⁰, l'erreur de traduction est liée à l'incompréhension et est « *un sujet quasi tabou* » dans les études traductologiques. Plutôt que d'analyser l'erreur, elle se propose d'étudier, en amont, le défaut de compréhension du texte en distinguant le sens de la forme. Même si, « *forme et sens sont en relation dialectique et, à ce titre, sont indissociables* » comme le souligne Larose (1989 : 209), qu'elle cite.

Nous nous proposons de centrer l'analyse de la compréhension de texte sur l'articulation entre les différents composants linguistiques – morphologique, syntaxique, sémantique – d'une part, et, d'autre part, sur l'articulation entre la saisie du sens littéral et les interprétations à en faire en raison du contexte verbal et du contexte d'énonciation. (Dancette, 1989 : 83-84)

Elle distingue le sens littéral de l'interprétation, qui fait intervenir les différents contextes. Dancette met en relation la syntaxe et la sémantique et utilise « *le modèle de Mel'čuk (1978,1981)* », qui articule les différents niveaux lexical, syntaxique et sémantique, qui « *prévoit la production d'une représentation du sens des lexèmes sous formes de réseaux sémantiques.* » (Dancette, 1989 : 88) Selon la chercheuse canadienne, ce modèle est « *adéquat pour décrire les opérations effectuées par le traducteur, souvent appelé à préciser le sens d'un lexème* ». Il sera alors amené à la « *découverte du sens* » :

... l'analyse s'effectuant au moins à ces deux niveaux – lexical et sémantique –, selon le principe que la description sémantique du lexème peut « donner la clé à la mise en

⁴⁶⁰ DANCETTE, Jeanne, « La faute de sens en traduction », in *TTR (Traduction, terminologie, rédaction)*, 2 (2), 1989 p. 83-102

<https://doi.org/10.7202/037048ar> consulté le 18/032021

évidence de la structure sémantique de la phrase et réciproquement la structure sémantique peut aider à préciser le sens d'un lexème. (Dancette, 1989 : 89)

Cette démarche se situe au niveau linguistique, mais, comme le signale J. Dancette, elle est à relier aussi au niveau cognitif. Sans entrer dans le détail des théories des représentations des connaissances, elle suppose le « *recours aux connaissances extralinguistiques et pragmatiques* » qui permet de « *choisir parmi les sens possibles* ». Elle en déduit que « *la faute de compréhension peut être due à une série de facteurs* » se situant au niveau de :

Mauvais décodage linguistique : mauvaise analyse morphologique, mauvaise analyse syntaxique (mauvais découpage), méconnaissance du lexique, mauvaise analyse sémantique.

Erreurs sur les opérations cognitives : construction de mauvaises inférences, absence de connaissances préalables permettant de reconstruire le non-dit (ellipse, sens vague, flou dans l'expression, métaphores), construction de présupposés erronés. (Dancette, 1989 : 92-93)

Comme nous le faisons dans notre étude, Dancette a aussi classé les erreurs de compréhension en six catégories d'ordre linguistique (*code typographique, morphologie et lexique*) ou contextuel (*choix du lexique et définition des relations syntaxico-sémantiques*) ou encore extralinguistique (*utilisation de connaissances notionnelles ou pragmatiques*), et elle a constaté qu'elles dépendent des connaissances linguistiques, mais surtout de « la performance du récepteur » sur le plan contextuel ou extralinguistique, alors qu'elle a mené son étude auprès de traducteurs-apprenants. (Dancette, 1989 : 95)

De notre point de vue, il est important de faire prendre conscience de la dimension contextuelle aux étudiants qui se destinent à devenir traducteurs, comme de la nécessité d'ajouter aux connaissances linguistiques, celles plus pragmatiques et plus culturelles d'un contexte de production ou de réception d'un texte. Nous retrouvons cette préoccupation dans notre analyse, que nous développerons dans le prochain chapitre, en ce qui concerne sa dimension culturelle.

Voici les statistiques, pour le niveau sémantique, sur 10 occurrences,

- 6 sont des procédés de transposition par étoffement ou de « chassé-croisé »
- 4 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique

Même sur un petit nombre d'occurrences, pour le niveau sémantique, nous notons d'abord que les deux procédés majoritaires demeurent la transposition par étoffement et la modulation avec décalage métaphorique qui, tous les deux, nous indiquent la volonté de transformer et surtout d'embellir la langue d'arrivée, le français.

Nous avons remarqué aussi que la tendance déformante, qui se dégageait des procédés analysés pouvait amener à de possibles erreurs de traduction, du fait de faux sens ou de contresens sur certains mots. Mais, cela ne concerne que très peu d'occurrences relevées, ce qui prouve la très bonne compréhension du texte par la traductrice.

1.1.5 Le niveau stylistique

Pour ce dernier niveau de langue, nous retrouvons les mêmes procédés que pour les niveaux précédents.

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 42-34

- que nascemos ontem e que nos vais fazer o ninho atrás da orelha : **que nous sommes nées de la dernière pluie et que tu vas pouvoir te moquer de nous**

Pour ce premier cas, il y a une traduction de l'une des deux expressions idiomatiques et explicitation de l'autre sans correspondance dans la langue-cible.

p. 52-42

- ele nunca teve cabeça : **il a toujours couru le guilledou**

p. 69-57

- e ela acompanhou-as como pôde : **et elle s'y adapta cahin-caha**

Pour ces cas de modulation avec décalage métaphorique et avec changement grammatical pour certains, nous remarquons que la traduction vise la correspondance des expressions idiomatiques entre texte original et texte traduit. Mais, nous notons également le changement de registre de langue, vers un niveau plus soutenu dans la langue-cible. Nous pensons qu'il s'agit, là-encore, de l'ennoblissement de la langue d'accueil, le français.

Le procédé de transposition par étoffement :

- p. 18-15

- como se fossem nada : **comme s'ils étaient faits de néant**

p. 80-65

- não fora isso o que acontecerá : **les choses ne s'étaient pas du tout passées ainsi**

p. 125-102

- a gente te damos essa de foder pelos cantos : **on va te la faire passer l'envie de faire la bête à deux dos dans les coins**

Ces cas de transposition par étoffement avec changement grammatical et syntaxique se caractérisent par un changement de registre de langue : par le passage d'un lexique courant et cru à celui plus métaphorique et édulcoré d'un langage plus soutenu et même un peu suranné aujourd'hui. Ce changement a la même visée : celle de l'ennoblissement de la L.A. Nous notons

également des cas de transposition qui présentent un changement de ponctuation avec un changement syntaxique :

p.157-127

- O corpo era solar, disse Vitória. Um cavalo correndo sobre o campo:
Le corps solaire d'un cheval galopant dans un pré, dit Vitória.

Ces cas de transposition, présentant un changement de ponctuation et une modification syntaxique vont dans le sens de la correction de la langue-cible. Ils correspondent au choix de la syntaxe du français et non pas de celle du portugais, la langue originale. Nous pouvons remarquer, une fois encore, que les deux procédés majoritaires au niveau stylistique sont les mêmes que ceux dans les autres niveaux de langue.

Pour le niveau stylistique : sur 10 occurrences,

4 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique

4 sont des procédés de transposition par étoffement

2 sont des changements d'ordre syntaxique

Nous pouvons en conclure pour ce niveau stylistique, comme pour le niveau sémantique précédent, dont le nombre d'occurrences relevées est bien moindre que pour les niveaux précédents, lexical, grammatical et syntaxique, que les deux procédés majoritaires sont les mêmes pour tous les niveaux de langue étudiés : la modulation avec décalage métaphorique et la transposition par étoffement. Au niveau stylistique, on remarque aussi des changements d'ordre syntaxique ou de ponctuation, qui s'y ajoutent. Même s'ils sont peu nombreux, ils dénotent une volonté de la traductrice de conserver les aspects linguistiques et esthétiques de la langue-cible, au détriment de la langue de départ, dont la ponctuation n'est pas respectée, comme nous l'avons relevé, dans derniers niveaux de langue analysés. Sur cet aspect aussi, l'attention est portée plutôt sur la langue-cible et participe de la tendance déformante de la traduction, qui privilégie et embellit la langue d'arrivée.

Quels sont nos constats pour ce premier ouvrage de Teolinda Gersão, *O Cavalo de sol* et sa traduction, *Le Cheval de soleil* de Geneviève Leibrich ? Les procédés qui sont les plus fréquents (et même majoritaires) dans tous les niveaux de langue sont : la transposition par étoffement (104 occurrences sur les 222 relevées, c'est-à-dire près de la moitié) et la modulation avec décalage métaphorique (72 occurrences sur l'ensemble des niveaux de langue). Celui de dépouillement ne compte que 36 occurrences et celui de modulation avec décalage métonymique 7, auxquels s'ajoutent seulement 3 éléments non traduits. Ces chiffres sont d'autant plus parlants que le nombre d'occurrences relevées est le plus important pour cet ouvrage.

Nous avons analysé la transposition par étoffement comme une volonté d'explicitier ou de préciser une expression dans la langue-cible, le français. Il s'agit d'une caractéristique linguistique admise du français par rapport à d'autres langues plus synthétiques. Pour la modulation avec décalage métaphorique, il nous semblait, dans un premier temps, que la L.A. était riche et variée du point de vue lexical et donnait l'idée d'une langue littéraire, qui donnait plutôt une bonne image de l'œuvre. Mais, après notre étude, nous avons davantage l'impression

d'une « traduction à tendance déformante », avec « ennoblissement » de la langue-cible, qui non seulement, ne respecte pas la langue originale, mais s'appuie uniquement sur le sens du message du texte et transforme complètement la langue, pour, au final, produire un ouvrage de littérature, qui correspond au modèle de la littérature française, dans sa forme linguistique du moins, et non plus à une œuvre de littérature étrangère. Toute étrangeté en a été effacée.

Nous avons relevé chez Antoine Berman⁴⁶¹, dans la partie I de notre thèse, l'idée qu'une œuvre en français qui « *ne sent pas la traduction* », est une œuvre écrite en « *bon français* », c'est-à-dire en « *français classique* » et qu'il s'agit d'une traduction « *ethnocentrique* » ou encore « *hypertextuelle* ». (Berman, 1999 : 49) En effet, Berman, en partant du repérage d'un certain nombre de « tendances déformantes », comme « l'allongement » et « l'ennoblissement » qui forment un tout systématique, dénonçait la finalité de ces traductions, qui est la destruction, non moins systématique, de la lettre des originaux, au seul profit du « *sens* », de « *belle forme* ». (Berman, 1999 : 52-53) Nous avons retenu plus particulièrement « *l'ennoblissement* » qui est, pour lui, « *le point culminant de la traduction platonicienne* », dont la forme achevée est « *la traduction (l'a-traduction) classique* »:

La rhétorisation embellissante consiste à produire des phrases « élégantes » en utilisant pour ainsi dire l'original comme matière première. L'ennoblissement n'est donc qu'une réécriture, un « exercice de style » à partir (et aux dépens) de l'original. (Berman, 1999 : 57)

Nous pensons que c'est le choix de la traductrice dans *Le Cheval de soleil*, qui a fait celui systématique d'une belle langue littéraire en français, car elle se destine à un public cultivé et sensible à l'aspect esthétique de la langue de traduction, le français. D'après les statistiques effectuées, le nombre de procédés qui visent « l'ennoblissement » du français, prouve sa volonté de rédiger un texte, qui a une valeur esthétique en français, « *à partir (et aux dépens) de l'original* », qui n'est pas respecté dans ses choix lexicaux, syntaxiques ou stylistiques. Le texte original n'étant plus alors qu'un prétexte à l'élaboration d'un « *beau* » texte dans la langue d'arrivée.

On peut donc dire, à travers les procédés dominants, de transposition par étoffement et de modulation avec décalage métaphorique que c'est la Langue d'Arrivée, le français, que l'on a le souci de produire dans toute sa littérarité. Il s'agit d'un choix de traduction qui est conforme au sens du texte et l'on n'est pas dans le cas des « Belles Infidèles » évoquées par G. Mounin (1955). Mais, le texte cible embellit la forme, notamment au niveau lexical et syntaxique, dans le but de conforter le lecteur en lui offrant une belle langue, littéraire, donc une forme que l'on sait reconnue et appréciée du public français. L'aspect esthétique de la langue qui est ainsi mis en avant, conforte la littérature française dans sa réputation : elle qui a occupé, jusque dans un passé récent, une position « centrale » dans la littérature mondiale. On choisit de cette façon de

⁴⁶¹ BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, Col. Ordre Philosophique, 1999, (1991, *Les Tours de Babel : essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985)

ménager le lecteur au détriment de l'auteur de l'œuvre, pour reprendre les deux perspectives, que Schleiermacher⁴⁶² avait déjà souligné dans les méthodes de traduction :

... ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre. (Schleiermacher, 1999 : 139)

Or, pour lui, au XIX^e siècle, de ces deux méthodes : « *conduire l'écrivain vers le lecteur ou conduire le lecteur vers l'écrivain, Schleiermacher choisit. C'est bien la seconde méthode qui est la seule correcte.* » (Schleiermacher, 1999 : 139) Sa position de littéraliste, qui est aussi celle de Berman, qui l'a traduit au XX^e siècle, est celle du respect du texte de départ, y compris dans sa forme et sa littéarité. Or, ce n'est pas ce que nous avons constaté dans la traduction, que nous venons d'analyser.

La traduction, *Le Cheval de soleil* nous semble, en revanche, une traduction plus « déformante », qui privilégie la langue d'arrivée et a tendance à « effacer » celle de l'œuvre originale dans sa spécificité littéraire, en créant dans le texte cible, une langue littéraire, riche de métaphores et d'expressions propres du français littéraire. Elle privilégie la langue d'accueil au détriment de la langue originale, afin de ménager le lecteur qui connaît la culture de son pays, qui a été « central », dont la place a été reconnue imminente dans le monde littéraire, alors que l'œuvre originale appartient à la littérature d'un pays « périphérique », moins renommé. L'idée est que la traduction française permettra à l'ouvrage écrit en portugais une « consécration » à l'échelle internationale, mais que celle-ci est obtenue par le biais d'une réécriture en français, qui ne respecte pas la littéarité du texte de départ, donc d'une « perte » des caractéristiques littéraires de l'ouvrage original. Comme Berman, qui se positionne en défense de « *la lettre* », de la littéarité du texte de départ et qui préconise la « *visée éthique* » de la traduction, nous pensons également que ce sont les valeurs de « *fidélité et d'exactitude* » qui participent de la « *passion éthique* » du traducteur. (Berman, 1999 : 75) Pour lui, elles sont liées à l'idée de l'Autre, introduite par E. Lévinas dans *Totalité et infini* et à celle de la culture :

... la traduction, de par sa visée de fidélité, appartient « originairement » à la dimension éthique. Elle est, dans son essence même, animée du désir d'ouvrir l'Étranger en tant qu'étranger à son propre espace de langue. (Berman, 1999 : 75)

L'idée d'aller vers l'autre à travers la traduction était déjà présente dans son ouvrage le plus célèbre sur la traduction, *L'épreuve de l'étranger* (1984), dont les idées d'altérité nous avaient marqué, lors de précédentes recherches sur la traduction et nous avait incité à reprendre celles que nous avons entreprises pour cette thèse.

La traduction, *Le Cheval de soleil*, est publiée en 1992 et on pourrait penser aussi qu'elle correspondait à une stratégie de traduction en vigueur à cette époque, il y a presque trente ans. Est-ce véritablement le choix de la traductrice ou celui de la maison d'édition ?

⁴⁶² SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Des différentes méthodes du traduire*, Traduit par A. Berman et C. Berner, Paris, Le seuil, Col. Essais, 1999

Selon la chercheuse Gisèle Sapiro⁴⁶³, alors que « *la traduction est souvent envisagée comme un vecteur d'échange et de circulation des idées* », elle s'est interrogée sur « *les obstacles* », sur « *ce qui empêche les œuvres de circuler entre les cultures* ». (Sapiro, 2012 : 15) Pour elle, « *les critères de la valeur d'une œuvre (marchande vs intellectuelle)* », sont à entendre d'après la thèse de Bourdieu sur le « *champ éditorial* » : « *l'opposition entre pôle de grande production et pôle de production restreinte* ». (Sapiro, 2012 : 16) En effet, pour Sapiro, « *la « translation » des œuvres d'un espace culturel à un autre peut se heurter à des systèmes de valeurs hétérogènes* », qui peuvent être « *d'ordre moral ou politique* » et sont à prendre en considération. (Sapiro, 2012 : 17) Dans la chaîne de production et de traduction d'un ouvrage, elle pointe les « *obstacles à la traduction et à la circulation des œuvres [qui] sont inscrits dans les pratiques et dans les représentations des médiateurs, à tous les niveaux de la chaîne* ». (Sapiro, 2012 : 20) Dans sa recherche, elle a mené des entretiens qui « *livrent bon nombre de préjugés et de stéréotypes* », qui « *s'enrobert souvent de considérations rationnelles, à commencer par l'argument économique* », mais qui correspondent davantage à « *des habitudes, des routines, c'est-à-dire des schèmes de perception, d'évaluation et d'action intériorisés de langue date et tributaires des traditions culturelles et éditoriales* ». (Sapiro, 2012 : 21) Donc, comme nous le suggérons, et Sapiro le confirme, les choix de traductions sont liés aux images culturelles entretenues entre deux pays et président à la décision d'un éditeur de traduire ou non un auteur. Nous traiterons de cet aspect de l'image culturelle d'un pays dans le prochain chapitre. Nous pensons aussi que l'aspect linguistique participe de ces enjeux et la tendance que nous avons constatée dans l'ouvrage, *Le Cheval de soleil*, « *d'ennoblissement* » de la langue d'arrivée, participe « *au pôle de production restreinte* », que représente la traduction d'ouvrages de langue portugaise, émanant d'un pays « *périphérique* » tout en représentant « *peut être un moyen d'accumuler du capital symbolique* » pour le pays d'accueil. (Sapiro, 2012 : 18)

Pour revenir sur le relevé effectué, nous avons analysé le très faible nombre d'éléments non traduits, comme un souci de la part de la traductrice de respecter le sens du texte original ; on peut aussi y voir une certaine communauté culturelle entre les deux langues et les deux pays, le Portugal et la France dans le milieu social évoqué dans le roman. En effet, *Le Cheval de soleil* (1992) est une œuvre de littérature étrangère qui ne présente pas de différence culturelle importante : le milieu social et la situation décrite dans le roman ne sont pas radicalement différents de la réalité et de la culture dans la société de la langue d'accueil, à la même époque, au début du XX^e. Nous allons maintenant procéder au relevé linguistique des occurrences présentant des différences de traduction pour le deuxième ouvrage de Teolinda Gersão, *Os Anjos*, puis nous comparerons les deux traductions pour cette auteure.

⁴⁶³ SAPIRO, Gisèle, *Traduire la littérature et les sciences humaines, Conditions et obstacles*, Ss Dir., Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Secrétariat Général, DEPS, Col. Questions de culture, 2012

1.2 Os Anjos/Les Anges

Les ouvrages utilisés sont les suivants :

L'édition originale de Teolinda Gersão : *Os Anjos*, Lisboa, Dom Quixote, 2000 (2ème éd. novembre 2000, abrégé OA, (47 p.)

La traduction d'Elisabeth Monteiro Rodrigues : *Les Anges*, Paris, Autrement, Col. Littératures, 2003 (43 p.)

Les numéros de pages renvoient dans l'ordre au texte de l'œuvre originale, puis de la traduction. Les abréviations LA, pour langue d'arrivée (le français) et LD, pour langue de départ (le portugais) sont utilisées, ainsi que SN, pour syntagme nominal et SV, pour syntagme verbal. Toutes les occurrences relevées se trouvent dans l'Annexe 1, nous avons choisi de n'en présenter que quelques exemples pour chaque procédé dans la thèse, afin de ne pas en alourdir la lecture.

1.2.1 Le niveau lexical

Nous procéderons, comme pour le premier ouvrage, au relevé des occurrences présentant un écart de traduction entre LD et LA, en utilisant les mêmes procédés de la SCFA et dans le même ordre.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 29-26

- no fundo dos degraus (da igreja) : **sur les dernières marches du parvis (de l'église)**

p. 34-31

- se se cruzasse com lobos : **si elle se trouvait nez à nez avec des loups**

p. 40-36

- Almanques e quejandos : **Almanachs et autres livres du même acabit**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 15-13

- era franzino de corpo : **il était grêle**

p. 30-27

- a falar com este e mais aquele : **à parler à tout le monde**

p. 45-42

- a madeira do forro esta levantada : **le bois est gondolé**

Nous notons qu'un des éléments du SN, (do forro) n'est **pas traduit**.

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique

p. 10-8

- Nesse tempo do retrato : **A l'époque**

p. 17-14

- eram caseiros numa quinta : **étaient fermiers**

Nous avons ici deux exemples de cas de non traduction d'une partie de l'expression avec perte de signifié dans la traduction.

p. 19-17

- às chaminés e aos telhados : **non traduit**

Contrairement à ce que les derniers exemples pourraient faire croire, les cas de non traduction sont rares dans *Les Anges*.

p. 26-23

- saíam os cabeçudos : **les masques défilait**

p. 37-34

- ou píncaros de fruta : **ou des queues de cerise**

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 22-19

- tocar gaita de beiços : **jouer d'un instrument**

p. 27-24

- uma coisa aqui e outra ali : **des petites choses ici ou là**

Voici les données chiffrées, pour le niveau lexical, sur 24 occurrences relevées :

7 sont des procédés de transposition par étoffement

5 sont des procédés de transposition par dépouillement

7 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique

2 sont des procédés de modulation avec décalage métonymique

3 Non traduites (dont 2 non traduits partiellement)

Pour le niveau lexical, qui est celui qui compte le plus grand nombre d'occurrences relevées, les données chiffrées obtenues sont de 24 occurrences, ce qui est peu comparé à l'ouvrage précédent. C'est le procédé de transposition par étoffement qui regroupe le plus d'occurrences

(7), mais cela ne nous semble pas éclairant, car le procédé de transposition par dépouillement en compte presque autant (5). Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, lorsque ces deux procédés ont la même importance ou presque, ils s'annulent, car ils ne permettent pas de dégager une tendance forte dans la traduction. Le procédé de modulation avec décalage métaphorique est aussi de la même importance, puisqu'il compte 7 occurrences. Celui de modulation avec décalage métonymique ne compte, lui, que 2 occurrences. On relève aussi un cas de non traduction et deux cas de non traduction partielle dans une expression.

Après ces premiers constats pour le niveau lexical, nous pouvons dire qu'il n'y a pas de tendance forte qui se dégage dans l'emploi d'un procédé. Or, si l'on compare les deux ouvrages de TG, c'était le cas, au niveau lexical, pour celui de transposition par étoffement et de modulation par décalage métaphorique dans la traduction, *Le Cheval de soleil*. Cependant, il convient d'avoir en tête que *Les Anjes* est une narration courte (43 p. et 47 p. pour l'original, *Os Anjos*) quand on la compare à celle de *Le Cheval de soleil* (175 p. et 214 pour *O Cavalo de sol*). Mais voyons les autres niveaux de langue.

1.2.2 Le niveau grammatical

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 12-10

- até que lhe morde na mão com toda a força : **jusqu'à ce que je lui morde la main jusqu'au sang**

p. 16-14

- não era por mal : **il n'était pas malintentionné**

p. 44-40

- devia ter essa corda partida : **quelque chose devait s'être cassé**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 9-7

- (o meu pai) enfurecia-se quando ela começou a ficar assim : **(mon père) s'emportait devant son attitude**

p. 37-34

- feita em pequenas bolhas : **en goutellettes**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 12-10

- e soltar um grito : **la faire hurler**

p. 19-17

- a água ficou larga e fechada : **l'eau a formé une vaste étendue**

p. 43-39

- que espelhavam reflexos : **dont l'éclat chatoierait**

Pour le niveau grammatical, 12 occurrences ont été relevées :

6 sont des procédés de transposition par étoffement

3 sont des procédés de transposition par dépouillement

3 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique

C'est encore le procédé de transposition par étoffement qui regroupe le plus grand nombre d'occurrences. C'est le double du procédé de transposition par dépouillement, comme du procédé de modulation avec décalage métaphorique. Cette prédominance peut être interprétée comme un besoin de davantage expliciter dans la langue cible, le français, qui est une de ses caractéristiques, comme nous l'avons déjà signalé.

1.2.3 Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 8-6

- o meu pai bebendo da garrafa até adormecer : **mon père boirait à sa bouteille jusqu'à tomber de sommeil**

p. 14-12

- nunca lá tinha aprendido nem as letras : **je n'y avais même pas appris à lire ni à écrire**

p. 17-15

- Porque ele pouco acreditava (em médicos) : **Parce qu'il ne faisait guère confiance (aux médecins)**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 10-8

- parecia que nem tinha olhos : **et les yeux semblaient absents**

p. 12-10

- pus na minha ideia quando ela voltasse : **et je me suis dit qu'à son retour**

p. 31-27

- era o lugar onde ele morava : **il habitait**

Pour le niveau syntaxique, 6 occurrences :

3 sont des procédés de transposition par étoffement

3 sont des procédés de transposition par dépouillement

Pour le niveau syntaxique, où les deux procédés de transposition sont à l'équilibre, on ne voit pas davantage de tendance dominante.

1.2.4 Le niveau sémantique

Pour ce niveau, ce qui est notable, ce sont plusieurs cas de contresens :

p. 17-14

- abriram as comportas : **on a fermé les vannes**

p. 17-15

- no polegar da mão esquerda : **à son poignet gauche**

p. 20-17

- quando fechavam as comportas a água retrocedia : **lorsqu'on rouvrait les vannes et que l'eau descendait**

p. 37-34

- Num domingo : **Ce dimanche-là**

p. 41-37

- e dirigia-se a ele com palavras : **et se dirigeait vers lui en parlant**

p. 43-39

- Eu entendia a sua língua : **J'entendrais leur langue**

Nous constatons aussi un cas d'ajout :

p. 29-26

- **le lendemain**

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 18-16

- os cachorros de pedra com vasos de flores : **les fleurs aux terrasses des balcons**

Pour ce niveau sémantique, sur 8 occurrences :

6 sont des contresens

1 procédé de modulation avec décalage métonymique

1 ajout

C'est le nombre de cas de contresens qui est significatif : 6, surtout si on le rapporte à la longueur de du texte. Il pourrait indiquer de la part de la traductrice une certaine difficulté à négocier le contexte de la nouvelle, à l'époque où elle en a entrepris la traduction, elle était encore peu expérimentée ; ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. De nombreuses autres raisons d'ordre personnel ou autre peuvent l'expliquer aussi et on n'oublie pas que les traducteurs sont aussi soumis à une grande pression de la part des éditeurs, notamment en ce qui concerne les délais ; cela est d'autant plus sensible lorsqu'on est un traducteur débutant.

1.2.5 Le niveau stylistique

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 8-6

- Não valia a pena dizer nada : **Mais ça n'était pas la peine d'insister**

p. 17-15

- Homessa, pensou. Não querem lá ver essa agora. : **Ça alors, s'est-il dit, il ne manquait plus que ça.**

Nous notons qu'il y a un glissement vers un niveau de langue plus familier.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 15-13

- para a moer : **pour lui casser les pieds**

On peut faire la même remarque sur le changement de registre : vers un niveau de langue plus familier.

p. 19-16

- (quando ficava acordada a ouvir a chuva) : **quand je ne dormais pas pour écouter la pluie**

Un changement de ponctuation :

p. 21-19

- e caí e uma chanca perdeu-se : **et je suis tombée. J'avais perdu un sabot**

Nous notons également un changement grammatical.

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 29-26

- olá : **ohé**

Il s'agit ici d'un changement de niveau de langue vers un registre plus familier, à nouveau.

Pour le niveau stylistique, sur 6 occurrences relevées :

- 2 sont des procédés de transposition par dépouillement
- 2 sont des procédés de transposition par étoffement
- 1 est un procédé de modulation avec décalage métaphorique
- 1 est un changement de ponctuation

Pour ce niveau, le plus remarquable est le changement de registre vers un niveau de langue plus familier pour plusieurs occurrences relevées. Or, si l'on compare avec l'autre ouvrage traduit de T. Gersão, il s'agissait, au contraire, d'opter pour un niveau de langue plus soutenu, dans la langue d'accueil, avec la tendance déformante de l'embellissement. Nous pouvons donc déduire, pour le deuxième ouvrage analysé, *Les Anges*, qui est un texte court, qu'il ne présente pas les mêmes tendances, fortement marquées, que le premier. Comme pour le premier ouvrage, des statistiques ont été réalisées ainsi que des histogrammes, qui permettent de mieux les visualiser et se trouvent dans l'Annexe.

Nos constatations, pour la traduction *Les Anges*, sont d'abord qu'il n'y a pas de procédé prédominant : même si le procédé de transposition par étoffement est majoritaire, il est compensé par celui de transposition par dépouillement. Ceci est valable pour les différents niveaux de langue étudiés : lexical, grammatical, syntaxique et stylistique. Il en est de même pour les deux procédés de modulation : avec décalage métaphorique, un peu plus important, que celui avec décalage métonymique, sans que cela nous permette d'en dégager une véritable tendance. Nous pouvons remarquer aussi qu'il y a très peu d'éléments non traduits : 1 pour le niveau lexical et qu'il s'agit davantage d'expressions tronquées, de traduction partielle, que d'absence de traduction. Mais, il y a aussi un certain nombre de contresens (6, au niveau sémantique, que l'on ne trouvait pas dans *Le Cheval de soleil*). Les deux ouvrages de l'autrice portugaise sont mis en parallèle dans le tableau ci-dessous.

Tableau comparatif des traductions des ouvrages de Teolinda Gersão : *Le Cheval de soleil* (1992) et *Les Anges* (2003)

| | <i>Le Cheval de soleil</i> | % | <i>Les Anges</i> | % |
|---|----------------------------|-------------|------------------|-------------|
| Le procédé de modulation avec décalage métaphorique | 72 | 32,4 | 12 | 24,0 |
| Le procédé de modulation avec décalage métonymique | 7 | 3,2 | 3 | 6,0 |
| Le procédé de transposition par étoffement | 104 | 46,8 | 15 | 30,0 |
| Le procédé de transposition par dépouillement | 36 | 16,2 | 13 | 26,0 |
| Cas d'équivalence/ d'adaptation / de calque | - | | - | |
| Cas de contresens | - | | 6 | 12,0 |
| Cas de non traduction | 3 | 1,4 | 1 | 2,0 |
| Total | 222 | | 50 | |

Il nous a paru plus significatif d'établir un pourcentage entre les différents procédés, plutôt que de comparer le nombre d'occurrences relevés qui est lié aussi au nombre de pages de chaque ouvrage : 222 occurrences relevées dans le premier ouvrage, *Le Cheval de soleil*, qui compte 175 pages et 50 pour l'ouvrage, *Les Anges*, qui compte 43 pages. Que ce soit en nombre ou en pourcentage, c'est incontestablement le procédé de transposition par étoffement qui est le plus important non seulement dans *Le Cheval de soleil*, comme nous l'avions déjà signalé, mais aussi dans *Les Anges* même si ce n'est pas dans la même proportion : 46,8 % des occurrences pour *Le Cheval de soleil* et 30 % pour *Les Anges*. La prédominance de ce procédé pour les deux traductions, effectuées par deux traductrices différentes à 11 ans d'écart, interroge. Nous avons indiqué pour *Le Cheval de soleil* que cette importance faisait penser à un certain type de traduction « déformante » avec « ennoblissement » de la L.A., le français. En est-il de même pour la traduction, *Les Anges* ? Si l'on regarde les chiffres des autres procédés, celui de transposition par dépouillement obtient un score relativement important aussi dans *Les Anges* (26 %) et nous en avons déduit que l'effet produit s'annulait et qu'il n'y avait pas véritablement

de prédominance signifiante au niveau des procédés étudiés, comme c'était le cas pour *Le Cheval de soleil*.

Nous pouvons donc conclure que, contrairement à la première traduction, *Le Cheval de soleil*, celle de *Les Anges* n'est pas une traduction « effaçante » et ne présente pas de caractéristique déterminante, qui pourrait indiquer une volonté de transformer la langue-source pour l'adapter à la langue-cible. Nous remarquons que même si l'ouvrage, *Les Anges*, est plus modeste en nombre de pages (47 p.), le nombre d'occurrences relevées mis en rapport avec le nombre de pages montre que nous avons relevé beaucoup moins d'écarts dans la traduction et l'avons interprété comme une traduction plus proche du texte original. Celle-ci présente néanmoins des erreurs dans la compréhension du texte, qui occasionnent des contresens plus nombreux que dans le premier ouvrage. Les occurrences relevées nous indiquent que la traductrice a dû effectuer quelques transpositions nécessaires dans la L.A., mais l'absence d'une tendance disproportionnée à l'emploi de tel ou tel procédé nous donne à penser que la traduction est équilibrée et plutôt proche de la L.D.

Nous pouvons remarquer aussi que ni dans l'une, ni dans l'autre de ces deux traductions, nous n'avons trouvé de procédé d'équivalence ou de calque ou d'adaptation. Il nous semble donc que les traductrices ont eu à cœur d'offrir une traduction soignée, ne bousculant pas le lecteur, voire le réconfortant dans la « belle » langue française pour le premier notamment, *Le Cheval de soleil*. Cette préoccupation ne semble pas être celle de la traductrice de *Les Anges*, publiée une décennie plus tard. Nous notons que l'écart entre l'édition originale et sa traduction en France est le même, pour les deux ouvrages T. Gersão, qui appartiennent pourtant à deux époques distantes de 11 ans : la traduction de *Les Anges* est de 2003 et celle de *Le Cheval de soleil* de 1991. Ce délai de deux ou trois ans entre la publication dans le pays d'origine et la traduction correspond au temps moyen nécessaire pour effectuer la traduction dans une autre langue, dans un pays étranger. Comme il s'agit de deux traductrices différentes, nous pouvons penser que leur formation et leurs stratégies de traduction le sont aussi.

Notre constat est que, pour la première traduction, *Le Cheval de soleil*, la balance penche nettement en faveur de la langue-cible. Nous sommes en 1992 et nous pensons que cette traduction s'inscrit dans le panorama de la littérature française, écrite dans une langue littéraire qui correspond à la bonne réputation de la littérature française. Comme l'énonçait Pascale Casanova⁴⁶⁴, depuis l'époque classique et jusqu'à la fin du XVIII^e, Paris était la « ville-littérature », « la capitale de l'univers littéraire », celle qui était « dotée du plus grand prestige littéraire du monde ». (Casanova, 1999 : 41) Le français devient ainsi la langue de la « civilisation » et fonde un « nouvel ordre européen : un ordre international laïc », selon Marc Fumaroli, *De l'Archive à l'emblème*, « le génie de la langue française », tome III, *Les France*, Paris, Gallimard, 1992) que Casanova cite pour expliquer l'influence française. Même si ensuite l'Angleterre, puis l'Allemagne au XIX^e sont venues contester l'ordre français, il a conservé une aura qui perdure jusqu'au XX^e siècle. (Casanova, 1999 : 101)

⁴⁶⁴ Op. Cit. CASANOVA, 1999

Casanova observe d'ailleurs que « *tant la littérature nord-américaine que celle d'Amérique latine sont donc les héritières directes, à travers les colons qui ont revendiqué leur indépendance, des nations européennes dont elles sont issues* ». Pour elle ces littératures du « nouveau monde » :

... elles ont pu s'appuyer sur le patrimoine littéraire espagnol, portugais ou anglais, et opérer des révolutions et de bouleversements littéraires sans précédent (dont les œuvres de Faulkner, Garcia Marquez et Guimarães Rosa ne sont que quelques exemples). Les écrivains de ces contrées se sont appropriés, dans une sorte de continuité patrimoniale, les biens littéraires et linguistiques des pays européens dont ils revendiquent l'héritage. (Casanova, 1999 : 123)

Nous pensons pour toutes ces raisons que le français a conservé son « *aire linguistico-culturelle* » et occupe encore, dans l'imaginaire collectif français et dans l'univers littéraire, en particulier, une position « *centrale* », même si la domination culturelle américaine, depuis la deuxième moitié du XX^e, a signifié une perte de son influence. Et c'est en raison de cette position de langue « dominante » que l'on peut comprendre le choix de la traductrice du premier ouvrage, *Le Cheval de soleil*. Et Casanova confirme que Paris reste « *la porte d'entrée du marché mondial des biens intellectuels* » reprenant la formule de Goethe et est toujours « *le lieu consacrant majeur du monde de la littérature* ». Car pour les « *auteurs internationaux de tous les espaces littéraires dominés* », « *la consécration parisienne est un recours nécessaire* » (Casanova, 1999 : 180) Selon la critique littéraire, c'est « *la traduction [qui] est la grande instance de la consécration spécifique de l'univers littéraire* ». Elle constitue « *la voie d'accès principale* » « *pour tous les écrivains « excentriques* ». (Casanova, 1999 : 188) Et de notre point de vue, cela se vérifie pour les deux traductions de Teolinda Gersão, autrice d'un pays « périphérique » ou « semi-périphérique », le Portugal, dont seuls deux ouvrages ont été traduits.

L'évolution entre les choix traductifs des deux traductrices peut donc correspondre à la perte d'influence du français à la fin du XX^e et à l'évolution des positions traductologiques également : tiraillés entre la langue « source » et la langue « cible », les traducteurs sont davantage sensibilisés aux « *inégalités littéraires* », à « *la relation entre les langues* » et au « *crédit littéraire attaché à une langue* ». (Casanova, 1999 : 189-191) Les traducteurs sont, de fait, plus respectueux de la langue de départ, dans son originalité et ses particularités, qui font sa « littéarité ». Le respect de la « littéarité » est lui-même un « *acte de consécration* » pour les « *dominés littéraires* » et leur donne accès à la « *visibilité* » littéraire. (Casanova, 1999 : 191)

Afin de poursuivre dans notre analyse linguistique des ouvrages, nous allons vérifier si nos constatations sont les mêmes avec les romans d'Adriana Lisboa, *Sinfonia em Branco* et *Hanoï* et leurs traductions respectives, *Des roses rouge vif* et *Hanoï*. Pour réaliser le travail de relevé linguistique, nous utilisons les mêmes procédés d'analyse stylistique que précédemment et la présentation des occurrences relevées dans les différents niveaux de langue sera identique à celle des ouvrages précédents.

2 LES OUVRAGES D'ADRIANA LISBOA

Comme nous l'avons indiqué, c'est Beatrice de Chavagnac, qui est la traductrice du roman d'Adriana Lisboa, *Sinfonia em branco*, que nous allons étudier d'abord. Béatrice de Chavagnac est aussi la traductrice d'un autre roman d'Adriana Lisboa, *Azul-corvo*, que nous n'allons pas présenter ici, mais que nous avons analysé de la même façon afin de voir s'il y avait une évolution dans la pratique de la traduction. Nous vous livrerons nos conclusions en fin de chapitre.

Nous allons procéder au relevé linguistique des occurrences présentant des décalages dans la traduction, d'abord pour *Sinfonia em Branco/Des roses rouge vif*, puis pour *Hanoï/Hanoï*, les deux ouvrages d'Adriana Lisboa qui constituent la deuxième partie de notre corpus. Comme nous l'avons fait pour les deux ouvrages de Teolinda Gersão, *O Cavalo de sol* et *Os Anjos*, nous nous attacherons à étudier les ouvrages d'Adriana Lisboa, suivant les mêmes procédés de SCFA. Nous comparerons les deux ouvrages de l'autrice brésilienne, qui ont été traduits par deux traductrices différentes, puis nous mettrons en parallèle les ouvrages des deux écrivaines. Enfin, nous verrons quelles sont les points communs et les différences entre les deux traductions de Geneviève Leibrich, qui a traduit un ouvrage de chacune des deux autrices : *Le Cheval de soleil* et *Hanoï*.

2.1 *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*

N. B. Nous utilisons l'édition Rocco,⁴⁶⁵ citée en référence pour l'ensemble des citations de ce chapitre, alors que pour les autres parties de la thèse, il s'agit de l'édition Objetiva/Alfaguara.

Pour la traduction, c'est la même édition pour l'ensemble de la thèse. Le nombre de pages est équivalent entre l'œuvre originale (222 p.) et la traduction (223 p.).

L'indication des pages est dans l'ordre : celle de l'œuvre originale puis celle de la traduction. Les abréviations LA, pour langue d'arrivée et LD, pour langue de départ sont utilisées, ainsi que SN, pour syntagme nominal et SV, pour syntagme verbal. Toutes les occurrences relevées se trouvent dans l'Annexe 1 de la Partie III, car nous avons choisi de n'en présenter que quelques exemples pour chaque procédé dans la thèse, afin de ne pas en alourdir la lecture.

2.1.1 Le niveau lexical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 20-22

- pequena demais : **trop en retrait**

⁴⁶⁵ LISBOA, Adriana, *Sinfonia em branco*, Rio de Janeiro, Rocco, 2001

- burlar proibições : **faire fi des interdictions**

p. 26-29

- a empenhada adequação : **la soumission appliquée**

p. 27-30

- meio bêbedo : **un peu sonné**

Plusieurs cas de modulation avec décalage métaphorique et d'embellissement dans la L.A. avec un changement de registre de langue : vers un niveau de langue plus soutenu.

p. 36-39

- o cabelo ruim : **des cheveux ordinaires**

p. 50-53

- namoradas eventuais : **des maîtresses occasionnelles**

p. 55-58

- de exasperar : **de se mettre en colère**

Cette dernière occurrence est un cas de « chassé-croisé » entre modulation avec décalage métaphorique et transposition par « étoffement ».

p. 120-123

- a despeito daquela sua vertente estilística : **malgré son style exubérant**

p. 123-127

- um desconforto atrasado : **la lassitude**

Cas de « chassé-croisé » entre modulation avec décalage métaphorique et transposition par dépouillement, avec un glissement de sens dans la L. A.

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique est celui qui compte le plus d'occurrences au niveau lexical, mais nous remarquons qu'elles ne sont pas aussi nombreuses que dans la traduction de l'ouvrage *Le Cheval de soleil*.

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p.18-20

- na testa : **sur leurs visages**

p. 27-29

- seus sonhos : **ses sommeils**

p. 28-31

- Antigo testamento : **la Bible**

Ces cas de modulation avec décalage métonymique présentent aussi une perte de signification ou d'aspect par rapport à la L.D.

p. 27-29

- cinquentenários : **centenaires**

p. 58-61

- carregado de um milhão de significados : **chargé de mille significations**

- (Para comer) metade de um pãozinho : **(elle mangea) un petit pain**

Des cas de modulation avec décalage métonymique, où les données chiffrées ne sont pas respectées et qui privilégient l'adéquation de l'expression dans la langue cible, au détriment du respect de données chiffrées.

p. 68-71

- com a boca cheia de casca de goiaba : **la bouche pleine de goyaves**

p. 81-84

- o farfalhar das asas : **le tapage des ailes**

Ces dernières occurrences de modulation avec décalage métonymique peuvent aussi être interprétées comme de possible faux-sens sur une partie de l'expression. Nous notons également un changement de registre de langue dans le deuxième cas : vers un niveau de langue moins soutenu dans la L.A, ce qui est inhabituel.

p. 135-137

- e quase machucava : **Il brûlait presque**

p. 177-179

- (escolheu) algumas roupas : **(choisit) quelques robes**

Dans ces cas de modulation avec décalage métonymique, on note que la traduction apporte une précision supplémentaire dans la L.A.

Nous constatons qu'il y a moins de cas dans ce procédé de modulation avec décalage métonymique par rapport au précédent de modulation avec décalage métaphorique. Nous remarquons également que les décalages constatés vont vers une adéquation dans la langue-cible, le français, au prix du non-respect du signifié ou de la perte de la valeur polysémique d'un mot.

Le procédé de transposition par étouffement :

p. 9-10

- se espreguiçava : **s'étirait paresseusement**

p. 11-13

- olhou : **lança un regard**

p. 17-19

- entreouvir : **écouter entre 2 portes**

Ces cas de transposition par étoffement fournissent des éléments d'explicitation dans la langue d'arrivée.

p. 19-22

- en companhia de (maitresses)

p.111-113

- Usando terninhos modernos : **vêtue d'un ensemble moderne veste et pantalon**

Deux cas de transposition par étoffement qui se présentent comme des ajouts dans la L. A., apportant une signification complémentaire qui n'existait pas dans le texte original.

p. 190-192

- as calças dele : **le caleçon de l'homme**

p. 196-198

- camisas xadrez : **chemises en damier**

Ces deux derniers exemples de transposition par étoffement peuvent être vus aussi comme de possibles contresens. Nous constatons également qu'il y a peu d'exemples relevés pour ce procédé, si l'on compare avec la traduction, *Le Cheval de soleil*, où il était un procédé prédominant.

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 11-13

- de muitas palavras : **loquace**

p. 42-45

- sorrisos que não tinham gosto : **des sourires fades**

p. 60-63

- deixar-se passar : **trépasser**

Ces cas de transposition par dépouillement présentent également un embellissement dans la langue d'accueil. Cependant, ils ne peuvent être interprétés comme un ennoblissement de la

langue-cible que s'ils résultent d'une pratique répétée et que des choix grammaticaux et syntaxiques viennent le confirmer aussi.

p. 26-29

- tinham o hábito de conduzir : **conduisaient**

p. 39-42

- um punhado de itens : **certaines règles**

p. 77-80

- deixava sem pressa : **abandonnait**

Dans ces cas de transposition par dépouillement, on note une perte d'acception par rapport au texte original.

p.103-105

- que cumpria satisfatoriamente seu casamento : **que son mariage se passait bien**

Il s'agit d'un cas de transposition par dépouillement avec un affadissement de l'expression dans la langue cible.

p. 57-60

- (os sabiás) não se incomodaram : **(les merles) insouciantes**

Un exemple de transposition par dépouillement, qui est aussi un cas d'adaptation dans la L.A., en ce qui concerne l'oiseau, qui appartient à la famille des passereaux et des merles.

Comme pour le procédé de transposition par étoffement, il y a peu d'occurrences qui illustrent le procédé de transposition par dépouillement. On trouve d'autres procédés, qui n'étaient pas (ou très peu) utilisés dans la traduction des ouvrages précédents.

Le procédé d'équivalence :

p. 10-12

- remoção de bicho-do-pé : **curetages de chiques**

C'est un cas d'équivalence du point de vue linguistique et sémantique.

p. 44-47

- hoje é domingo, do pé de cachimbo, o cachimbo é de barro... : **j'en ai marre, marabout, bout de ficelle...**

Il s'agit ici d'un cas d'équivalence culturelle : la comptine est correspondante à celle du texte original dans son enchaînement de mots hétéroclites. La correspondance linguistique et sémantique de l'expression de la chanson originale n'est pas respectée au profit de la chanson qui lui correspond en français.

Le procédé d'adaptation :

p. 10-12

- repetiam o bordão *tô fraco, tô fraco* : **s'égosillait dans leur éternel caquètement.**

C'est un cas d'adaptation et de récréation linguistique, car il est intraduisible littéralement : l'expression n'ayant pas d'équivalent dans la langue cible. Le choix de la traductrice est le maintien de l'image culturelle commune aux deux langues par des représentations linguistiques différentes.

p. 52-55

- um tigre, dois tigres, três tigres : **trois petits tours et puis s'en vont**

C'est un autre cas d'adaptation et de récréation : puisqu'il s'agit de reproduire une comptine enfantine. Même si les références culturelles sont différentes, le choix de la traductrice d'une autre ritournelle dans la langue-cible permet de conserver l'aspect contextuel et culturel recherché. De notre point de vue, il n'est pas ici question d'intraduisibilité, mais d'adaptation.

Le procédé de calque :

Le cas de calque est nouveau et apparaît ici tel qu'il a été défini par Vinay et Darbelnet⁴⁶⁶:

Un emprunt d'un genre particulier : on emprunte à la langue étrangère le syntagme, mais on traduit littéralement les éléments qui le composent. On aboutit, soit à un calque d'expression, qui respecte les structures syntaxiques de la L.A., en introduisant un mode expressif nouveau, soit un calque de structure, qui introduit dans la langue une construction nouvelle.» (Vinay/Darbelnet, 1958 : 47)

p. 31-34

- *Hi-Fi* : **Hi-Fi**

Ce cas de calque ou d'emprunt est à interpréter dans son acception de l'anglais de communication courante. Il pourrait aussi être à l'origine d'un contresens : en effet « Hi-Fi » l'abréviation de « *High Fidelity* », en français, a un autre sens.

p. 105-108

- adolescentemente : **adolescentement**

- um suspiro forrado de vésperas : **un soupir tapissé de veilles**

Ces deux autres cas de calque sont plus problématiques, car la traductrice a conservé le mot à mot du texte original, mais ceux-ci ne font pas sens/« sonnent faux » dans la L.A.

⁴⁶⁶ *Op. Cit.* Vinay/Darbelnet, 1958

Nous pouvons noter que ces exemples de calques restituent la langue originale dans son étrangeté dans la langue de traduction. On peut se demander s'il s'agit là d'une volonté de conserver cet aspect « étranger » dans la langue-cible ou d'une difficulté à négocier le sens du texte original. Parmi les autres cas de décalage entre la traduction et le texte original, il y a les cas de contresens.

Cas de faux-sens/contresens :

p. 58-61

- (os dois pares de chinelinhos) um amarelo, maior, e um branco e azul : **(deux paires de pantoufles), une bleue, plus grande, et une blanche et bleue**

Dans ce cas, il s'agit d'un contresens sur la couleur.

p. 94-97

- com sua alergia a picadas de insetos : **avec sa joie à piqûres d'insectes**

p. 134-137

- que adormecia em alguns cômodos: **qui dormait dans les commodes**

p. 156-158

- mais teimoso : **moins peureux**

p. 186-190

- entre os novos doutores : **au milieu des neuf docteurs**

Ce sont des exemples de cas de contresens par rapport au signifié dans la langue de départ confirment l'idée de la difficulté à traduire de la part de la traductrice.

Dans une dernière catégorie, nous avons recueilli les mots ou expressions du texte de départ non traduits dans la traduction.

Cas de non traduction :

p. 12-14

- para trás : **non traduit**

p. 13-15

- por um instante : **non traduit**

p. 14-16

- sempre : **non traduit**

p. 43-46

- depois (suspirou) : **non traduit**

On note que les exemples d'éléments non traduits expriment la temporalité dans le texte original et sont des adverbes ou des locutions adverbiales.

On peut d'ores et déjà remarquer que les derniers procédés d'équivalence, d'adaptation, de calque n'apparaissent pas dans la traduction des ouvrages de TG et les cas de contresens et de non traduction étaient peu nombreux, davantage dans la traduction, *Les Anges*, alors qu'on en trouve plusieurs cas dans *Des Roses rouge vif*.

Voici les chiffres, pour le niveau lexical, sur 86 occurrences relevées :

- 30 procédés de modulation par décalage métaphorique
- 14 procédés de modulation par décalage métonymique
- 9 procédés de modulation par transposition par dépouillement
- 8 procédés de modulation par étoffement
- 14 contresens
- 4 éléments non traduits
- 2 procédés d'équivalence
- 2 procédés d'adaptation
- 3 procédés de calque

Si l'on considère que les deux procédés de transposition par étoffement et par dépouillement s'annulent puisqu'ils ont le même nombre de cas, c'est le procédé de modulation avec modulation métaphorique qui est le plus remarquable au niveau lexical, puisqu'il comporte le double d'occurrences par rapport à celui de modulation avec décalage métonymique et trois fois plus que les deux autres de transposition par dépouillement ou par étoffement. Il signifie, comme dans le précédent relevé effectué dans les ouvrages traduits de TG, que la traduction en français fait l'objet d'une modification qui peut viser une explicitation dans la langue-cible, mais aussi un « ennoblement », comme nous l'avons déjà expliqué. Toutefois, dans la traduction *Des Roses rouge vif*, il n'y a pas de tendance « déformante », comme nous l'avons constatée dans *Le Cheval de soleil*, même si un procédé est majoritaire, l'intention de la traductrice n'est pas affichée et elle n'est pas confirmée par d'autres procédés comme 'était le cas du procédé de transposition par étoffement, par exemple, dans la traduction *Le Cheval de soleil*.

Par ailleurs, d'autres procédés apparaissent qui indiquent d'autres interprétations possibles. En effet, nous remarquons que d'autres procédés sont présents, qui n'apparaissent pas (ou peu) dans les relevés effectués précédemment et que l'on peut interpréter de deux manières différentes. En ce qui concerne le nombre de contresens et de calques, s'agit-il d'un défaut de compréhension de la langue ou du contexte culturel brésilien ?

Pour I. Collombat⁴⁶⁷, l'erreur culturelle est « *difficilement pardonnée* » et est vue comme un « *acte de sabotage* » ou une « *bavure* », citant Delisle (2012 : 15). Elle dénonce la « *forme d'un tribunal* » que prennent certaines critiques de traduction, ce qui est assez paradoxal, lorsqu'elles émanent de traductologues, eux-mêmes traducteurs. (Collombat, 2019 : 77-78 Pour elle, « *les*

⁴⁶⁷ COLLOMBAT, Isabelle, « La traduction littéraire comme art d'interprétation ou l'erreur assumée », in SCHWERTER, Stéphanie, GRAVET, Catherine, BAREGE, Thomas, (Dir.), *L'erreur culturelle en traduction*, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaires du Septentrion, 2019

erreurs de traduction existent », mais « *leur portée est variable, quand elle n'est pas nulle* » et elle différencie les « *traducteurs littéraires et les traducteurs pragmatiques, qui ne suivent pas nécessairement les mêmes formations* ». Citant J. Poulin, elle se pose la « *question de la compétence des traducteurs littéraires* », tout en relativisant l'erreur, qui est « *inévitabile* » dans le processus d'interprétation qu'implique la traduction d'un texte littéraire a fortiori. Elle rejoint en cela U. Eco (2003) et son « *dire presque la même chose* » qu'elle cite également. (Collombat, 2019 : 79-85) Alors, elle préconise de « *montrer l'erreur comme partie intégrante du processus de création* », car elle est « *au cœur même du processus créatif* ». Faisant ainsi de l'art littéraire de la traduction un « *art d'interprétation* » en s'appuyant sur l'idée de P. H. Frangne (2009), pour qui « *il ne fait aucun doute que la traduction de textes littéraires est un art d'interprétation créatif* ». Donc, elle en déduit :

A fortiori, la traduction d'une œuvre littéraire constitue bien évidemment une deuxième phase, elle n'est pas pour autant une contrefaçon et représente bel et bien une actualisation interprétative de l'un des sens globaux possibles de l'œuvre. (Collombat, 2019 : 89)

L'idée d'actualisation interprétative correspond à un prisme d'analyse pour les possibles erreurs de compréhension ou d'interprétation, que nous venons de relever dans ce premier niveau de langue portant sur le lexique. Nous pouvons l'interpréter aussi comme une volonté de la traductrice de restituer la langue du texte de départ dans toute sa littéarité, y compris en conservant les « *originalités* » de la langue poétique, particulièrement variée du point de vue lexical, d'Adriana Lisboa.

Nous avançons ici quelques pistes de réflexion sur la « *tâche du traducteur* », qui depuis Schleiermacher a beaucoup évolué notamment dans la deuxième moitié du XX^e siècle. En effet, selon Isabelle Collombat⁴⁶⁸ on a assisté à une « *professionnalisation du métier de traducteur* », qui « *s'est étendue à la sphère littéraire : de fait, rares sont les traducteurs d'édition qui ont le loisir de choisir l'œuvre à traduire* ». (Collombat, 2010 : 62) Dans son approche fonctionnaliste, héritée de la théorie du *Skopos* de Vermeer (2004), reprise par K. Reiss (2009) et que nous avons présentée dans la partie I, Collombat préconise le principe « *d'empathie rationnelle* » pour le traducteur, en s'appuyant sur des critères d'efficacité définis par Marandon⁴⁶⁹ (2001 : 80) tels que : « *le respect du texte de départ et de l'intention de l'auteur* », « *l'intérêt pour l'autre et une insatiable curiosité intellectuelle du traducteur* », mais aussi « *la flexibilité* », « *la relativisation des connaissances et la pratique du « doute méthodique », prôné par Delisle (2003)* », « *l'empathie qui se situe en amont des notions précédentes et détermine de quelle manière dont la traducteur va envisager les paramètres du postulat traductif* », ainsi que « *la compétence technique* » de celui-ci. (Collombat, 2010 : 59-60) Collombat estime que « *l'empathie rationnelle* » est « *souvent présente en filigrane derrière toute tentative de définition de la posture du traducteur* » et dénonce toute « *l'ambiguïté* » de sa position :

Le traducteur doit entretenir une certaine intimité avec le texte à traduire – cette proximité devant être provoquée par l'analyse du texte et du paratexte, ce qui comprend la situation de communication – mais tout en pénétrant le texte, il doit le considérer de l'extérieur, en oubliant ses propres réactions, ce qui, paradoxalement, signifie qu'il doit

⁴⁶⁸ COLLOMBAT, Isabelle, « L'empathie rationnelle comme posture de traduction » in *Transcultural*, vol. 1, 3, Université d'Alberta (CA), 2010 (p. 56-70)

<http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/TC>

⁴⁶⁹ MARANDON, Gérard, « Empathie et compétence interculturelle », Adam Kiss (dir.) *L'empathie et la rencontre interculturelle*, Paris, L'Harmattan, 2001

avoir une conscience aiguë de ces réactions, savoir les analyser et faire en sorte qu'elles ne nuisent pas à l'objectivité dont il doit faire preuve... (Collombat, 2010 : 60-61)

Pour elle, il s'agit là de « *l'exacte définition de l'empathie : comprendre intimement l'autre sans se renier soi-même* » qu'elle associe au « *bagage cognitif du traducteur – que l'on peut simplement désigner sous le terme de « culture générale » – qui est essentiel à l'actualisation des instances discursives.* » (Collombat, 2010 : 61)

Le traducteur doit donc posséder une combinaison de critères d'ordre affectif et technique, mais aussi une connaissance culturelle indispensable aussi bien du contexte de production du texte original, pour l'auteur, que celle du pays d'accueil de la langue de traduction, pour le lecteur. Car depuis U. Eco, la dimension de la réception par un public de lecteurs est aussi à prendre en compte, puisqu'elle est « *prévue* » par l'auteur, qui élabore son texte en fonction d'un lecteur « *capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont [...] l'auteur le pensait et capable d'agir interprétativement comme lui a agi générativement* » (Eco, 1985 : 68), c'est-à-dire « *le lecteur modèle* ». La tâche du traducteur étant, selon Collombat qui cite Eco, de « *récréer le Lecteur Modèle au nom de l'auteur* » et ainsi « *il exercera son empathie rationnelle à l'égard de l'auteur comme du lecteur* ». (Collombat, 2010 : 63) Compte-tenu de tous les postulats auxquels doit répondre le traducteur, Collombat relève un « *défaut fréquent chez les traducteurs débutants* » « *qui manifestent une focalisation excessive sur les questions linguistiques et tendent à se confiner derrière les garde-fous rassurants du calque et de la traduction littérale.* » (Collombat, 2010 : 65)

Nous pourrions penser à ce travers pour la traductrice de *Des Roses rouge vif* après nos premiers constats concernant le niveau lexical, mais nous allons d'abord voir ce qu'il en est des autres niveaux de langue étudiés, afin de vérifier s'ils confirment notre hypothèse.

2. 1. 2 Le niveau grammatical

Nous avons repris les procédés utilisés au niveau lexical et voici ce que nous avons constaté.

Pour le procédé de transposition par étouffement :

p. 11-13

- lacrimjando : **avoir les larmes aux yeux**

p. 11-13

- Que carregaria a emoção... de identificar : **dont l'émotion... était capable... d'identifier**

Ce sont des cas de transposition avec changement de temps ou de catégorie grammaticale.

p. 13-15

- status : **faisait autorité**

p.16-18

- não podia esclarecer nada : **ne put jamais obtenir aucun éclaircissement**

- p.28 -31

- vestia branco : **était vêtue d'une robe blanche**

Ces cas de transposition par étoffement présentent un changement grammatical et dans le dernier exemple, l'ajout d'une précision lexicale qui n'existait pas dans la L. D.

p. 36-38

- (as irmãs) eram aqui e ali coisa nenhuma : **elles n'étaient elles-mêmes faites de rien de particulier**

p. 73-76

- que era apenas coadjuvante : **qui n'avait qu'un rôle secondaire**

p. 121-124

- namoraram corretamente durante dois anos e meio : **ils furent convenablement amoureux pendant deux ans et demi**

D'autres cas de transposition par étoffement avec changement grammatical.

p. 119-122

- que a deixava confortavelmente lenta : **qui la plongeait dans une langueur agréable**

p. 120-123

- era incômodo por exemplo : **elle se sentait un peu décalée entre autres**

Ces deux derniers cas sont des «chassé-croisé » avec transposition par étoffement et modulation avec décalage métaphorique, avec un changement grammatical et/ou syntaxique. Dans les choix lexicaux et grammaticaux qui ont été faits, nous notons aussi un changement de registre de langue : vers une langue plus soutenue dans la langue d'accueil, le français.

Si l'on compare avec le niveau lexical, nous constatons qu'au niveau grammatical, le procédé de transposition par étoffement regroupe un nombre de cas plus important. Mais voyons si le procédé suivant ne vient pas annuler cet effet.

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 11-13

- tinham o habito de conduzir : **conduisaient**

Ce premier cas de transposition par dépouillement, comporte aussi un changement grammatical et une perte de la valeur sémantique au niveau de l'aspect.

p.14-16

- sem movimentar, sem fazer alarde : **sans perturbation, sans ostentation**

En revanche, on constate ici l'ajout d'une valeur supplémentaire.

p. 23-25

- com as benfeitorias : **bien aménagé**

p. 30-33

- espantava-se o frio das noites de inverno : **à l'abri du froid de l'hiver**

p. 77-80

- ostentando nenhuma forma reconhecível : **sans forme reconnaissable**

p. 125-128

- que em vão procurara naquele então : **qu'il cherchait alors en vain**

Plusieurs cas de transposition par dépouillement qui comportent un changement de catégorie grammaticale.

p. 25-28

- não vinha a ser : **n'était pas**

p. 30-33

- meio timidamente : **timidement**

p. 101-104

- que estava fadada a nunca chegar ao fim : **entreprise vouée à l'inachèvement**

p. 123-127

- um desconforto atrasado começou a crescer em Maria Inês : **Maria Inês fut gagnée par la lassitude**

Ces exemples de transposition par dépouillement présentent, pour le premier et le dernier, une perte de notion d'aspect grammatical ou de valeur sémantique entre la langue-source et la langue-cible. Nous notons aussi une tendance à passer à un registre plus soutenu en français.

p. 89-92

- deduzir que coisas arbitravam : **détecer les intentions**

p. 100-103

- (o talento) torná-lo capaz de redundar : **le traduire**

Ces deux derniers cas sont des exemples de « chassé-croisé » entre transposition par dépouillement et modulation avec décalage métaphorique.

Nous remarquons, pour ce procédé de transposition par dépouillement, que le nombre d'occurrences relevées est sensiblement le même que pour le procédé précédent de transposition par étoffement et que, par conséquent, les deux procédés s'annulent sans indiquer une tendance forte dans la traduction. L'objectif nous semble être davantage la correction de la langue-cible, à travers la concision ou la précision qui est, comme nous l'avons déjà souligné, une des caractéristiques du français. Donc, nous pouvons aussi en déduire, même si nous avons noté quelques exemples « d'embellissement » de la langue d'accueil dans les cas présentés, qu'il n'y a pas véritablement de tendance « déformante » en faveur de la langue d'arrivée, le français, comme nous l'avons constaté dans la traduction *Le Cheval de soleil*. Pour expliquer cette tendance à opter pour un niveau de langue plus soutenue dans la langue-cible, on peut encore invoquer la place « centrale » du français ou du moins l'idée que l'on en a encore, notamment dans le domaine littéraire, où il joue le rôle de langue « consacrant », par rapport à la langue d'un pays, le Brésil, qui, même s'il est passé du stade de pays émergent à celui de puissance économique de premier plan au niveau mondial, n'en a pas les autres reconnaissances, ni au niveau culturel ni littéraire. Mais voyons si les autres procédés le confirment.

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 22-25

- sem interesse : **distraitemment**

p. 31-34

- teria sido ótimo : **ça aurait été sublime**

p. 66- 69

- (agora) escolhia : **(maintenant) fais le tri**

p. 117-120

- apenas se faz boba : **sous ses airs naïfs**

Cas de modulation avec décalage métaphorique et ajout d'autres sens possibles dans la langue d'arrivée.

p. 123-127

- reação tardia a fatos que já estavam envelhecendo : **réaction tardive au fait de commencer à vieillir (ce sont les faits qui ont « vieilli »/sont obsolètes)**

Cet exemple de modulation avec décalage métaphorique indique aussi un glissement de sens entre L. D. et L. A. Nous notons aussi que le procédé de modulation avec décalage métaphorique regroupe beaucoup moins d'occurrences que les deux procédés de transposition.

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 111-114

- de suas patroas : **de leur patronne**

p. 123-126

- uma cabra : **des chèvres**

p. 195-198

- chapéus de palha : **chapeau de paille**

Ces cas de modulation avec décalage métonymique sont d'abord et avant tout des changements d'ordre grammatical : du pluriel au singulier et vice versa. Donc, nous constatons que ce sont les procédés de transposition étoffement ou par dépouillement qui sont prépondérants au niveau grammatical et non ceux de modulation avec décalage métaphorique ou métonymique.

Nous avons relevé un cas d'équivalence :

p. 31-34

- Possivelmente as árvores tinham vontade própria : **Il se pouvait que les arbres eussent une volonté propre**

Il s'agit d'un cas d'équivalence et même de calque pour certains éléments de la phrase, Mais, l'emploi de l'imparfait du subjonctif en français ajoute un aspect plus littéraire à la phrase et la place dans un registre plus soutenu que celui de la langue de départ.

Nous avons repéré également des cas ne relevant pas d'un procédé,

Des cas de simple changement grammatical :

p. 10-12

- (os galhos) se impondo : **(les branches) s'imposaient**

- (os espinhos) contradizendo : **(les épines) contredisaient**

Ce sont des cas de changement de mode grammatical : ici du gérondif à l'indicatif.

p. 11-13

- (por um momento) fantasiara : **il imagine un instant**

p. 19-21

- potencializaria : **favorisait**

p.24-27

- Otacília fora-lhe (quase uma estranha) : **Otacília était (presque une étrangère)**

p. 45-48

- você não saberia : **tu ne le savais pas**

Il y a aussi plusieurs cas de changement de temps : du plus-que-parfait au passé simple de l'Indicatif ou à l'imparfait, du conditionnel à l'imparfait de l'Indicatif. On peut les interpréter comme une volonté rendre la L.A. plus simple et plus fluide à travers les temps simples du discours. Ce changement comporte également une perte de l'aspect par rapport à la langue originale, le portugais.

p. 27-29

- guardava : **avait gardé**

A l'inverse, un cas de changement de temps, du simple au composé : de l'imparfait au plus-que-parfait de l'indicatif.

p. 12-14

Ágil : **prestement**

p. 169-171

- você : **elle** (Maria Inês)

Cas de changement de catégorie grammatical : de l'adjectif à l'adverbe et même de personne dans la conjugaison. On note dans ce dernier exemple un glissement de sens entre L. D. et L.A.

Les derniers procédés étudiés ne permettent pas de confirmer une réelle tendance chez la traductrice, ni d'établir quels sont les choix de son « postulat traductif », comme le confirment les chiffres obtenus pour ce niveau de langue.

Voici les statistiques, pour le niveau grammatical, sur 59 occurrences relevées :

17 procédés de transposition par étoffement

19 procédés de transpositions par dépouillement

10 procédés de modulation avec décalage métaphorique

3 procédés de modulation avec décalage métonymique

9 cas de changement grammatical

1 cas d'équivalence

Les chiffres nous indiquent que les deux procédés de transposition s'annulent dans leur effet, même s'ils sont prédominants dans le niveau grammatical et que les autres procédés ne permettent pas de dégager une véritable tendance, malgré que ayons constaté des glissements de sens et des pertes d'aspect dans la langue d'arrivée par rapport à la langue originale. Nous notons toutefois une certaine difficulté dans la « négociation » avec le texte, lorsqu'il s'agit de rendre compte de tous les signifiants du portugais en français. Nous utilisons les concepts de «

doute » et de « négociation », repris, entre autres, par I. Collombat,⁴⁷⁰ qui nous rappelle qu'ils sont nécessaires en traduction et qui peuvent nous aider à comprendre le « *postulat traductif* » de la traductrice dans l'ouvrage **Des Roses rouge vif**. Collombat revient d'abord sur la notion de doute « *connu et reconnu comme une composante de la méthode de travail des traducteurs* », « *à condition qu'il soit méthodique* » et « *surtout au stade de la formation initiale* », comme le préconise Delisle⁴⁷¹ qu'elle cite (Delisle, 2013 : 87) :

Il est important, surtout en début d'apprentissage, de pratiquer le doute méthodique. Cela fait partie de la méthode de travail à acquérir. Le doute et la multiplication des recherches et des vérifications font aussi partie de l'apprentissage. Assurance, rapidité et qualité viennent avec le temps. (Collombat, 2016 : 146)

D'ailleurs, le doute est aujourd'hui considéré « *comme vecteur de changement et d'amélioration* » dans de nombreuses sphères d'activité, comme dans le domaine de l'enseignement, où l'on a une « *valorisation du doute* », car elle est synonyme « *d'efficacité des enseignants* ». (Collombat, 2016 : 146) Le doute et l'incertitude seraient donc « *les meilleurs moteurs de résolution de problèmes* ». Or, la traduction est considérée comme une « *activité de résolution de problèmes* » (Collombat⁴⁷², 2009). Donc, « *apprivoiser le doute serait donc un gage de l'efficacité du traducteur dans l'accomplissement de ses tâches* ». (Collombat, 2016 : 146)

Il nous semble que cette dimension du doute peut s'appliquer à la traduction de **Des Roses rouge vif** et expliquer certains des constats faits, sur les deux premiers niveaux de langue notamment, en ce qui concerne les cas de glissements de sens ou de non traduction. En effet, la non traduction peut être vue comme un doute non résolu. Celui de faux sens ou de contresens apparaît davantage comme celui d'un doute personnel que Collombat évoque également. En effet, elle émet une réserve : entre le doute méthodique et le doute personnel, « *la frontière est parfois ténue* », et « *la différence est de taille* » ; car, « *le doute personnel (« self-doubt ») est clairement reconnu comme une entrave à l'efficacité* ». (Collombat, 2016 : 146) Il se pourrait que, dans le cas de la traduction de **Des Roses rouge vif**, nous soyons en présence de ce « doute personnel » non résolu, car des facteurs personnels de tous ordres peuvent expliquer la non-résolution des problèmes de traduction et constituer ainsi une « entrave » à son efficacité.

Nous pouvons donc dire, après ces constats, que la traductrice présente un profil fort différent, plus sensible ou plus fragile que celui de la traductrice de **Le Cheval de soleil**, qui imposait sa traduction, en pratiquant « l'ennoblissement » du texte original, qui devenait alors un prétexte, dans la langue d'arrivée. De notre point de vue, il s'agit, dans **Des Roses Rouge vif**, davantage

⁴⁷⁰ COLLOMBAT, Isabelle, « Doute et négociation : la perception des traducteurs professionnels » in *Meta*, vol. 61(1) mai 2016, Les Presses de l'Université de Montréal (CA), 2016, p.145–164.

<https://doi.org/10.7202/1036987ar>

⁴⁷¹ DELISLE, Jean, *La Traduction raisonnée*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 3^{ème} éd. 2013

⁴⁷² COLLOMBAT, Isabelle, « La didactique de l'erreur dans l'apprentissage de la traduction », in *Jostrans, The Journal of Specialised Translation*, 12, 2009, p.37-54.

d'erreurs de compréhension, qui se traduisent par des contresens, pour des raisons que nous ignorons et qui peuvent être d'ordre personnel, que pour des raisons de doute méthodique. Et, comme le rappelle Collombat, cette dimension personnelle intervient aussi dans les différentes compétences du traducteur. Elle y fait référence à travers le modèle tridimensionnel de Le Boterf⁴⁷³ (2011 : 227), pour qui, «*agir avec compétence*» repose précisément sur la dynamique entre trois composantes : «*le « savoir-agir », dont relève le savoir-faire disciplinaire proprement dit, le « pouvoir-agir », qui touche essentiellement à l'organisation du travail et le « vouloir-agir », qui concerne l'image de soi et la confiance du professionnel.* » (Collombat, 2016 : 147)

Cette approche met en relief la nécessité des trois composantes pour obtenir une bonne compétence du professionnel, qui ne dépend donc pas exclusivement de son savoir (ou savoir-faire) disciplinaire ou technique, mais de l'équilibre entre les trois pôles de l'agir. Il se peut que l'un des trois pôles soit défaillant dans la traduction de *Des Roses rouge vif*. Pour Collombat (2009), la question de la confiance est pour le traducteur un «*fondement de sa compétence professionnelle* », cependant, «*elle n'a été que rarement abordée* », et lorsqu'elle l'est, c'est «*relativement à l'apprentissage de la traduction, dans le contexte de la formation initiale des traducteurs* ». (Collombat, 2016 : 147) D'ailleurs, Collombat rapporte qu'après celle de «*Vienne*⁴⁷⁴ (1998), un certain nombre d'études se sont penchées sur les compétences psychophysiologiques du traducteur. C'est le cas notamment de celles du groupe PACTE (2003, 2005) ». Pour elle, ce sont ces échanges qui ont permis de faire évoluer l'idée de la «*compétence traductionnelle* » :

À notre connaissance, Vienne (1998 : 2-3) est l'un des premiers à avoir proposé de distinguer quatre éléments constitutifs de la compétence traductionnelle : le premier est la «*capacité d'analyser diverses situations de traduction* », soit la détermination préalable de ce que nous nommons postulat traductif – démarche précédant la traduction elle-même et visant à établir une stratégie de traduction fondée sur le type de texte, son origine, ses destinataires et sa fonction. (Collombat 2009 : 48) Le deuxième est la «*capacité de gérer et de traiter l'information* », qui va au-delà de la simple compétence méthodologique en matière de recherche terminologique ponctuelle pour comprendre la gestion d'un fonds documentaire «*personnalisé* » adapté au domaine et au contexte d'exécution des mandats (clients, cibles, etc.). Le troisième élément est plus novateur : il touche la «*capacité d'argumenter* » et recouvre le «*dialogue avec le donneur d'ouvrage* » de même que la capacité de justifier ses choix et de convaincre le client de leur pertinence. Le quatrième et dernier élément se démarque lui aussi : il s'agit de la «*capacité de coopérer*» avec des non-traducteurs, essentiellement les spécialistes des domaines auxquels ressortissent les mandats de traduction. (Collombat, 2016 : 148)

Les arguments avancés par Collombat, citant Le Boterf, sur les différentes composantes de la «*compétence traductionnelle* », nous donnent d'autres pistes pour comprendre les premiers constats du relevé effectué dans la traduction, *Des Roses rouge vif*. En effet, nous voyons que ce sont non seulement des facteurs professionnels, mais aussi personnels qui interviennent dans

⁴⁷³ Le BOTERF, Guy, *Ingénierie et évaluation des compétences*, Paris, Eyrolles, 2011

⁴⁷⁴ VIENNE, Jean, «*Avez-vous dit compétence traductionnelle ?* », in *Meta*, 43(2), 1998, p.187-190

les compétences que doit développer le traducteur dans ses interactions, aussi bien avec les donneurs d'ouvrage, qu'avec des intervenants spécialistes dans des domaines pouvant intéresser la traduction à effectuer. Il nous semble que ces compétences professionnelles et interpersonnelles interfèrent dans l'acte de traduire et peuvent altérer la traduction, selon la position du traducteur dans tous ces domaines. Mais, avant d'en tirer des conclusions, voyons si des tendances se confirment dans les autres niveaux de langue.

2.1.3 Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 12-14

- De intenção e tamanho despreziosos : **sans prétention dans leur intention comme par leur taille.**

p. 13-15

- não podia ser dispensada : **était obligatoire**

p. 17-19

- havia um aparente desprendimento no comentário : **malgré le caractère anodin de ses paroles**

p. 21-23

- para tirar a camisola bastou um gesto : **elle enleva sa tunique d'un geste**

p. 39-42

- equivalia a perceber : **cela signifiait**

On relève de nombreux cas de transposition par dépouillement avec une modification grammaticale.

p. 42-45

- o que deixava a menina tonta de medo : **la petite fille était morte de peur**

p. 61-64

- por muito pouco não era feliz : **elle était presque heureuse**

Certains présentent une perte de la valeur d'aspect de la L.D.

p. 54-57

- Não mais porém porque deseje treinar para bailarina : **Mais elle ne s'entraîne plus pour être danseuse.**

Ou un changement de mode et de la structure syntaxique.

p. 57-60

- (as coisas) não podiam ser tocadas : **on ne touche pas à ça**

On note, dans ce cas de transposition par dépouillement, un changement de registre de langue, avec un passage à un niveau de langue plus familier dans la L.A. que dans la L.D., ce qui n'est pas habituel.

p. 58-60

- Otacília fez sim com a cabeça : **elle acquiesça**

Mais, on trouve aussi un cas de transposition par dépouillement, avec un changement de registre de langue inverse : plus soutenu dans la L.A. On peut d'ores et déjà remarqué que le procédé de transposition par dépouillement domine dans ce niveau de langue. Il correspond à une volonté de concision dans le choix effectués et une tendance à la simplification de l'expression.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 37-40

- do que era estar bêbeda : **de ce que pouvait être l'état d'ébriété**

p. 56-59

- o mesmo homem : **pareil à cet homme**

p. 62-65

- uma semana depois : **au cours de la semaine suivante**

Les trois seuls cas de transposition par étoffement présentent aussi un changement grammatical, mais ils ont surtout en commun la recherche d'une expression plus soutenue dans la L.A.

Pour le niveau syntaxique, nous retenons aussi,

Les cas de changement d'ordre grammatical et syntaxique :

p. 40-43

- enquanto plantavam uma árvore de dinheiro : **devant un arbre à monnaie tout juste planté**

p. 53-56

- imobilizava-a junto ao chão com uma chave de braço : **lui faisait une prise et l'immobilisait au sol**

Là encore, ils sont très peu nombreux et présentent, pour le premier, une différence d'aspect (non accompli/accompli).

On note surtout, des cas d'inversion de l'ordre des éléments dans la phrase :

p. 9 -10

- deixada por um quadro... : **laissé sur un mur par un tableau...**

Ils sont fréquents dans d'autres passages :

p. 17-19, 18-20, 24-27, 30-32, 32-35, 35-35, 35-37, 50-54...

Ils entraînent, avec l'inversion de l'ordre des structures syntaxiques dans la phrase, un changement grammatical et une modification de la ponctuation dans la plupart des cas. C'est cette inversion de l'ordre des éléments dans la phrase que l'on trouve le plus souvent dans ce niveau de langue. Nous avons cependant décidé de ne pas la quantifier, car elle semble correspondre à un postulat traductif et ne présente pas un réel décalage entre la traduction et le texte original. Cette habitude à bousculer l'ordre phraséologique pourrait signifier une certaine réappropriation du texte et une volonté de transcrire le texte dans sa « *signifiance* ». Il s'agit d'une notion que l'on trouve chez J. M. Gouanvic⁴⁷⁵ et qu'il définit ainsi :

La signifiance est une notion qui a trait tant à la matérialité du texte qu'à son rapport au *socius*. La signifiance s'insère dans la problématique structuraliste, dans la mesure où ce que « dit » un texte est accessible relationnellement et différentiellement, dans ses relations avec les autres textes. Or, en traduction, les relations sont doubles : à la fois avec le texte source, étranger (et ses relations intertextuelles avec les autres textes sources), et les autres textes cibles, indigènes. Il en découle que, en traduction, la signifiance se définit non seulement comme un rapport avec le texte source, mais comme un rapport avec les autres textes cibles. (Gouanvic, 2007 : 84)

Gouanvic s'appuie sur les thèses de Bourdieu et estime :

Il faut insister sur le fait que la signifiance n'est pas une notion élitiste : cette notion vaut pour tout type de textes, et elle est liée à ce que Bourdieu nomme *l'illusio* d'un texte en rapport avec le genre auquel il appartient. La signifiance de l'œuvre est analysée pour qu'elle soit traduite dans la culture cible, car la traduction de la signifiance est l'un des horizons de la tâche du traducteur. Or chaque œuvre a sa façon de s'intégrer dans une catégorie de récits et de réinterpréter cette catégorie, en construisant un matériau nouveau provenant de divers intertextes. (Gouanvic, 2007 : 84)

Il nous semble que le constat que nous avons fait dans ce niveau syntaxique peut correspondre à l'idée de traduction de la « signifiance » : il peut être interprété comme un détachement de la langue originale pour insérer le texte dans une langue plus proche de celle des textes cibles.

Pour revenir au relevé, nous avons recensé, dans ce niveau de langue, un seul

Cas de non traduction :

p. 31-33

⁴⁷⁵ GOUANVIC, Jean-Marc, *Pratique sociale de la traduction, Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)*, Arras, Artois Presses Université, 2007

- mas respondeu que não : **non traduit**

Il s'agit d'un cas de non traduction, non plus d'un élément isolé (nom, adjectif, etc.) mais d'un segment de phrase. Cependant, son caractère unique ne lui confère pas de véritable valeur. En effet, nous notons que le signifié de l'élément omis est implicite, car les phrases suivantes expliquent, dans le détail, la raison de la réponse négative non traduite.

Voici les chiffres pour le niveau syntaxique, sur 32 occurrences relevées :

- 16 procédés de transposition par dépouillement
- 3 procédés de transposition par étoffement
- 9 cas d'inversion de l'ordre syntaxique dans la phrase
- 3 cas de changement d'ordre syntaxique et grammatical
- 1 non traduction

Le nombre d'occurrences relevées dans ce niveau de langue vient confirmer l'idée de simplification, que nous avons constatée lors du nombre d'occurrences relevées pour le procédé de transposition par dépouillement. En effet, la visée semble être la recherche, par le biais de la concision et de la précision, de l'expression de la langue d'accueil, qui correspond, même au prix d'une perte d'aspect ou de glissement de sens. De ce point de vue, nous avons vu dans quelques occurrences une tentative d'embellissement également de la L. A. Mais, nous avons également noté une volonté de modification syntaxique par rapport à la langue originale, que nous avons interprétée comme une traduction de la « signifiante » et que Gouanvic interroge comme une « *pratique éminemment paradoxale* » de la traduction :

D'une part, on peut se demander à juste titre si c'est bien encore l'œuvre de tel auteur que l'on a lue, lorsqu'on l'a lue en traduction. En effet, il peut exister des disparités importantes entre les originaux et leur traduction. [...] D'autre part, les traductions préservent malgré tout une part non négligeable de l'œuvre source, même lorsque la traduction est déficiente : il passe alors quelque chose de l'œuvre source dans ce qu'elle a de spécifique. En traduction, les traducteurs tendent, sans même s'en apercevoir, à produire un texte présentant la ressemblance maximale et la différence minimale par rapport au texte source. (Gouanvic, 2007 : 88)

L'idée de « ressemblance maximale » et de « différence minimale » nous semble relative, au vu de ce que nous avons constaté dans notre étude et suivant les traductions analysées. En ce qui concerne, *Des Roses rouges vif*, la traduction présente des « disparités » avec l'original et il nous reste à vérifier dans les derniers niveaux de langue étudiés si cette tendance se confirme.

2.1.4 Le niveau sémantique

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 11-13

- um certo cacoete : **la mauvaise habitude**

- não gostava (das palavras) : **avait peur (des mots)**

p. 22-25

- Una falha : **une faute**

Ces cas de modulation avec décalage métaphorique, avec l'ajout d'une valeur supplémentaire dans la langue d'arrivée sont aussi le résultat des options choisies par la traductrice parmi les différentes interprétations possibles. L'écart entre la L. D. et la L. A. peut aussi être vu comme une tentative de ne pas céder au littéralisme en traduction.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 10-12

- voltara a dormir com os seus sonhos : **se rendormit en compagnie de ses rêves**

Ce cas de transposition par étoffement, présente aussi un embellissement dans la Langue d'accueil. Nous avons recensé très peu d'exemples pour ces deux procédés, mais davantage pour la catégorie suivante, qui est prédominante dans ce niveau de langue.

Cas de faux-sens/contresens :

p. 9-10

- mapeavam : **scrutaient**

p. 22-25

- ao completar : **en contemplant**

p. 14-16

- dois metros : **trois mètres**

Il s'agit d'un de contresens et de non-respect des éléments chiffrés.

p. 20-22

- não considerava totalmente confiáveis os opiniões médicas de Maria Inês a despeito do diploma : **en dépit de tous leurs diplômes, il se méfiait des médecins de Maria Inês et de leurs avis (malgré l'obtention de son diplôme de médecin, il se méfiait un peu des opinions médicales de Maria Inês)**

Nous avons là un cas de contresens sur une phrase complète.

Pour les chiffres, au niveau sémantique : sur 8 occurrences,

- 3 procédés de modulation avec décalage métaphorique
- 1 procédé de transposition par étoffement
- 4 contresens dont une phrase complète

Nous constatons qu'il y a très peu d'éléments dans ce niveau de langue, mais il s'agit du niveau de langue sémantique et le nombre de contresens, qui compte le plus d'exemples, interroge. Il conforte aussi notre idée que des problèmes de traduction n'ont pas été résolus.

2.1.5 Le niveau stylistique

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 107-110

- e a partir de então : **Dès lors**

Cas de modulation avec décalage métaphorique et changement de registre de langue : vers un embellissement de la L. A. et avec un changement de ponctuation également.

p. 61-64

- em que se explicitava a suposição : **où l'on insinuait**

Cas de « chassé-croisé » entre modulation avec décalage métaphorique et transposition par dépouillement, avec ajout d'un sens complémentaire dans la L. A.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 30-33

- não havia brincos : **elle ne portait pas de boucles d'oreilles**

p. 92-94

- E ela : **en ce qui la concernait**

Ce sont les deux seuls cas de transposition par étoffement.

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 31-33

- ela repetiu a pergunta : **dit-elle à nouveau**

p. 86-88

- achava singularmente tristes : **la chagrinaient**

Nous constatons que pour les deux procédés de transposition, aussi bien par étoffement que par dépouillement, il y a très peu de cas relevés.

Cas de changement de ponctuation :

p. 13-15 :

- sorriu e acendeu : **et sourit. Il alluma...**

p.25-28 :

- e sua lataria já bem enferrujada, agora Clarice podia reconhecer :
et sa carrosserie déjà bien rouillée. Maintenant Clarice pouvait reconnaître

p. 96-100

- Esquecer o assunto. E ser feliz : **Oublier le problème et être heureux**

p. 27-29

- Talvez não fosse haver chuva : **mais finalmente il ne pleuvait peut-être pas**

p. 132-135

- a casa de Ilton Xavier... o homem da casa : **la maison d'Ilton Xavier et de sa mère veuve...l'homme de la maison.**

Dans les deux derniers exemples, il s'agit également d'un changement syntaxique et/ou de ponctuation.

Cas de faux sens/contresens :

p. 68-71

- (Lina) pediu (um gole de café) : **but (une gorgée de café)**

p. 143-146

- que ela não comera : **qu'elle avait mangées (la pastèque, la mandarine et l'orange)**

p. 169-171

- como a uma filha : **comme une fille (comme sa fille)**

p. 209-211

- Maria Inês disse Eduarda foi dormir um pouco : **Maria Inês, dit Eduarda, je vais dormir un peu.**

Non traduction :

p. 84-87

- anteriormente : **non traduit**

Indépendamment des éléments qui marquent la temporalité, que nous avons signalés dès le début du relevé, nous avons repéré d'autres expressions et phrases non traduites :

p. 61-64

- E fica parada : **non traduit**

p. 68-71

- no ar : **non traduit**

p. 84-87

- Na esquina da rua Almirante Tamandaré conseguiram despistá-lo. : **non traduit.**

p. 85-88

- para si : **non traduit**

p. 87-90

- e também maquiaram a féiura de algumas verdades : **non traduit**

p. 93-96

- amarelas : **non traduit**

p. 101-104

- amá-las : **non traduit**

p. 103-105

- As terras dos pais de Ilton Xavier eram vizinhas daquelas de Otacília e Afonso Olímpio. : **non traduit**

p. 118-121

- desse desejo : **non traduit**

- a natureza : **non traduit**

p. 124-127

- com o nariz escoando : **non traduit**

p. 130-133

- num chuveiro elétrico : **non traduit**

p. 133-136

- que levavam cerca de oito horas para serem aplicadas : **non traduit**

p. 138-141

- jacarandá : **non traduit**

p. 142-145

- Agora engole.

- Eduarda engoliu uma vez, duas. Não adianta nada, é melhor bocejar. E bocejou várias vezes. O ouvido esquerdo acabou desentupindo, mas o direito continuou a incomodar. : **non traduit**

Il s'agit ici d'un paragraphe entier du texte original, qui n'apparaît pas dans la traduction.

p.143-146

- (Maria Inês) e Eduarda : **non traduit**

p. 156- 158

- (o pasto) quase sempre infestado por carrapatos : **non traduit**

p. 202- 204

- Agora que tinha medo. : **non traduit**

Nous notons que ce sont les cas de non traduction qui sont les plus nombreux dans le niveau stylistique et constatons aussi qu'ils sont plus nombreux dans la deuxième moitié du roman : il ne s'agit plus seulement d'éléments épars, mais davantage d'expressions ou de phrases, et même d'un paragraphe entier.

Les chiffres pour le niveau stylistique, sur 36 occurrences relevées :

3 procédés de modulation avec décalage métaphorique

2 procédés de transposition par étoffement

2 procédés de transposition par dépouillement

4 contresens

3 cas de changement de ponctuation

2 cas de changement syntaxique et grammatical

20 occurrences non traduites : mots, expressions, phrases complètes et un paragraphe entier

Le fait que les cas de faux-sens/contresens et de non traduction soient plus importants au niveau stylistique que dans les autres niveaux de langue nous amène à penser que c'est dans la traduction de cet aspect de la langue que la traductrice a éprouvé le plus de difficultés à négocier avec le texte original. Nous remarquons que les expressions et phrases non traduites sont plus nombreuses que dans le niveau lexical, où nous l'avions déjà noté et, de notre point de vue, il s'agit d'un défaut de résolution des problèmes de traduction, qui se situe davantage au niveau de la phraséologie que de la terminologie du portugais. En effet, pour reprendre les termes de Collombat, la question du « *doute et de la négociation* », n'a pas été suffisamment prise en compte par la traductrice et n'a pas été résolue, ou de moins en moins, au fur et à mesure de l'avancement de la traduction du roman. Il est possible aussi que d'autres circonstances personnelles puissent l'expliquer, car nous pensons, avec Collombat, que les traducteurs, de par la diversité de leur statut, n'ont pas la même capacité de « *savoir négocier avec les donneurs d'ouvrage* », ni celle de « *savoir s'autoévaluer* ». D'ailleurs, Collombat⁴⁷⁶ défend que :

⁴⁷⁶ *Op. Cit.* COLLOMBAT, 2016

La composante psychosociale n'est que peu ou rarement prise en compte dans la description des compétences générales attendues d'un traducteur professionnel. L'interférence des aspects émotionnels liés au doute et à la négociation pourrait être considérée, pour les traducteurs, comme une entrave dans le processus de réalisation du mandat. (Collombat, 2016 : 148)

Or, au vu des constats effectués, ces notions de doute et de « défaut » de négociation peuvent expliquer les écarts entre le texte original et la traduction, notamment en ce qui concerne l'absence de traduction répétée, au niveau stylistique. De notre point de vue, le défaut de négociation avec le texte original est perceptible au niveau linguistique et/ou culturel. Il se manifeste par une difficulté à prendre en compte la signification du texte jusque dans les détails, qui sont alors écartés. Il nous semble que les postulats traductifs sont moins clairs que dans le cas de la traduction *Le Cheval de soleil*, par exemple, et indiquent une certaine fragilité de la position de la traductrice de *Des Roses rouge vif*. Là encore, nous nous appuyons sur l'étude de Collombat et les résultats d'un sondage, que la chercheuse a réalisé auprès de traducteurs dans des domaines différents, pour savoir comment « *la difficulté à gérer le doute et la négociation pouvait obérer la capacité des traducteurs professionnels à s'acquitter de leurs mandats* ». Collombat a pu ainsi établir : « *qu'il y a une différence genrée en matière de confiance en soi – laquelle préside au traitement réservé au doute et à l'attitude relativement à la négociation* » (Collombat, 2016 :150) Elle cite d'autres recherches, comme celles de Philippe Gardy (Gardy, 2015 : 192), pour qui :

Les femmes seraient plus enclines à ressentir négativement le stress lié aux évaluations: on pourrait donc penser qu'il existe un lien entre cette perception négative de l'évaluation de la part des femmes et les situations de doute ou de négociation en contexte professionnel, qui recèlent la possibilité d'une évaluation par un interlocuteur de la qualité du travail livré. (Collombat, 2016 : 151)

Même si Collombat relativise cet écart dans son propre sondage, puisque « 80 % des répondants sont des femmes ». Elle relève pourtant :

On relève aussi une propension plus importante des femmes à laisser des incertitudes non résolues (22 % le font souvent ou à l'occasion, contre 12,5 % des hommes), surtout lorsque les délais sont trop serrés (26 % contre 15 % des hommes) ou que la communication avec le client est difficile (21 % contre 15 % des hommes). Les hommes sont d'ailleurs plus enclins à ne pas signaler une incertitude non résolue au client (10 % contre 2 % des femmes). (Collombat, 2016 : 151)

En effet, elle constate aussi :

Un souci plus marqué de la part des femmes non seulement de résoudre les incertitudes de manière autonome, mais de justifier leurs choix de traduction. D'ailleurs, à la question 9, les femmes sont plus nombreuses à déclarer avoir souvent le sentiment de négocier davantage avec elles-mêmes qu'avec leurs clients ou réviseurs (21 % contre 15 % des hommes). (Collombat, 2016 : 151)

Ces constats confirment l'idée d'un défaut de négociation dans la traduction de *Des Roses rouge vif*, où il apparaît que nombre de doutes n'ont pas été résolus et prouvent qu'il n'y a pas eu de négociation entre la traductrice et les autres acteurs : réviseur, éditeur ou auteur. Car, comme l'écrit Collombat :

Au final, les femmes semblent en général avoir un certain penchant pour l'autonomie dans la réalisation du mandat ; la négociation, lorsqu'elle intervient, semble davantage assumée, peut-être parce qu'avant d'y recourir, les femmes s'efforcent de résoudre un maximum d'incertitudes. (Collombat, 2016 :152)

Mais, cette différence genrée sur le doute et la négociation disparaît face à la notion d'expérience. En effet, pour elle :

Enfin, les répondants des deux sexes affirment dans une proportion comparable que les négociations sont de moins en moins nécessaires au fil des années (33 % des hommes et 34 % des femmes) et qu'ils ont souvent le sentiment que la négociation entraîne une baisse de qualité de la traduction (15 % des hommes et 14 % des femmes). (Collombat, 2016 : 152)

Et Collombat ajoute :

S'agissant des incertitudes non résolues dans une traduction livrée, les traducteurs ayant moins de 5 ans d'expérience sont presque deux fois plus nombreux à en laisser quand les délais sont trop serrés (43 % contre 23 % et 20 % pour les plus expérimentés). (Collombat, 2016 : 152)

Donc, les traducteurs plus expérimentés (plus de cinq ans de traduction) « *estiment à la quasi-unanimité que la nécessité de négocier disparaît à mesure que s'installe la confiance réciproque avec le réviseur (98 % des hommes et 93 % des femmes)* ». La nécessité de négocier diminue à mesure qu'augmente la confiance en soi, même s'ils distinguent le « *doute méthodique* » et le *doute personnel* », ils pensent en grande majorité que « *l'expérience aide à moins douter* », mais considèrent le « *doute comme normal* ». (Collombat, 2016 : 152-153) Selon Collombat, les résultats du sondage indiquent : « *une certaine insécurité de la part des moins expérimentés, là encore, voire une perception erronée des conditions d'exercice de la profession* ». (Collombat, 2016 : 155)

Nous pensons, en effet, que l'aspect de l'expérience, évoqué par Collombat, peut être également un élément éclairant dans le cas de notre étude, car, contrairement à la traductrice du roman *Le Cheval de soleil*, qui avait une longue expérience de la traduction de la littérature portugaise, celle de *Des Roses rouge vif*, ne présente pratiquement pas d'expérience de la traduction de la littérature brésilienne, ce qui peut expliquer ses difficultés à gérer les problèmes de traduction que lui a présentés ce texte. Car, si l'on en croit les conclusions de Collombat :

Aucune différence significative n'a été observée quant à la diminution de la nécessité de négocier à mesure que s'installent la confiance mutuelle et la confiance en soi, ces deux derniers paramètres étant très majoritairement jugés comme déterminants dans la négociation. (Collombat, 2016 : 155)

Donc, si le doute peut être atténué par l'expérience, « *la nécessité de négocier* » demeure une donnée constante, quelle que soit l'expérience ainsi que « *la confiance en soi* ». Mais toutes ces données sont à nuancer fortement entre les traducteurs, et notamment les traducteurs littéraires, qui « *doutent moins en doute et négociation* » et qui sont « *beaucoup plus souvent enclins à laisser des zones d'incertitudes lorsque les délais sont trop courts (40 % contre 23 %)*. (Collombat : 2016 :156) Elle note aussi d'autres différences qui ont trait à la négociation et remarque que pour les traducteurs littéraires :

La phraséologie, en particulier, est presque deux fois plus présente dans les négociations (33 % contre 14 %), et la tension entre norme et usage est plus fréquente (47 % contre 35 %) : cet aspect peut s'expliquer par le fait que même pour une traduction, les éditeurs confient généralement la révision à des réviseurs unilingues, dont l'approche est souvent très normative. (Collombat, 2016 : 156)

Ce résultat vient corroborer notre propre constat sur la traduction de *Des Roses rouge vif* et la « fragilité » de la traductrice peu expérimentée, face aux impositions des réviseurs ou éditeurs, peut aussi expliquer les difficultés que nous avons relevées.

Pour la traductologue, « *la notion de négociation commence à faire son chemin en traduction de littérature, sous l'impulsion d'Eco (2009 : 17),* », même si « *elle n'y est pas encore pleinement intégrée par les traducteurs eux-mêmes.* » (Collombat, 2016 : 157) Cette dimension de la négociation, est importante dans la traduction littéraire, puisqu'elle entre dans la relation entre les différents acteurs, dans le processus de traduction. Il en va de même de la confiance en soi du traducteur, qui fait intervenir des aspects plus « émotionnels » et personnels, mais qui participent de sa compétence, qui ne se réduit donc pas « *à sa seule compétence technique de transfert linguistique* », comme le relève Collombat en conclusion de son article, où elle souligne aussi « *les difficultés relationnelles particulières ressenties par les jeunes traducteurs* ». (Collombat, 2016 : 158) Les hypothèses de Collombat concernant le doute et la négociation peuvent expliquer les écarts avec le texte original de la traduction *Des Roses rouge vif*, notamment en ce qui concerne les éléments non traduits ou de contresens que nous avons relevés. Aux difficultés rencontrées par la traductrice, nous devons aussi penser aux impositions des autres acteurs, réviseur ou éditeur, qui interviennent dans le processus de la traduction.

Avant de poursuivre notre étude avec la traduction du deuxième ouvrage d'Adriana Lisboa, *Hanoï*, et de comparer les deux traductions des deux ouvrages de l'écrivaine, nous avons voulu comparer, comme nous l'avons indiqué, les traductions des ouvrages du corpus de chacune des deux autrices. Nous avons donc regroupé dans des tableaux comparatifs les statistiques réalisées pour les différents niveaux de langue étudiés pour chacune des traductions.

Le premier tableau présente les niveaux de langue lexicaux et grammaticaux pour les deux traductions, *Le Cheval de Soleil* (1992), 175 p. et *Des Roses rouge vif* (2009), 223 p.

| | <i>Le Cheval de soleil</i> | <i>Des Roses rouge vif</i> |
|--------------------|---|---|
| Niveau lexical | <p>Sur 113 occurrences :</p> <p>46 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p><u>45 cas de transposition par étoffement</u></p> <p>12 cas de transposition par dépouillement</p> <p>7 cas de modulation avec décalage métonymique</p> <p>3 cas de non traduction</p> | <p>sur 86 occurrences :</p> <p>30 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>14 cas de modulation avec décalage métonymique</p> <p>9 cas de transposition par dépouillement</p> <p><u>8 cas de transposition par étoffement</u></p> <p>14 faux-sens ou contresens</p> <p>4 cas de non traduction</p> <p>2 cas d'équivalence</p> <p>2 cas d'adaptation</p> <p>3 cas de calque</p> |
| Niveau grammatical | <p>Sur 69 occurrences :</p> <p><u>30 cas de transposition par étoffement</u></p> <p>14 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>19 cas de transposition par dépouillement</p> <p>6 de changement grammatical</p> | <p>Sur 59 occurrences :</p> <p><u>18 cas de transposition par étoffement</u></p> <p><u>18 cas de transposition par dépouillement</u></p> <p>10 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>9 de changement grammatical</p> <p>3 de modulation avec décalage métonymique</p> <p>1 cas d'équivalence</p> |

En comparant les deux premiers niveaux de langue, qui sont ceux qui regroupent le plus grand nombre d'occurrences relevées, les différences sont flagrantes. Le nombre d'occurrences relevées pour les deux premiers niveaux est plus élevé pour la traduction, *Le Cheval de soleil (193)* que pour *Des Roses rouge vif (145)*. Nous pouvons en déduire qu'il y a davantage d'écart entre la langue du texte original et celle de la traduction pour le roman *Le Cheval de soleil*.

Si l'on entre dans le détail, pour la traduction *Le Cheval de Soleil*, le procédé de transposition par étoffement, est majoritaire sur les deux niveaux de langue alors que, pour la traduction *Des Roses rouge vif*, il est très minoritaire et voit son effet compensé par le procédé de transposition par dépouillement pour les deux niveaux de langue. On note aussi qu'avec le procédé de modulation avec décalage métaphorique, ce sont les procédés qui comptent le plus d'occurrences dans le relevé. Comme ces deux procédés interviennent sur le signifié de la langue, sans toutefois le gommer, ils confortent l'idée d'un ennoblissement de la langue-cible, que nous avons déjà indiquée, lorsqu'il s'associe au procédé de transposition par étoffement, qui explicite l'expression dans la langue d'accueil, le français. La tendance à l'ennoblissement n'est pas retenue pour la traduction *Des Roses rouge vif* et nous pouvons en déduire que l'ennoblissement de la L.A. ne fait pas partie des stratégies de traduction pour cet ouvrage.

Nous constatons que les stratégies des deux traductrices sont différentes et l'écart entre la publication des deux traductions (1992/2009) peut être significatif à cet égard, sachant que le monde de l'édition en France a lui aussi connu de profondes mutations entre la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle. Pour le roman, *Des Roses rouge vif*, ce sont les différences culturelles, qui semblent plus marquées et nous remarquons qu'il y a davantage d'équivalences, d'adaptations ou de différences d'interprétation sur le signifié, ainsi que de nombreux éléments qui ne sont pas traduits. Cela peut être interprété comme une difficulté à traduire une langue et une culture éloignées de celles du traducteur, indépendamment des aspects portant sur le doute et la négociation, déjà évoqués. L'hypothèse de l'erreur culturelle pourrait correspondre dans certains cas, mais nous allons voir si cela se confirme pour les autres niveaux de langue.

Comme nous l'avons fait pour les 2 premiers niveaux de langue, nous comparons dans le tableau ci-dessous les niveaux syntaxique, sémantique et stylistique pour les deux traductions, *Le Cheval de soleil* et *Des Roses rouge vif*.

Tableau comparatif entre les traductions, *Le Cheval de soleil* et *Des Roses rouge vif*, pour les autres niveaux de langue : syntaxique, sémantique et stylistique.

| | <i>Le Cheval de soleil</i> | <i>Des Roses rouge vif</i> |
|--------------------|---|---|
| Niveau syntaxique | <p>sur 31 occurrences,</p> <p>19 sont des cas de procédés de <u>transposition par étoffement</u></p> <p>5 cas de procédés de transposition par dépouillement</p> <p>4 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>1 ajout</p> | <p>sur 32 occurrences,</p> <p>16 cas de <u>transposition par dépouillement</u></p> <p>3 cas de transposition par étoffement</p> <p>9 cas d'inversion de l'ordre des éléments syntaxique dans la phrase</p> <p>3 simples changements de l'ordre syntaxique et grammatical</p> <p>1 cas de non traduction</p> |
| Niveau sémantique | <p>sur 10 occurrences,</p> <p>6 sont des procédés de transposition par étoffement ou de « chassé-croisé »</p> <p>4 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique</p> | <p>sur 8 occurrences,</p> <p>3 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>4 contresens dont une phrase complète</p> <p>1 cas de transposition par étoffement</p> |
| Niveau stylistique | <p>sur 11 occurrences,</p> <p>4 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>4 sont des procédés de transposition par étoffement</p> <p>2 sont des changements syntaxiques et stylistiques</p> | <p>sur 36 occurrences,</p> <p>3 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>2 cas de transposition par étoffement</p> <p>2 cas de transposition par dépouillement</p> <p>4 contresens</p> <p>3 cas de changement de ponctuation</p> <p>2 cas de changement syntaxique et grammatical</p> <p>20 <u>occurrences non traduites</u></p> <p>dont 1 paragraphe entier</p> |

Avec ce tableau comparatif entre les deux ouvrages, les différences que nous avons pointées sur les deux niveaux de langues, lexical et grammatical se confirment : la tendance à l'ennoblissement, qui était flagrante dans *Le Cheval de soleil* ne se retrouve pas dans *Des Roses rouge vif*. Dans *Le Cheval du soleil*, on voit une prédominance, pour l'ensemble des niveaux, du procédé de transposition par étoffement que vient confirmer celui de modulation avec décalage métaphorique : ils interviennent tous les deux sur le signifié et entraînent une réécriture du texte. Ces constats nous ont amené à l'idée de traduction « effaçante » qui privilégie la langue-cible, le français, en pratiquant l'ennoblissement de la L.A.

La situation de la traduction *Des Roses rouge vif* est complètement différente : puisqu'elle présente des écarts, où, au contraire, prédomine le procédé de transposition par dépouillement, même si le procédé de modulation avec décalage métaphorique intervient également. En effet, nous constatons surtout des faux-sens ou contresens et, notamment au niveau stylistique, de nombreux éléments qui ne sont pas traduits. Nous l'avons analysé comme un possible défaut en ce qui concerne le doute et la négociation, que la traductrice n'aurait pas suffisamment pris en compte, suivant, en cela, l'idée d'I. Collombat. Mais, nous pouvons à nouveau nous interroger sur les difficultés à traduire que nous lions au nombre d'éléments non traduits. Sur ce point, nous retenons l'idée d'Anne-Marie Quint⁴⁷⁷ (« Réflexions sur la traduction française des romans de Jorge Amado ») :

On voit donc qu'il est moins question, pour les traducteurs, de transposer en français un contexte trop différent de celui que connaissent les lecteurs, que de faire comprendre et apprécier à ces mêmes lecteurs ce qui caractérise ce contexte. Pour cela l'exactitude lexicale compte moins que le rythme du récit et la variété de ses nuances. Quint (2005 : 38)

Cette réflexion nous conforte dans l'idée qu'il y a davantage de différences culturelles entre texte original et traduction pour la traductrice de *Des Roses rouge vif*, que pour celle de *Le Cheval de soleil*. Les différences culturelles entre les contextes de production et de réception de l'œuvre peuvent expliquer le choix de ne pas traduire les occurrences relevées. En ce qui concerne les choix de traductions que sont l'adaptation ou l'équivalence, que nous avons déjà pointées pour les niveaux de langue précédents (lexical et grammatical) ou encore les écarts au niveau du signifié (contresens et faux sens), il nous semble qu'ils relèvent de la question de l'erreur culturelle, que nous avons évoquée pour *Des Roses rouge vif*. A l'instar de Carlos Batista, que nous avons déjà cité et qui décrit ainsi l'art de traduire : « *La traduction, un rétroviseur : quelle que soit l'orientation, il y a toujours un angle mort* », c'est ce que rapportent les auteurs S. Schwerter, C. Gravet et T. Barège dans un ouvrage collectif⁴⁷⁸ :

Les erreurs culturelles ne se produisent pas uniquement quand les traducteurs mécomprennent une dimension d'un concept ou d'un terme propre à la culture source. Elles peuvent également être générées quand les traducteurs, conscients des

⁴⁷⁷ OLIVIERI-GODET, Rita et PENJON, Jacqueline, (dir.), *Jorge Amado : lectures et dialogues autour d'une œuvre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p 38

⁴⁷⁸ SCHWERTER, Stéphanie, GRAVET, Catherine, BAREGE, Thomas, (dir.), *L'erreur culturelle en traduction*, Lectures littéraires, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019

connotations du texte d'origine, ne parviennent pas à les transposer de façon conforme dans l'environnement culturel et linguistique du texte-cible. Par ailleurs, les erreurs culturelles peuvent apparaître quand les traducteurs suppriment une connotation d'un terme pour rendre ce dernier plus compréhensible dans le texte traduit. Dans ce contexte, ils courent le risque de supprimer une dimension importante, quoique, peut-être, implicite, du terme et de transformer le message initial de façon irrévocable. (Barège/Gravet/Schwerter, 2019 : 9-10)

Les chercheurs soulignent la particularité de la traduction littéraire en matière d'erreur culturelle :

Elle présente un défi singulier pour les traducteurs, car un texte littéraire fonctionne souvent sur plusieurs niveaux diégétiques ou narratifs et contient des connotations multiples suscitant une variété infinie d'interprétations. (Barège/Gravet/Schwerter, 2019 : 11)

La révision peut permettre de réduire l'erreur culturelle, mais il faut « *rester prudent lorsqu'on est tenté d'attribuer la responsabilité d'une erreur culturelle à un traducteur et/ou à son réviseur* ». En effet, il convient aussi de relever la « *posture éditoriale* » et même parfois le « *dogmatisme* » des donneurs d'ouvrage, en matière de traduction des faits culturels, allant de « *l'étrangéisation à l'acculturation, en passant par l'hybridation* ». (Barège/Gravet/Schwerter, 2019 : 25-31) Les lignes éditoriales imposent des choix au traducteur indépendamment de ses propres prérogatives en matière de traduction et, en fonction de celles-ci, une traduction pourra laisser apparaître des « *étrangetés* » de la langue originale ou, au contraire, vouloir gommer toutes les originalités du texte de départ afin de le rendre le plus accessible possible au public-cible, en le confortant dans son goût littéraire de la langue d'accueil. S. Schwerter énumère plusieurs formes d'erreurs culturelles que l'on trouve dans les traductions et qui ont des causes différentes, puisqu'elles peuvent être liées :

... à la connaissance insuffisante de la culture source, ou le traducteur comprend les connotations du texte d'origine, mais ne parvient pas à les transférer de manière adéquate dans le texte cible ou encore les traducteurs peuvent commettre des erreurs culturelles en omettant des connotations d'un terme pour le simplifier. (Barège/Gravet/Schwerter, 2019 : 35)

Elle cite, à ce propos, Katharina Reiss, qui considère que « *l'activité traduisante vise « à faire comprendre les choses inconnues au moyen de choses connues* » (Reiss, 2009 : 17) et que « *jongler entre le connu et l'inconnu est souvent la source des erreurs culturelles* ». C'est le cas tout particulièrement dans la traduction littéraire où les traducteurs sont « *souvent confrontés à des textes fonctionnant sur plusieurs niveaux narratifs.* » (Barège/Gravet/Schwerter, 2019 : 48)

La dimension culturelle dans l'erreur de traduction est un élément complexe qu'on ne peut pas seulement imputer au défaut de connaissance du traducteur. En effet, un autre contributeur de l'ouvrage, Kossivi Apéléte Gninevi fait référence à un chercheur, J. L. Cordonnier, qui s'est beaucoup intéressé à la dimension de la culture dans la traduction, qu'il définit ainsi :

Un ensemble de « modes de vie et de pensée communs à une communauté donnée et qui conduisent les individus appartenant à cette communauté à agir dans certaines situations sociales d'une façon commune ». (Barège/Gravet/Schwerter, 2019 : 66)

Les idées de Cordonnier,⁴⁷⁹ sur la traduction de la culture sont connues : notamment en ce qui concerne la notion d'intraduisibilité, d'ethnocentrisme et de rejet de l'étrangeté et de l'Autre. Il estime que cette question est liée au « *non-dit* » :

Le problème de la traduction est qu'elle se trouve face au non-dit de l'Autre. En termes culturels, plus la langue de celui-ci est éloignée de celle du Même, plus l'implicite a des chances d'être important, et dans ce cas plus il paraîtra différent. Dans un degré d'étrangeté extrême. En outre, et ce qui est primordial, c'est que l'implicite de l'Autre repose sur un consensus dont le Même doit chercher les clés. (Cordonnier, 1995 : 175)

Il associe l'idée du non-dit culturel à celle de l'implicite, qui est propre à chaque langue et à chaque culture « *et ne va pas de soi pour tout individu venu de l'extérieur* », car naturellement « *sujet à d'importantes variations* ». Cordonnier reconnaît que le caractère de non-dit n'est pas inhérent à la traduction, « *mais à tout le langage* ». (Cordonnier, 1995 : 175-176) L'idée d'éloignement entre les deux cultures en présence, d'un côté le contexte culturel brésilien, avec ses spécificités sociologiques et historiques et de l'autre celui du lecteur français, nous apporte un nouvel éclairage sur les difficultés à traduire constatées dans *Des Roses rouge vif*.

De notre point de vue, la notion d'intraduisibilité, apparaissait aussi dans l'idée d'Anne-Marie Quint de « *faire comprendre et apprécier à ces mêmes lecteurs ce qui caractérise ce contexte* » qui ne supposait pas une « *exactitude lexicale* », mais de faire passer « *le rythme du récit et la variété de ses nuances* ». Or, Cordonnier associe l'intraduisibilité du texte au « *le mythe de la transparence* » du traducteur dans la tradition occidentale, qui est :

Le premier à faire partie du non-dit dans la traduction, c'est le traducteur. Il est évanescant. Il traduit et disparaît rivié au mythe de la transparence et de la coïncidence des cultures. Celui-ci est vivace, car il a de nombreux siècles de pratique derrière lui. Une fois la traduction achevée, une fois qu'il pense avoir réussi, le traducteur s'éloigne sur la pointe des pieds. (Cordonnier, 1995 : 172-173)

Mais pour le chercheur, le traducteur « *doit affirmer haut et fort sa position* » et il constate que, désormais, il « *demande à revenir sur la scène de l'histoire* », mais que cela « *est lié au développement de la critique* ». (Cordonnier, 1995 : 173) A l'idée de non-dit et d'invisibilité du traducteur, Cordonnier ajoute celle de « *l'intertextualité* » dans laquelle « *la pratique du traduire se réalise* », puisqu'il s'agit d'une « *opération « sur » et « dans » le langage, elle est marquée du sceau du dialogisme.* » (Cordonnier, 1995 : 182) Or, pour lui, le traducteur doit, d'une part, « *apprécier la situation* » et « *faire état de l'intertextualité* » entre l'implicite et le non-dit du texte de départ, mais aussi de « *l'état des échanges interculturels entre les deux communautés* » et, d'autre part, de connaître la compréhension du lecteur « *de la rareté de l'intertextualité* ». Il considère à ce propos que la note de bas de page, « *si l'on n'en fait pas un usage immodéré* » n'est pas « *la défaite du traducteur* » :

⁴⁷⁹ CORDONNIER, Jean-Louis, *Traduction et culture*, CREDIF/Hatier/Didier, Col. LAL, 1995,

Elle se situe dans la complémentation. Elle montre le non-dit et l'inconnu de l'Autre. [...] Dans le traduire, son rôle est d'informer sur la culture de l'Etranger. [...] Elle répond à l'incomplétude du langage et à l'insuffisance des échanges culturels. (Cordonnier, 1995 : 182-183)

L'idée est que le traducteur doit faire part au lecteur de ses recherches sur les différences culturelles, afin d'expliquer ses choix. Mais, on sait aussi que les notes de bas de page ne sont généralement pas autorisées par les éditeurs, qui pensent que celui nuit à la fluidité de la lecture. Les stratégies de traduction ont bien évolué, et, compte tenu de l'écart de dix-sept ans (1992/2009) entre les années de parution des deux romans que nous comparons, on aurait pu imaginer qu'il eût des différences de ce point de vue, alors qu'il n'en est rien. Ni l'un ni l'autre ne présente un indice de la présence du traducteur (à part son nom), que ce soit par le biais de notes ou d'un glossaire, « *qui sert de relais à l'emprunt lexical* » ou encore d'introduction, préface, postface, qui auraient pu indiquer son point de vue. Ces dernières ont un « *double rôle* » :

Elles servent naturellement à replacer le texte traduit dans l'intertextualité et à donner les informations clés pour entrer dans l'œuvre. Mais elles ont pour rôle aussi, dans le cadre de l'éthique, de montrer la position du traducteur face à sa traduction, donc en fait face à *l'épistémè* de son époque. (Cordonnier, 1995 : 183)

Nous relevons aussi que l'idée de critique des traductions avait déjà été introduite par A. Berman⁴⁸⁰ dans les années 90 et pour lui, « *l'étayage de la traduction* » :

... comprend tous les paratextes qui viennent la soutenir : introduction, préface, postface, notes, glossaires, etc. est indispensable sous peine de ne pas s'accomplir la *translation* littéraire. (Berman, 1995 : 93)

Nous notons qu'aucun des ouvrages étudiés ne présentent de préface ou de postface, ni de glossaire ou de notes et que les éléments figurant sur la 4ème de couverture sont les mêmes : quelques éléments biographiques succincts sur chaque auteure et « *prière d'insérer*⁴⁸¹ » de l'ouvrage. Sur le concept d'étayage, nous avons repris les idées de G. Genette et interrogé d'autres éléments du paratexte dans le chapitre suivant sur la dimension culturelle de la traduction des ouvrages étudiés. Les études traductologiques se sont amplement développées à la fin du XX^e siècle et leur évolution correspond à l'idée de Cordonnier d'une prise de conscience, de la part du traducteur, vis-à-vis des cultures étrangères qu'il traduit à travers les textes. Cordonnier préconise la « *traduction-dévoilement* » qui laisse « *entrevoir la vérité de l'œuvre* », même si « *elle ne peut être que relative.* » Car, la traduction et le mode de traduire « *donne à voir la position d'une culture par rapport à une autre culture* », à condition de « *faire tomber le masque de la transparence* ». C'est vers ce « *dévoilement des différences et le décentrement* », par opposition à l'ethnocentrisme qu'il appelle de ses vœux. (Cordonnier, 1995 : 145)

⁴⁸⁰ BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, Col. « Bibliothèque des idées », 1995, p. 93

⁴⁸¹ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, Coll. Points, 1987, p. 107

Nous pensons que cette idée a été mise à l'épreuve de la pratique et que la traduction *Des Roses rouge vif* peut correspondre à certains aspects de ce « dévoilement » par le biais de mots comme « fazenda », laissés en portugais, mais aussi des cas d'adaptation ou d'équivalence qui révèlent une dimension poétique du texte de départ. Cordonnier (2002), comme Berman (1995), pense que « le traducteur ne doit pas passer sous silence son intervention sur le texte original via la traduction. » En effet, « il faut que le lecteur soit averti du type de traduction auquel il a affaire. » (Cordonnier, 2002 : 38-49) Nous pouvons cependant remarquer qu'il n'est pas encore d'usage que le traducteur donne des indications sur ses stratégies de traduction, dans les ouvrages qu'il traduit, puisque nous avons déjà dit qu'ils ne comportaient aucun des éléments où il aurait pu les exprimer. En ce qui concerne les ouvrages de notre corpus, les situations sont différentes : puisque, dans un cas, la langue-cible « efface » la langue-source et produit ainsi un autre texte dans la langue d'arrivée, sans qu'il y ait matière à faux-sens ou contresens cependant. C'est le cas de la traduction, *Le Cheval de soleil*.

Dans le cas de la traduction de *Des Roses rouge vif*, on peut s'apercevoir d'une certaine difficulté à traduire pour des raisons d'ordre différent, sans doute, que nous avons tenté de cerner, sans que la traductrice révèle ses doutes et les choix qu'elle a dû faire pour résoudre les problèmes que lui posait la traduction. Nous pensons aussi à l'idée de la « transformation », que l'on trouve chez I. Oséki-Dépré à propos d'Haroldo de Campos, le poète et traducteur brésilien :

Chez Octavio Paz, Haroldo de Campos ou Ezra Pound, en effet, les théories (et les pratiques) de la traduction insistent à la fois sur l'idée d'un isomorphisme entre original et traduction et sur les transformations nécessaires à une traduction proche de l'original (ou plus « originale » que celui-ci) – cela permet de régler le problème des « équivalences » sans tomber dans l'idée de traduction-copie de l'original. (Oséki-Dépré, 2007: 71)

Même si dans le cas du roman qui nous occupe, il ne s'agit pas de poésie mais de prose, nous pensons que cet aspect de « transformation » correspond aux « équivalences » et « calques » proposés par la traductrice de *Des Roses rouge vif*. Les problèmes soulevés par cette traduction peuvent aussi être considérés comme une tentative de transcrire non seulement la langue, mais aussi le contexte de la langue selon l'idée de la traduction comme « situation de passage » de Sabine Gorovitz⁴⁸², (2011) qui parle aussi « d'affectation » de la langue-cible par la langue-source : « le texte traduit est affecté par la langue étrangère. » (Gorovitz, 2011 : 13) Comme nous l'avons dit, cette « affectation » de la langue-cible existe dans la traduction, *Des Roses rouge vif*, même si elle est assez minime. En revanche, elle est complètement inexistante dans la traduction, *Le Cheval du soleil*.

C'est également de cette tension entre les différentes « forces » qui s'exercent dans la traduction, à laquelle Berman fait allusion dans son ouvrage, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*,⁴⁸³ où il confirme l'idée, dans une « analytique de la traduction », que

⁴⁸² GOROVITZ, Sabine, *Tradução e cultura*, in *7 Letras*, Brasília, UnB, 2011, p. 13 (nous traduisons partiellement)

⁴⁸³ *Op. Cit.* BERMAN, 1999 (1985)

toute opération de traduction de la prose littéraire suppose un « *système de déformation des textes* » (Berman, 1999 : 49). Il reprend les grandes « tendances déformantes » que sont « *la rationalisation* », la « *clarification* », dont nous avons vu des exemples à travers les cas de transposition par dépouillement, mais aussi « *d'allongement* » et « *d'ennoblissement* », que nous avons signalé également à travers les procédés de transposition par étoffement ou de modulation avec décalage métaphorique. Ces tendances sont pour lui, le résultat d'une tentative « *d'homogénéisation* » dans la L. A., alors que la L. D. est, elle, hétérogène et suppose aussi une « *destruction des réseaux signifiants sous-jacents* », ainsi que celle des « *rythmes* » chers à Meschonnic. (Berman, 1999 : 52-61) Il s'agit bien de la perte de la « lettre » du texte original, qu'il souligne aussi dans celle des « *réseaux langagiers vernaculaires* », qui sont conservés par le biais d'une « *exotisation* », parfois maladroite de la langue, qui alors « *n'aboutit qu'à ridiculiser l'original* ». (Berman, 1999 : 63-64) Pour lui, la « *destruction des œuvres* » ne doit pas être « *le mode prépondérant* » de la traduction, même s'il reconnaît que « *sous certains rapports, la lettre doit être détruite, sous d'autres – plus essentiels – elle doit être sauvée et maintenue*. (Berman, 199 : 68). De notre point de vue, les réflexions de Berman montrent son penchant pour le littéralisme en traduction, mais aussi la difficulté de traduire pour un traducteur, qui doit opérer des choix, qui l'engagent, à chaque fois.

Pour revenir à Gorovitz, nous retenons en revanche, l'idée de « *situation de passage* » qui, de notre point de vue, peut correspondre à toute traduction. En effet, tout texte peut être retraduit et par conséquent toute traduction n'est que « *passagère* » : elle correspond à une société et à une époque. La notion de situation « *transitoire* » qui est incluse dans cette expression correspond aussi à la définition de la traduction qui fige pour un temps un texte, mais dont le rôle est finalement davantage de permettre le « *passage* » d'idées (sur un pays, une société) et ainsi d'éclairer le lecteur sur un monde jusque-là inconnu ou qui l'intéresse et qu'il veut approfondir. (Gorovitz, 2011 : 15) Pour Gorovitz, il ne s'agit plus de restituer « *le sens du texte* » mais « *son mode discursif* », « *sa façon de le dire* » lorsque l'on passe un texte « *dans sa propre langue* ». Elle semble donc privilégier la forme au fond et va même plus loin :

Tout texte déplace le sujet et devient une traduction et une inadéquation, une dérive dont le point de départ se perd, une déception par rapport au fantôme de l'identité.
(Gorovitz, 2011 : 21)

Cette impression d'inadéquation de notre point de vue, se trouve dans la traduction, ***Des Roses rouge vif***, sans que cela soit visible toutefois sur l'ensemble de l'ouvrage, qui fonctionne auprès du public français, comme roman étranger, et la traduction rend compte, dans l'ensemble, du sens du texte de départ. Cette impression vient, à posteriori, après le travail de relevé que nous avons effectué et se situe principalement sur le plan linguistique : en regard de toutes les occurrences non traduites, mais aussi culturel si l'on analyse les contresens par rapport au texte-source.

Nos réflexions sur les deux traductions des premières œuvres de nos deux auteures nous ont permis de faire apparaître des différences importantes entre elles et de leur donner une interprétation, mais surtout de mieux comprendre les mécanismes de la traduction et les stratégies mises en œuvre par leurs traductrices respectives. Ces tentatives d'explication nous mènent vers différentes pistes de réflexion, entre non-dit culturel et non-traduction, traduction-

dévoilement et difficultés de traduction que nous allons approfondir dans l'étude comparative des deux ouvrages de notre corpus pour cette autrice. Nous procéderons de la même façon à un relevé linguistique et nous comparerons les deux traductions pour chaque auteure, puis nous croiserons les traductions des deux écrivaines qui correspondent à deux époques différentes de leur carrière, afin de vérifier si nos constatations sont les mêmes et tenter de comprendre pourquoi.

2.2 Hanói/Hanoï

Avec le deuxième ouvrage de notre corpus d'Adriana Lisboa, publié en 2013 et traduit en français en 2015 par Geneviève Leibrich, nous avons voulu voir quelles étaient les écarts de traduction entre le portugais du Brésil et le français dans ce roman, qui a été traduit par une autre traductrice que les deux précédents traduits en français, *Des Roses rouge vif* et *Bleu corbeau*.

Nous avons également voulu voir si des comparaisons pouvaient être établies entre la traduction de ce dernier roman traduit d'Adriana Lisboa et le premier ouvrage que nous avons étudié de Teolinda Gersão, *O Cavalo de sol*, puisqu'il s'agit de la même traductrice. Pour vérifier notre propos, il nous a semblé opportun de faire cette double comparaison. Comme pour les autres ouvrages, nous avons procédé au relevé linguistique des occurrences présentant un écart de traduction entre la langue de départ et la langue d'arrivée et nous avons classé ces occurrences selon les mêmes procédés d'analyse stylistique utilisés pour les autres ouvrages précédents.

Les numéros de pages renvoient dans l'ordre au texte de l'œuvre originale, puis de la traduction. Les abréviations LA, pour langue d'arrivée ou langue-cible (le français) et LD, pour langue de départ ou langue-source (le portugais) sont utilisées, ainsi que SN, pour syntagme nominal et SV, pour syntagme verbal.

Toutes les occurrences relevées se trouvent dans l'Annexe, nous avons choisi de n'en présenter dans la thèse que quelques exemples pour chaque procédé, afin de ne pas en alourdir la lecture.

2.2.1 Le niveau lexical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 29-24

- uma gama de bichos noturnos : **un assemblage d'êtres nocturnes**

p. 30-25

- pode ser meio viral : **peut devenir maladif**

p. 84-65

- pinçar mais alguém a esmo : **choisir quelqu'un au hasard**

Ces cas de décalage métaphorique font apparaître des choix de traduction qui tendent vers une langue plus soutenue, à travers des expressions plus élaborées, dans la langue-cible, le français.

p. 75-58

- (o passado) contagioso : **(le passé) dangereux**

p. 114-86

- nação de objetos esquecidos : **ramassis d'objets oubliés**

p. 195-145

- umas poucas dezenas de animais : **quelques misérables dizaines de bêtes**

p. 140-105

- para trancá-la : **pour s'y claquemurer**

Nous pouvons aussi noter des glissements de sens, vers une valeur plus péjorative ou plus soutenue (dans le dernier cas) dans la L.A. Il s'agit d'accentuer une des acceptions du sens : c'est un postulat traductif.

Le procédé de modulation avec décalage métonymique

p. 11-10

- estampado com Plutos : **parsemée de Mickey**

Il s'agit d'un cas de modulation qui peut être interprété comme un contresens, mais qui privilégie en fait l'image culturelle de Mickey, plus populaire sans doute dans la L.A. au détriment du sens précis dans la L.D.

De notre point de vue, l'un comme l'autre donnent au lecteur une indication sur le côté un peu ridicule du vêtement imprimé et renseignent sur la personnalité du personnage de l'infirmière.

p. 36-29

- com aquele seu sotaque tão engraçado : **avec son drôle d'accent**

Nous notons dans ce cas, une perte de valeur et donc de sens par rapport à la langue-source.

Le procédé de transposition par étoffement

p. 11-10

- a mesma teia de ordem : **le même ordonnancement bien structuré**

p. 13-12

- a autodefesa : **la réaction d'autodéfense**

- no supermercado da Broadway : **dans le grand supermarché sur Broadway**

Plusieurs cas de transposition par étoffement qui illustrent le choix d'une explicitation dans la L.A., le français. Avec une portée emphatique plus marquée et l'ajout d'une valeur supplémentaire.

p. 31-25

- uma festaça apoteótica : **une énorme fête triomphale**

p. 43-34

- (tirar) melodias consistentes daquilo : **(tirer) des mélodies cohérentes de cet instrument**

p. 53-41

- (Bruno) não deu bola : **(Bruno) ne lui prêta aucune attention**

p. 75-58

- Alex sabia disso muito bem : **Alex en était parfaitement consciente**

p. 77-60

- mencionava obstruções : **elle alléguait des règles**

p. 160-120

- pelos ouvidos : **par le truchement des oreilles**

Nous constatons qu'il en est de même pour ces exemples, où les expressions choisies montrent la volonté de changer de registre, afin de placer la traduction proposée parmi les textes écrits dans une langue littéraire de bonne facture.

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 29-24

- levavam a vida como podiam : **vivotaient comme ils pouvaient**

Nous notons l'ajout d'une valeur dépréciative dans ce cas de dépouillement.

p. 84-65

- puxar voluntariamente seu próprio tapete : **s'auto-saboter volontairement**

Nous notons ici que l'expression idiomatique de la L.D. n'a pas été traduite, au profit d'une expression plus concise en traduction.

Au niveau lexical, sur un nombre total de 30 occurrences relevées :

- 10 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique
- 2 sont des procédés de modulation avec décalage métonymique
- 15 sont des procédés de transposition par étoffement
- 3 sont des procédés de transposition par dépouillement

Nous constatons dans la traduction *Hanoi* que, pour ce premier niveau de langue, deux procédés sont majoritaires : celui de transposition par étoffement et celui de modulation avec décalage métaphorique. La combinaison de ces procédés indique quels sont les choix de la traductrice : expliciter davantage le message du texte, en privilégiant la langue cible, le français et transcrire le texte dans une langue plus littéraire, qui correspond au goût du public dans la langue d'accueil. Il s'agit d'un ennoblissement de la traduction et d'une tendance « déformante » que nous avons déjà notée dans la traduction de *Le Cheval de soleil*, produite par la même traductrice, et pour laquelle nous avons fait les mêmes constats. Nous pouvons en déduire que c'est un postulat traductif commun entre les deux traductions que nous mettrons en évidence dans des tableaux comparatifs entre les deux ouvrages à la fin du relevé.

On retiendra à ce propos l'idée de Nicolas Froeliger⁴⁸⁴ sur la notion de trahison qui est attachée à celle du traducteur :

...la trahison n'est certes plus une question pour la recherche, mais reste un problème de communication entre praticiens et profanes (catégorie dans laquelle on pourra inclure les clients, les lecteurs, le grand public...). (Froeliger, 2019 : 46)

Il rapproche son idée de la trahison de celle de Ladmiral (1990) : « *l'impensé théologique de la traduction* » qui est lié au caractère sacré du texte source et au « *transfert de la référence des écrits religieux aux « grands textes » dans le sillage de Berman et de Steiner* ». (Froeliger, 2019 : 47-48) Il en conclut que la traduction « *repose sur une illusion* », car le texte traduit « *ne pourrait être le miroir exact du texte original* » et voit des « *aspects recommandables dans la trahison* » et s'interroge sur la tâche des traducteurs : « *ne devraient-ils pas dans certains cas se comporter en traîtres ?* » (Froeliger, 2019 : 49) Cet éloge de la trahison est à mettre sur le compte d'une « *évolution de la place de la traduction* » dans les études traductologiques aujourd'hui et, même si nous pensons qu'il faut rendre plus visible le travail du traducteur, notre étude des écarts linguistiques montre aussi que cette « *trahison* » correspond à un postulat de la traductrice, que l'on retrouve dans la traduction des deux ouvrages du corpus. Leurs choix sont aussi à considérer en fonction de l'éditeur et dans le contexte plus global de la traduction, à la fois reconnue comme indispensable avec la mondialisation, mais encore empreinte des idées qui lui sont attachées, comme sa pratique ancillaire. Avant de poursuivre dans l'analyse des premiers éléments que nous avons notés dans cette traduction, voyons s'ils se confirment dans les niveaux de langue suivants.

⁴⁸⁴ FROELIGER, Nicolas, « Traduction et trahison – tout est dans le contexte » in GREGOIRE, Michaël et MATHIOS, Bénédicte (Dir.) *Traduction et contextes, contextes de la traduction*, Paris, L'Harmattan, 2019

2.2.2 Le niveau grammatical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 32-26

- para piorar : **malheureusement**

p. 55-43

- ruim o bastante : **suffisamment désastreux**

p. 63-49

- tente não fazer muita coisa : **s'efforcer de ne pas faire grand-chose**

Nous notons que ces cas de décalage métaphorique apportent une valeur supplémentaire par rapport à la langue-source. Les expressions choisies dans la traduction correspondent à des tournures plus recherchées appartenant à une langue plus soutenue et littéraire.

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 56-43

- sem mais nem menos : **inopinément**

p. 80-62

- sinto saudades : **nous avons de la nostalgie**

On note aussi le changement grammatical au niveau de la personne.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 11-11

- (surpreso) com o modo como tudo continuava idêntico : **(surpris) de constater que rien n'avait changé**

p. 18-15

- enquanto elas eram seguras : **pendant que ce n'était pas trop dangereux**

p. 158-117

- o gostar ? : **Bien aimer quelqu'un ?**

p. 232-171

- ele estava gostando muito : **il prenait un immense plaisir**

Dans ces cas d'étoffement, nous pouvons remarquer qu'outre le changement grammatical, c'est l'explicitation dans la langue-cible qui est visée et elle passe donc par un étoffement de la phrase. Nous notons aussi le passage à une langue plus soutenue, qui correspond davantage au texte littéraire.

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 20-17

- tocando na rua num piano de armário : **qui jouait du piano dans la rue**

Nous notons, dans ce cas, la non traduction d'un élément de l'expression : *de armário*.

p. 93-71

- um negócio para lá de inóspito : **vraiment un lieu inhospitalier**

p. 111-84

- fora de hora : **déplacé**

Dans ce dernier cas, on notera aussi le glissement de sens dans la L.A., du fait du sens abstrait de l'adjectif.

Le changement grammatical

p. 11-10

- se permitia : **était permise**

p. 26-21

- de olho no emprego : **convoitant sa place**

Au niveau grammatical, sur 24 occurrences relevées :

8 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique

2 sont des procédés de modulation avec décalage métonymique

9 sont des procédés de transposition par étoffement

3 sont des procédés de transposition par dépouillement

2 sont de simples changements d'ordre grammatical

Les deux niveaux de langue, lexical et grammatical, sont ceux qui comptent le plus d'occurrences. Bien que le nombre relevé soit différent, la proportion est la même concernant les deux procédés qui sont dominants : celui de transposition par étoffement et celui de modulation avec décalage métaphorique. Donc, nous en déduisons qu'il s'agit de la même tendance « déformante » dans la pratique de la traductrice.

Nous retiendrons à ce propos l'idée de Jean-René Ladmiral, reprise par Emily Butler⁴⁸⁵, qui dans son livre *Sourcier ou Cibliste* (2014) affirme :

Dès lors qu'on aura donné congé à l'illusion littéraliste des traductions sourcière et qu'on aura opté pour la rationalité d'une traductologie cibliste, et dès lors qu'il aura été reconnu que corollairement l'adaptation est une dimension inhérente à la traduction, alors il apparaîtra très clairement que ce que la logique de la traduction met à l'ordre du jour, c'est la problématique tout à fait essentielle de la *réception* sous différents aspects. (Ladmiral, 2014 : 103)

Nous pensons que perdre l'idée qu'une bonne traduction, dans le milieu littéraire, doit être rendue dans une langue qui correspond à celle de la littérature française, ou du moins à l'idée que l'on en a dans le monde de l'édition, qui est un autre facteur, auquel est confronté le traducteur, comme le rappelle aussi E. Butler :

En plus du traducteur et de l'auteur, il ne faut pas négliger le rôle essentiel des autres agents impliqués dans la production d'une traduction, c'est-à-dire la maison d'édition, les directeurs de collections, les directeurs de littérature étrangère ou encore les agents littéraires qui peuvent constituer des facteurs d'hybridité au sein du texte. (Butler, 2019 : 213-214)

Le rôle de l'éditeur est ici confirmé, comme acteur intervenant dans le processus de traduction, et pas seulement au niveau des choix qui précèdent l'acte de traduire, comme le souligne Butler : « *l'on parle souvent de la visibilité du traducteur et moins de celle de l'éditeur qui occupe une place plus importante qu'on ne le pense au sein du texte traduit.* » (Butler, 2019 : 214) La dimension éditoriale est affaire de « *contexte culturel et politique du pays d'accueil* » et les éditeurs « *des faiseurs de culture et des médiateurs culturels aussi importants que les traducteurs* », car ils se préoccupent de savoir si le texte à traduire correspond à « *l'horizon d'attente du lectorat en France* », et elle rejoint, en cela, l'idée de « *réception* » de Ladmiral. En outre, une maison d'édition doit aussi « *prendre en compte des considérations purement économiques* » et calculer le « *bénéfice estimé* » lorsqu'elle prend la décision de faire traduire un titre, comme le précise Butler. (Butler, 2019 : 214)

L'importance du rôle des autres acteurs, ici celui de la maison d'édition, qui entre dans le processus de traduction, nous amène à relativiser notre propos sur la responsabilité de la traductrice dans la « *tendance déformante* » constatée dans la traduction d'*Hanoï* et que l'on avait déjà observée dans *Le Cheval de soleil*, de la même traductrice. En effet, elle est une traductrice chevronnée, qui a traduit les plus grands auteurs de langue portugaise, y compris le prix Nobel, José Saramago, et on peut aussi penser que, si elle est choisie par la maison d'édition, c'est que sa traduction correspond à ce que celle-ci en attend. La transposition dans une langue plus littéraire correspondrait ainsi à l'idée que l'éditeur ou le directeur de collection se fait d'un texte littéraire en français, l'horizon d'attente, du lecteur en France.

⁴⁸⁵ BUTLER, Emily, « Le funambulisme des contextes : traduire le cliché », in GREGOIRE, Michaël et MATHIOS, Bénédicte (Dir.) *Traduction et contextes, contextes de la traduction*, Paris, L'Harmattan, 2019

Nous pensons aussi que le postulat traductif de la traductrice n'est pas remis en cause par l'éditeur, en raison de sa grande expérience et de sa bonne réputation. Par ailleurs, il correspond aussi au goût du public cultivé et, de plus, la traduction est juste et répond à la commande en produisant un texte littéraire en français, correspondant aux normes de la littérature française. Pour ces différentes raisons, ce type de traduction perdure. Les choix éditoriaux sont aussi à comprendre à travers l'idée de P. Casanova, que nous avons déjà mentionnée, de langue centrale, ce qui est encore le cas de la langue française en matière de littérature, vis-à-vis du portugais, considéré comme une langue périphérique et de la « consécration », que représente la traduction en français pour un ouvrage écrit en portugais. Mais avant de poursuivre, voyons ce qu'il en est dans les autres niveaux de langue.

2.2.3 Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 23-19

- num mundo de poucos alguéns : **dans un monde où peu de gens étaient quelqu'un**

p. 35-28

- deu bola para as consequências não uniformizadas : **songea aux conséquences qui n'avaient pas la même portée pour chacun d'eux**

p. 73-57

- que ela haveria de compreender sempre : **à l'égard duquel elle devait toujours faire preuve de compréhension**

p. 162-121

- e pagaria a conta : **c'était lui, David, qui paierait l'addition**

Dans ces exemples, on peut voir, outre le changement au niveau syntaxique dans la phrase, l'étoffement de l'expression dans la langue-cible, le français, qui montre que la traductrice a choisi des tournures correspondant davantage à une langue littéraire.

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 35-28

- Alex deixou que ele lhe chamasse a atenção : **Alex se deixa gronder**

Dans ce cas, on aboutit à une expression plus concise avec un glissement de sens.

p. 194-144

- Mas do contrário, o que era Hanói, então ? : **Mais alors, c'était quoi Hanoi ?**

Au niveau syntaxique, sur 13 occurrences :

11 sont des procédés de transposition par étoffement

2 sont des procédés de transposition par dépouillement

Pour le niveau syntaxique, l'écart entre les deux procédés est frappant et confirme notre propos sur le procédé de transposition par étoffement qui est prédominant.

2.2.4 Le niveau sémantique

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 12-11

- com um assobio nos lábios : **comme un souffle**

C'est un procédé de transposition par dépouillement, proche du cas de modulation avec décalage métonymique, mais aussi un cas de faux-sens.

Cas de non traduction :

p. 14-12

- os montinhos verdes (de *bánh da lợn*) : **les petites montagnes (de *bánh da lợn*)**

Même si cela n'altère pas le sens, il y a omission de traduction de l'adjectif, verdes.

p. 14-13

- já : **non traduit**

p. 86-66

- Mas por quê ? Para onde você vai ? : **non traduit**

p. 216-160

- Alex falou : **non traduit**

Nous notons ces éléments non traduits sont d'abord des mots épars, puis des phrases dans les derniers cas relevés.

Cas de contresens :

p. 42-33

- violão : **violon**

p. 48-37

- sete meses : **six mois**

p. 217-160

- (o assento) ao lado dela : **(le siège) à côté de moi**

p. 78-61

- (uma nuvem) de lodo : **(un nuage) de poussière**

Ce dernier exemple s'apparente davantage à un glissement de sens au profit de l'expression dans la L.A.

p. 127-95

- (os donos) da bola : **(les maîtres) de la boule**

Au niveau sémantique, sur 10 occurrences :

1 est un procédé de transposition par dépouillement

4 sont des éléments non traduits

5 sont des contresens

On note au niveau sémantique, où très peu d'occurrences ont été relevées, que ce sont les contresens qui sont majoritaires ainsi que les éléments non traduits. C'est d'autant plus remarquable que cela n'était pas le cas dans la traduction de *Le Cheval de soleil*, comme nous allons le voir dans le tableau comparatif entre les deux traductions qu'a produit la traductrice à 23 ans d'intervalle. On peut interpréter les contresens comme une négociation plus difficile à rendre compte de la réalité brésilienne pour cette traductrice, qui a davantage traduit le portugais européen. Pour la non traduction, quasiment inexistante dans la traduction de l'ouvrage de Teolinda Gersão, on peut y voir aussi une évolution de sa pratique.

2.2.5 Le niveau stylistique

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 32-26

- nesse fato : **là-dedans**

Il s'agit d'un cas de modulation avec un changement de registre de langue également. Nous notons qu'il s'agit d'une langue plus courante dans la L. A., ce qui n'est pas habituel.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 132-99

- e agora torcia par que fosse isso mesmo : **et elle priait maintenant le ciel qu'il en soit ainsi**

C'est un cas d'étoffement avec un changement de registre de langue, vers une langue plus littéraire en L.A.

p. 140-105

- não deveria ser nada (grandioso) : **ça n'avait pas besoin d'être (grandiose)**

Au niveau stylistique, sur 3 occurrences :

1 est un procédé de modulation avec décalage métaphorique

2 sont des procédés de transposition par étoffement

Nous notons non seulement le faible nombre d'occurrences relevées pour ce niveau de langue, mais aussi que les deux seuls procédés qui apparaissent sont les deux procédés dominants dans le relevé sur cette traduction. Si nous regardons les données chiffrées globales pour la traduction d'*Hanoï*, sur un total de 78 occurrences relevées, plus de la moitié sont des cas de transposition par étoffement : 37 et presque un quart de cas de modulation avec décalage métaphorique : 19. Ce sont ces deux procédés qui sont majoritaires et notamment le procédé de transposition par étoffement dans les trois premiers niveaux de langue : lexical, grammatical et syntaxique, qui regroupent le plus grand nombre d'occurrences relevées. Les chiffres confirment les observations faites sur la tendance déformante et le choix d'une langue plus soutenue en français, au détriment de la langue originale, le portugais. Les autres procédés présentent des chiffres bien moindres, dans une proportion de un à trois ou à quatre par rapport à ceux des procédés les plus importants et ne permettent pas de dégager d'autres tendances sur la pratique traduisante.

Comme nous l'avons fait pour les ouvrages de Teolinda Gersão, nous comparons les deux ouvrages d'Adriana Lisboa, d'après les données statistiques obtenues dans les différents procédés utilisés dans le relevé linguistique des écarts de traduction.

Tableau de comparaison entre les traductions : *Des Roses rouge vif* et *Hanoï*

| | <i>Des roses rouge vif</i> | % | <i>Hanoï</i> | % |
|---|----------------------------|-------------|--------------|-------------|
| Le procédé de modulation avec décalage métaphorique | 46 | 23,6 | 19 | 24,4 |
| Le procédé de modulation avec décalage métonymique | 17 | 8,7 | 4 | 5,1 |
| Le procédé de transposition par étoffement | 32 | 16,4 | 37 | 47,4 |
| Le procédé de transposition par dépouillement | 45 | 23,1 | 9 | 11,5 |
| Cas d'équivalence/ d'adaptation/ de calque | 8 | 4,1 | - | |
| Cas de contresens | 22 | 11,3 | 5 | 6,4 |
| Cas de non traduction | 25 | 12,8 | 4 | 5,1 |
| Total | 195 | | 78 | |

Nous pouvons remarquer en premier lieu que la traduction *Des roses rouge vif* ne présente pas de prédominance d'un procédé stylistique, puisqu'ils s'équilibrent entre les principaux observés, alors que cette traduction comprend un nombre d'occurrences relevées, presque trois fois plus important que celui d'*Hanoï*. Nous avons aussi fait figurer les pourcentages, qui nous semblent plus parlants, car le nombre d'occurrences relevées est très différent entre les deux traductions. Nous pouvons interpréter cette différence comme une plus grande maîtrise de la pratique de la traduction pour la traductrice d'*Hanoï*, Geneviève Leibrich. Nous notons aussi l'absence des procédés de calque, d'équivalence ou d'adaptation qui, même s'ils représentent un faible pourcentage (4,1%) dans *Des roses rouge vif* confirment l'impression d'une certaine difficulté à négocier avec le texte original ou à rendre compte du contexte brésilien, pour la traductrice, Béatrice de Chavagnac. Ce n'est pas le cas pour celle de *Hanoï*, qui, il est vrai, possède une très longue expérience de la traduction de 122 ouvrages, de plus de 50 auteurs, dont des auteurs de langue portugaise très différents : José Saramago, que nous avons déjà évoqué, ou Lidia Jorge, qui sont des auteurs majeurs de la littérature portugaise ou encore l'angolais, José Eduardo Agualusa ou et le brésilien Bernardo Carvalho, pour n'en citer que quelques-uns.

Nous avons évoqué une certaine difficulté à rendre compte de la réalité brésilienne pour la traductrice de *Des Roses rouge vif*, qui pouvait expliquer le grand nombre d'occurrences relevées et nous nous appuyons sur le relevé que nous avons effectué sur un autre ouvrage d'Adriana Lisboa, *Azul Corvo*, que Beatrice de Chavagnac a traduit également, à la suite de *Des Roses rouge vif* : *Bleu corbeau*, qui présente beaucoup moins d'occurrences relevées et que nous interprétons comme davantage d'aisance de la part de la traductrice avec l'écriture, le style de l'autrice brésilienne et la réalité qu'elle décrit. Nous évoquerons à nouveau cet ouvrage dans le chapitre suivant sur la dimension culturelle. Si nous comparons les données globales entre les deux traductions de notre corpus, nous pouvons voir, avec les pourcentages, que les procédés de modulation et de transposition s'équilibrent davantage dans *Des Roses rouge vif*, y compris pour les cas de contresens ou de non traduction, dont les pourcentages rejoignent presque ceux des autres procédés. En comparant les pourcentages dans les deux traductions, ce qui saute aux yeux dans la traduction de *Hanoï*, c'est la statistique du procédé de transposition par étoffement qui compte près de la moitié des occurrences (47,4%) contre un pourcentage très moyen (16,4%) et même inférieur à celui de transposition par dépouillement (23,1%) pour la traduction *Des roses rouge vif*.

Nous voyons donc que les postulats traductifs des deux traductrices sont totalement différents et nous pouvons en déduire, concernant le procédé majoritaire de la transposition par étoffement dans *Hanoï*, qu'il avait déjà été remarqué dans *Le Cheval de soleil* et prouve la pratique « effaçante » de la traduction de Geneviève Leibrich.

Comme pour *Le Cheval de soleil*, nous considérons qu'il s'agit ici d'une volonté de traduire le texte original dans une langue littéraire de bonne facture, afin de satisfaire le public français, plutôt cultivé et habitué à lire de beaux textes en français. Cette même tendance à une traduction « déformante » ou « effaçante » par rapport à la langue de départ, constatée après le relevé linguistique, qui a été effectué sur les deux ouvrages traduits par la même traductrice, nous donne ici une indication importante sur les pratiques de chaque traducteur qui marquent de leur

empreinte une traduction et, de ce point de vue, G. Leibrich se démarque de « l'invisibilité » du traducteur. Nous pouvons toutefois nous interroger sur les raisons des choix des traducteurs, car ils sont rarement le fait du traducteur, et davantage celui de l'éditeur ou du directeur de collection. Sur cet aspect, nous souscrivons donc, au propos de Catherine Delesse,⁴⁸⁶ dans l'ouvrage collectif, *Passeurs de culture et transferts culturels* (2015) :

Cela dit, il n'est pas dans mon intention de jeter la pierre au traducteur, dans la mesure où il est difficile de savoir quelle est la part qui relève de son choix personnel et des exigences éditoriales. Il ne faut pas oublier qu'en matière de traduction littéraire comme ailleurs, c'est le donneur d'ordre qui a le dernier mot. (Delesse, 2015 : 132)

On note encore l'argument des notes de bas de page qui « *auraient pu être un moyen d'explicitation* » selon Delesse, comme cela a déjà été souligné par d'autres chercheurs. Car bien des facteurs sont en jeu dans le domaine de la littérature étrangère traduite, sur lesquels nous reviendrons dans le chapitre suivant. Néanmoins, selon les constats effectués, nous pouvons avancer que la tendance déformante constatée dans la traduction des deux ouvrages produits par Leibrich et qui apparaît dans l'importance du procédé de transposition par étoffement relevé, a été validée par les éditeurs, qui ont publié ces deux ouvrages : Flammarion et Métailié, à plus de vingt ans d'intervalle (1992-2015).

Comme nous l'avons fait pour les traductions des premiers ouvrages, *Le Cheval de soleil* et *Des roses rouge vif*, nous allons également comparer les deux autres ouvrages de chaque autrice, *Les Anges* et *Hanoï*. Elles ont été publiées en France à douze ans d'écart et sont distantes de celles des premiers ouvrages, respectivement, de onze ans (1992-2003) pour ceux de Teolinda Gersão et de six ans (2009-2015) pour les romans d'Adriana Lisboa.

⁴⁸⁶ DELESSE, Catherine, « Le transfert des aspects culturels britanniques dans la traduction de Harry Potter », in CHAARANI LESOURD, Elsa, DELESSE Catherine, DENOOZ Laurence, *Passeurs de culture et transferts culturels*, (textes rassemblés et présentés par), Nancy, P. U. de Nancy et Ed. U. de Lorraine, 2015

Tableau comparatif des statistiques obtenues pour les traductions de *Les Anges* et *Hanoï*.

| | <i>Les Anges</i> | % | <i>Hanoï</i> | % |
|---|------------------|-------------|--------------|-------------|
| Le procédé de modulation avec décalage métaphorique | 12 | 24,0 | 19 | 24,4 |
| Le procédé de modulation avec décalage métonymique | 3 | 6,0 | 4 | 5,1 |
| Le procédé de transposition par étoffement | 15 | 30,0 | 37 | 47,4 |
| Le procédé de transposition par dépouillement | 13 | 26,0 | 9 | 11,5 |
| Cas d'équivalence/ d'adaptation/ de calque | - | | - | |
| Cas de contresens | 6 | 12,0 | 5 | 6,4 |
| Cas de non traduction | 1 | 2,0 | 4 | 5,1 |
| Total | 50 | | 78 | |

Le premier constat est un faible nombre d'occurrences relevées pour les deux ouvrages : 50 pour *Les Anges* et 78 pour *Hanoï*, alors qu'il s'agit de deux ouvrages très différents, comptant respectivement 47 et 175 pages et qui ont été publiés à douze ans d'écart (2003/2015). On doit la traduction de ces deux ouvrages à deux traductrices : Elisabeth Monteiro Rodrigues pour *Les Anges* et Geneviève Leibrich pour celle d'*Hanoï*. Or, il apparaît des points communs entre les deux textes : ce sont les mêmes pourcentages pour les procédés de modulation avec décalage métaphorique et métonymique et l'absence de recours au calque, ou à l'adaptation et à l'équivalence. Ces premières constatations peuvent signifier qu'il s'agit d'une traduction plutôt fluide, sans réelle difficulté, et n'indiquent pas de véritable tendance dans la pratique traduisante. L'autre constat important est que le procédé de transposition par étoffement est très largement majoritaire dans *Hanoï* et fonctionne comme le signe de reconnaissance d'une traduction « déformante ». On note, qu'au contraire, le procédé de transposition par dépouillement est deux fois plus important dans *Les Anges* que dans *Hanoï* et vient en quelque sorte compenser celui de transposition par étoffement, dont le pourcentage est à peine supérieur. Ce n'est absolument pas le cas dans *Hanoï*, où il est quatre fois moindre.

Dans le deuxième ouvrage traduit de chacune des deux auteures, nous avons remarqué le faible nombre d'occurrences relevé par rapport aux premiers, mais ce qui est remarquable, c'est le nombre d'occurrences par rapport au nombre de pages de l'ouvrage : 50 occurrences pour 47 pages, pour *Les Anges* et 78 pour 175 pages, pour *Hanoï*. Rapporté au nombre de pages, le nombre d'occurrences relevées dans l'ouvrage *Les Anges* est beaucoup plus élevé (deux fois plus) que pour *Hanoï* et remet en cause notre première impression d'une traduction « fluide » et facile pour celle de *Les Anges*.

Lorsque nous avons comparé les deux traductions des ouvrages de Teolinda Gersão, nous avons vu une évolution dans les stratégies de traduction, liée à l'écart entre la date de publication des deux traductions (1992/2003) et du fait aussi qu'il s'agissait de deux traductrices, qui présentaient des profils différents, avec une formation et une expérience qui n'était pas les mêmes, ce qui modifiait sensiblement leurs stratégies de traduction. Nous avons donc voulu comparer *Hanoï* avec l'autre roman traduit par la même traductrice qui avait traduit *Des Roses rouge vif*, afin de vérifier si les constats étaient les mêmes. Nous allons voir dans le tableau suivant, les deux traductions effectuées par Béatrice de Chavagnac, *Des roses rouge vif* (2009) et *Bleu corbeau* (2013), comparées à celle d'*Hanoï* (2015), effectuée par Geneviève Leibrich.

Tableau comparatif des traductions de *Des Roses rouge vif*, *Bleu corbeau* et *Hanoï*

| | <i>Des roses rouge vif</i> | % | <i>Bleu corbeau</i> | % | <i>Hanoï</i> | % |
|---|----------------------------|-------------|---------------------|-------------|--------------|-------------|
| Le procédé de modulation avec décalage métaphorique | 46 | 23,6 | 19 | 38,0 | 19 | 24,4 |
| Le procédé de modulation avec décalage métonymique | 17 | 8,7 | 8 | 16,0 | 4 | 5,1 |
| Le procédé de transposition par étoffement | 32 | 16,4 | 2 | 4,0 | 37 | 47,4 |
| Le procédé de transposition par dépouillement | 45 | 23,1 | 5 | 10,0 | 9 | 11,5 |
| Cas d'équivalence/ d'adaptation/ de calque | 8 | 4,1 | 8 | 16,0 | - | |
| Cas de contresens | 22 | 11,3 | 4 | 8,0 | 5 | 6,4 |
| Cas de non traduction | 25 | 12,8 | 4 | 8,0 | 4 | 5,1 |
| Total | 195 | | 50 | | 78 | |

Cette comparaison entre les traductions des trois romans traduits d'Adriana Lisboa nous permet de faire plusieurs constats. Tout d'abord, les statistiques sont complètement différentes, alors qu'il s'agit de trois romans qui ont quasiment le même nombre de pages, respectivement 223 p., 222 p. et 238 p. Les chiffres obtenus pour la troisième traduction, *Hanoï*, qui en compte 78, se rapprochent davantage de celle de *Bleu corbeau*, qui présente le plus faible nombre d'occurrences relevées, 50, en comparaison avec celle de *Des roses rouge vif*, qui en compte 195. Ce qui est notable entre les deux traductions *Des Roses Rouge vif* et *Bleu Corbeau*, c'est le nombre de contresens et de non traduction qui fortment diminué entre les deux textes et

prouve que la traductrice n'a plus rencontré les mêmes difficultés qu'avec le premier ouvrage. Nous remarquons toutefois que le pourcentage d'équivalences, de calques ou d'adaptations a lui considérablement augmenté, puisqu'il quadruplé, passant de 4 % à 16% entre les deux traductions de Béatrice de Chavagnac. Alors qu'il est considéré par certains comme l'indice d'un manque d'expérience du traducteur, on peut aussi l'interpréter comme une volonté de laisser apparaître davantage « l'étrangeté » de la langue originale dans la langue de traduction. On note de ce point de vue l'absence de ces procédés dans la traduction des deux ouvrages de T. Gersão, où l'étrangeté de la langue ne semble pas faire partie des postulats traductifs des deux traductrices des ouvrages étudiés.

Pour revenir à la comparaison entre les deux premières traductions d'AL avec **Hanoï**, c'est le procédé de transposition par étoffement qui offre la statistique la plus impressionnante : 47,4 % pour **Hanoï**, alors qu'il ne représente que 4% pour **Bleu corbeau** et 16,4 % pour **Des Roses rouge vif** ! Nous avons déjà fait ce constat, qui est la marque de la tendance « déformante » de la traductrice et avons donc comparé les statistiques obtenues pour ces deux ouvrages, **Hanoï** et **Le Cheval de soleil**, tous les deux traduits par Geneviève Leibrich à plus de vingt ans d'écart (2015/1992).

Tableau comparatif entre les traductions, *Le Cheval de soleil* et *Hanoï*

| | <i>Le Cheval de soleil</i> | % | <i>Hanoï</i> | % |
|---|----------------------------|-------------|--------------|-------------|
| Le procédé de modulation avec décalage métaphorique | 72 | 32,4 | 19 | 24,4 |
| Le procédé de modulation avec décalage métonymique | 7 | 3,2 | 4 | 5,1 |
| Le procédé de transposition par étoffement | 104 | 46,8 | 37 | 47,4 |
| Le procédé de transposition par dépouillement | 36 | 16,2 | 9 | 11,5 |
| Cas d'équivalence/ d'adaptation/ de calque | - | | - | |
| Cas de contresens | - | | 5 | 6,4 |
| Cas de non traduction | 3 | 1,4 | 4 | 5,1 |
| Total | 222 | | 78 | |

D'abord, nous constatons que le nombre d'occurrences relevées est très différent entre les deux traductions : 222 pour *Le Cheval de soleil* et 78 pour *Hanoï*, mais que la proportion des procédés est équivalente entre les deux ouvrages. En ce qui concerne le procédé de modulation avec décalage métaphorique, il est légèrement supérieur pour *Le Cheval de soleil*, où il représente 32,4%, alors qu'il est de 24,4 % pour *Hanoï*. Le procédé de transposition par étoffement, le plus important en nombre confirme aussi ce rapport : il représente 47,4% des occurrences dans *Hanoï* et presque à l'identique 46,8% dans *Le Cheval de soleil*. C'est ce même rapport, pour ce procédé prédominant dans les deux traductions, qui est le plus remarquable.

Nous pouvons en déduire qu'il s'agit véritablement d'un postulat traductif de la part de la traductrice, qui a opté, dans l'une comme dans l'autre de ces deux traductions d'auteurs et d'époques différentes, pour une stratégie qui privilégie la langue d'arrivée en l'étoffant et en « effaçant » la langue originale. On peut y voir une pratique singulière et même une « marque de fabrique », qui caractérise les traductions de G. Leibrich. Elle indique aussi de la part de cette professionnelle de la traduction une grande maîtrise de la langue française à tous les niveaux de langue, qu'elle met au service du pays d'accueil qu'est la France pour la littérature étrangère. Donc, ce sont bien ces caractéristiques qui sont recherchées par les éditeurs, qui lui confient la traduction d'ouvrages parmi des auteurs déjà célèbres ou en quête d'une reconnaissance, au niveau international et que l'on veut « promouvoir » par le biais d'une « belle » langue. Même s'il ne s'agit pas ici de cas de « Belles Infidèles », évoquées par G. Mounin, puisque, comme nous l'avons dit, le sens du texte est globalement respecté, la traduction de ces ouvrages présente une tendance « déformante » ou « ethnocentrique » qui peut être une réminiscence de l'époque où le français exerçait un rôle prépondérant en littérature. Proportionnellement, les cas de contresens et de non traduction, qui sont au nombre de 4/5, sont plus importants dans *Hanoï* où ils représentent ensemble plus de 11% des occurrences, alors qu'ils ne représentent qu'un peu plus de 1% dans *Le Cheval de soleil*, ce qui est une quantité négligeable par rapport au nombre d'occurrences relevées.

D'après ce constat, nous pouvons émettre l'hypothèse que des éléments de la réalité culturelle de *Hanoï* sont plus éloignés de l'univers de la traductrice ou lui ont posé davantage de problèmes dans la négociation avec le texte, alors que ce n'était pas le cas du contexte culturel du *Cheval de soleil*.

Cependant, nous notons que la traductrice a néanmoins résolu les difficultés rencontrées, en privilégiant la langue-cible. Cela peut nous donner une indication de l'expérience de cette grande traductrice, qui allie une bonne compréhension des textes et une grande maîtrise des techniques de traduction. D'autant que les maisons d'édition, qui connaissent sa grande expérience, lui laissent la liberté d'opter pour un registre de langue plus soutenu, pourvu qu'elle corresponde au goût du public de lecteurs français. Cela nous ramène à l'idée de Ladmiral sur le contexte culturel, qui estime que la « *pratique traductive* » est devenue une « *médiation* »

interlinguistique » ou un « *management interculturel* » (Ladmiral, 2010 : 630). Comme le résume Solange Hibbs (2003 : 6) citée par José Reyes de la Rosa⁴⁸⁷ (2019 : 162) :

Même dans les domaines éloignés de la littérature, le texte à traduire, le discours à comprendre, et le message à restituer portent les marques de leur enracinement dans une culture d'origine plus ou moins différente de la culture réceptrice. Un des défis pour le traducteur est de jouer son rôle de médiateur dans la communication interculturelle qui sous-tend toute traduction. (Hibbs, 2003 : 6)

Ici, on voit que la traductrice parvient à s'acquitter de sa tâche en laissant quelques éléments non traduits et au prix de quelques contresens, qui paraissent insignifiants au regard de l'ensemble de l'ouvrage.

Cette dimension culturelle, qui sera développée dans le chapitre suivant, est désormais centrale dans tous les domaines de la traduction, comme l'évoque encore Reyes de la Rosa (2019 : 169) en évoquant E. Nida (2009) ou en citant D. Seleskovitch et M. Lederer (1984), pour qui le processus de la traduction s'opère en trois phases :

La première phase, l'interprétation du texte, se doit de prendre en compte beaucoup plus que l'expression linguistique du texte, à savoir le contexte verbal et le contexte situationnel, c'est-à-dire toutes les données de la situation de l'énonciation du texte source. Parmi celles-ci, l'analyse du vouloir-dire (ou l'intention de signifier) de l'auteur (avec ses implicites) et le ciblage du destinataire de la traduction sont des éléments déterminants. L'interprétation du sens doit aboutir à une deuxième phase, la déverbalisation du texte source : le traducteur « oublie » les mots du texte pour n'en retenir que le sens et pouvoir aborder enfin la troisième phase, la restitution dans la langue cible, sans contamination de la langue source. (Seleskovitch et Lederer, 1994 : 68)

Ces deux grandes autrices ont beaucoup contribué à la recherche sur la traduction et à la formation des traducteurs. M. Lederer⁴⁸⁸, dans un dernier ouvrage collectif (2020) revient sur la culture qui est pour elle la « *pierre angulaire du traduire* », puisqu'elle « *irrigue tous les textes, quel que soit leur genre* » et que « *sa traduction a appelé et appelle toujours de nombreux commentaires* » : ce que nous allons voir dans le prochain chapitre. (Lederer et Stratford, 2020 : 17) La dimension culturelle qui est celle qui deviendra principale, dès la fin du XX^e siècle dans les études traductologiques, sera le thème de notre dernier chapitre. Mais d'abord, nous clôturons ce chapitre sur la dimension linguistique.

⁴⁸⁷ REYES DE LA ROSA, José, « A propos de la traduction journalistique : la fonction du contexte dans la médiation culturelle. Une approche pédagogique », in GREGOIRE, Michaël et MATHIOS, Bénédicte (Dir.) *Traduction et contextes, contextes de la traduction*, Paris, L'Harmattan, 2019

⁴⁸⁸ LEDERER, Marianne, STRATFORD, Madeleine, (Dir.), *Culture et traduction, Au-delà des mots*, Col. « Translatio », Paris, Garnier, 2020

3 CONSIDÉRATIONS SUR LES PRATIQUES TRADUCTRICES

Après nous être attachée à analyser le sens des textes du corpus à travers l'étude des différentes thématiques et personnages qui les composent, nous avons voulu interroger la langue du texte d'arrivée, afin de voir comment les éléments linguistiques rendaient compte de l'opération de la traduction. Nous avons donc effectué le relevé des écarts entre les textes originaux en portugais et les textes traduits en français selon différents niveaux de langue : lexical, grammatical, syntaxique, sémantique et stylistique et, dans une étude contrastive entre la langue de départ des textes originaux et les textes d'arrivée en français, nous avons utilisé dans les procédés de la *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais* de Vinay et Darbelnet, actualisés par Chuquet et Paillard. La dimension linguistique de l'étude comparative des textes en langue portugaise et leur traduction en français nous ont permis de découvrir des approches différentes entre les traductions des textes.

Dans la traduction, **Le Cheval de soleil**, on note l'utilisation prédominante du procédé de transposition par étoffement qui représente le désir d'explicitier et le souci de chercher une langue soutenue et littéraire, afin que le lecteur français soit conforté dans la « belle » langue française, qui était reconnue pour sa position dominante dans le domaine littéraire international. Du point de vue sémantique, l'œuvre originale est respectée, mais sans que l'on se préoccupe de conserver les caractéristiques de la langue portugaise, dans laquelle elle a été écrite. C'est clairement une « traduction ethnocentrique » que pratique la traductrice de l'ouvrage, Geneviève Leibrich, professionnelle chevronnée qui a traduit les plus grands auteurs lusophones.

En ce qui concerne, **Les Anges**, notre constat est plus nuancé : il y a aussi un grand nombre de décalages entre L. D. et L.A., rapporté au nombre de pages de l'ouvrage, mais sans qu'il se dégage une tendance forte, avec l'utilisation massive d'un procédé stylistique. Nous pouvons simplement relever une certaine difficulté à traduire la langue portugaise originale, même si cela n'est pas visible à la lecture cursive de l'ouvrage : la langue est fluide et porte la narration de ce court texte, sans peine pour le lecteur.

Notre étude et les comparaisons que nous avons pu établir nous ont permis de faire apparaître des approches différentes entre les pratiques traduisantes des traductrices, qui sont toutes des femmes, ce qui prouve aussi la féminisation de la profession. Au-delà des notions d'aisance ou de difficulté à négocier avec le texte de départ, nous avons pu mettre en parallèle des constats assez opposés, selon la traduction étudiée. Selon l'idée de M. Lorgnet,⁴⁸⁹ il n'y a pas de « *faute* » en traduction et nous nous inscrivons dans ce principe, que les traducteurs ont des profils divers, en termes d'expérience, d'âge et de formation et donc des pratiques qui le sont aussi. Lorsque nous constatons un écart ou une « erreur », celle-ci est à analyser comme une ré-énonciation :

⁴⁸⁹ LORGNET, Michèle, *Procédures en traduction, pour une analyse différentielle de l'erreur*, (Dir.) Torino, L'Harmattan Italia, 2006

Adoptant ce même principe de la méthode du palimpseste, « méthode qui consiste à provoquer des ré-énonciations multiples du contenu sémantique des énoncés » (Dancette, 1992 : 73-74), il convient alors de définir les stades cognitifs et psycholinguistiques de la réécriture, étapes préalables à la restitution du texte, et aux déviations d'écriture éventuelles. (Lorgnet, 2006 : 68)

En effet, en comparant les relevés effectués pour chaque traduction, nous en avons conclu que les visées des traductions étaient différentes, bien que le public auquel elles s'adressent soit sensiblement le même. Mais, le traducteur n'est pas le seul acteur dans le processus de traduction et Lorgnet rappelle aussi la question qui divise les études traductologiques :

Et effectivement le débat sur la traduction oscille entre un positionnement théorique qui privilégie la liberté (et la créativité) et un autre qui accorde au contraire la primauté à la contrainte (et à la règle) : faut-il respecter le texte de départ et essayer d'annuler la figure du traducteur en faveur de la « parole unique » et incontestable de l'auteur et de son texte d'origine ? Ou bien, faut-il se manifester en tant que traducteur (sensible et même créatif), capable de trouver (et d'afficher) ses propres solutions traductives, souvent même au prix d'un éloignement du texte de départ ? (Lorgnet, 2006 : 98)

Nous la rejoignons dans l'idée qu'on ne peut pas « *parler d'erreur en traduction* » et que les écarts constatés ne sont pas préjudiciables à la compréhension globale de l'œuvre originale. Cependant, ils caractérisent, soit un défaut de négociation, soit une tendance, comme celle de l'effacement, qui consiste à s'appropriier un texte original et, par le biais d'une traduction « déformante », substituer la langue du pays d'accueil, le français, sans en nier la « créativité », à celle du texte original, écrit dans une langue moins connue, le portugais. Car, au vu des différences constatées, il y a bien des choix stratégiques opposés entre les deux traductrices, qui appartiennent à des générations différentes et ont reçu des formations, qui ont évolué aussi à la fin du XX^e siècle.

De notre point de vue, les écarts relevés nous donnent des indications sur les pratiques traductives, mais sont aussi à interpréter dans un cadre plus global du marché de la traduction et de l'édition et renvoie aux images culturelles croisées entre les pays comme la France, le Portugal et le Brésil, comme nous le verrons ensuite. C'est sans doute là que réside la différence la plus notable entre les traductions des ouvrages de littérature portugaise et ceux de littérature brésilienne. En effet, nous avons vu une réelle évolution dans la L.A. entre les deux traductions des romans d'Adriana Lisboa, *Des Roses rouge vif* et *Hanoi*.

Alors que la traductrice du premier roman, *Sinfonia em Branco* semblait faire preuve d'une certaine difficulté à négocier avec le texte original et à rendre compte de la réalité culturelle brésilienne de son contexte. En revanche, pour la traductrice d'*Hanoi*, nous avons constaté davantage de maîtrise dans la compréhension de la L.D. et la traduction en français, montre la même tendance « effaçante » de la langue portugaise du texte source, puisqu'il s'agit de la même traductrice, qui a traduit *Le Cheval de soleil*. En ce qui concerne la traduction « effaçante » de Geneviève Leibrich, elle correspond parfaitement au public de lecteurs avertis et avides de nouveauté, à travers une langue littéraire et de qualité. En imposant ce postulat traductif, la traductrice participe aussi de la consécration de l'auteure en France, tout en

distinguant son rôle éminent de traductrice et de médiatrice, car celle qui a traduit fait accéder le texte à un autre public.

Nous avons noté qu'un changement de traductrice intervient pour les ouvrages d'Adriana Lisboa, après que la première traductrice, Béatrice de Chavagnac a traduit deux de ses premiers romans : *Des Roses rouge vif* et *Bleu Corbeau*. Ensuite c'est Geneviève Leibrich qui traduit le troisième, *Hanoï*. Le changement de traducteur correspond-il à une intention de l'éditrice, vis-à-vis de son autrice, qui occupe une place de plus en plus en vue dans le paysage de la littérature brésilienne, notamment à l'étranger, où elle a résidé dans divers pays ? Nous notons qu'elle n'a pas changé d'éditeur en France, mais que cela a été le cas au Brésil, justement pour la publication du roman *Hanoï*.

Nous pensons effectivement que les relations entre les deux pays, la France et le Brésil, sont soumises aux « images culturelles » qui les conditionnent et qui participent du contexte de production de l'œuvre, comme de sa traduction également, dans la langue d'accueil. Cette idée de contexte, qui entre dans le processus de traduction et qui intéresse la sociologie de la traduction a été évoquée par Emily Butler⁴⁹⁰ : « *l'approche sociologique de la traduction met l'accent sur la relation triangulaire (dans toutes les directions possibles) entre l'auteur, le traducteur et l'éditeur.* » (Butler, 2019 : 208) Pour elle, le rôle des « autres agents » est à relever :

La relation entre le traducteur et le texte ou entre le traducteur et l'auteur a fait l'objet de nombreuses recherches et constitue une dimension indispensable et évidente. En plus du traducteur et de l'auteur, il ne faut pas négliger le rôle essentiel des autres agents impliqués dans la production d'une traduction, c'est-à-dire la maison d'édition, les directeurs de collection, les directeurs de littérature étrangère ou encore les agents littéraires qui peuvent constituer des facteurs d'hybridité au sein du texte. (Butler, 2019 : 213-214)

Il nous semble que la responsabilité du traducteur est donc à relativiser, y compris en ce qui concerne les éléments linguistiques, qui se trouvent eux aussi conditionnés par les relations, qui ont été établies entre les différents acteurs, dans le processus traductif. L'importance de l'éditeur, tant dans le choix de l'ouvrage à traduire, que dans celui du traducteur, apparaît ici aussi dans le processus de traduction, relayé par les directeurs de collection comme le souligne Butler :

En effet, l'on parle souvent de la visibilité du traducteur et moins de celle de l'éditeur qui occupe une place plus importante qu'on ne le pense au sein du texte traduit. Les éditeurs sont de faiseurs de culture et des médiateurs culturels aussi importants que les traducteurs. (Butler, 2019 : 214)

Pour la chercheuse, « *la traduction relève d'un contexte* » et il faut tenir compte des paramètres économiques et politiques, qui sous-tendent la question de la traduction comme l'évoquait déjà Casanova (2008). Elle préconise donc une approche sociologique qui permet de « *restituer le*

⁴⁹⁰ BUTLER, Emily, « Le funambulisme des contextes : traduire le cliché » in GREGOIRE, Michaël, MATHIOS, Bénédicte, *Traductions et contextes, contextes de la traduction*, Paris, L'Harmattan, 2019

contexte socio-historique inhérent à une traduction et d'éviter des critiques non-constructives à l'égard du travail des traducteurs. » (Butler, 2019 : 225)

Nous partageons ce constat et nous notons qu'il y a davantage d'attention et de curiosité vis-à-vis de la culture brésilienne, de la part de la société française dans des domaines variés (économiques, touristiques, musicaux, littéraires, etc.) et qu'elle rend possible une forme d'assimilation de la culture de « l'autre », à travers les éléments linguistiques originaux du portugais brésilien conservés dans la traduction des romans d'A. L. C'est le cas, de notre point de vue, de la « traduction-dévoilement » de Béatrice de Chavagnac, prônée par Cordonnier, qui fait « montre » de la culture de l'autre, notamment dans la traduction, *Bleu Corbeau*, où la traductrice semble avoir mieux négocié le texte original et est aussi plus à l'aise avec l'écriture de Lisboa.

Comme le relève Y. Gambier⁴⁹¹ dans un article d'un ouvrage récent traitant de « la relation entre la traduction et de la linguistique », dans la préface de cet ouvrage :

Le point d'objection concernant la relation entre la traduction et la linguistique a pour origine le fait que l'activité traduisante implique des aspects qui sont au-delà de ses aspects purement linguistiques. En effet, ses aspects culturels, idéologiques, sociaux, économiques, professionnels, etc. la rendent impossible à être expliquée par seulement les sciences du langage. Cette nature hétérogène de l'activité impose la conception d'une nouvelle branche scientifique autonome qu'est la traductologie sans pour autant se passer d'autres branches scientifiques liées. (Gambier, 2020 : 7)

Dans son article, Gambier revient sur l'historique des « *relations ambiguës* » entre la traduction et la linguistique depuis les années 1950-60, l'émergence de la traductologie et des Translation Studies (TS), le rejet de la linguistique par certains fonctionnalistes dans les années 1980-1990 et le « *parcours assez alambiqué* » entre ces domaines, qui n'a jamais été « *un fleuve tranquille* ». (Gambier, 2020 : 13-14) Il pointe aujourd'hui « *un double changement paradigmatique concomitant* » :

... le passage du paradigme de l'équivalence (qui a longtemps justifié une approche linguistique) à celui culturel (où la traduction est envisagée dans le cadre de la langue-culture d'arrivée, et non plus par rapport au texte de départ) et le passage du paradigme de l'imprimé (qui a privilégié le texte écrit, littéraire et religieux surtout) à celui du numérique (avec un texte désormais multimodal, composé de signes visibles, sonores, verbaux, et ouvert matériellement et sémantiquement). (Gambier, 2020 :14)

Il pense que :

N'empêche, perdue dans la perception populaire de la traduction une certaine conception de l'équivalence, comme recherche de sens identique comme si deux langues exprimaient les mêmes valeurs, étaient nécessairement symétriques (avec des

⁴⁹¹ GAMBIER, Yves, « Historique de la relation entre linguistique, traduction et traductologie » in POLAT, Yusuf, *Traduction et linguistique, Les sciences du langage et la traductologie*, (Dir.) Paris, L'Harmattan, Col. Langue et Parole, 2020

mots de ces deux langues véhiculant toujours les mêmes connotations ou même étant forcément présents dans ces deux langues. (Gambier, 2020 : 20)

L'idée de Gambier apporte un autre éclairage sur notre étude, car nous avons vu que ce procédé d'équivalence apparaissait en nombre dans certaines des traductions présentées et que la notion même d'équivalence sous-tend l'ensemble des procédés de la SCFA. D'ailleurs, lui-même indique que le livre de Vinay et Darbelnet a contribué au « *développement de la traductologie* » et se « *réfère aux notions saussuriennes du signe linguistique (et son arbitraire) et de valeur, donc procède de « la linguistique structurale* ». (Gambier, 2020 : 21) Pour lui, « *les analyses contrastives sont sans doute les plus anciennes en traductologie* », mais « *ne sont plus dominantes aujourd'hui* », même si des articles centrés sur des « *paires de langues longtemps absentes ou négligées en traductologie* » continuent d'être publiés. (Gambier, 2020 : 27) En revanche, « *les études stylistiques* », placées sous le générique de « *linguistique appliquée* » « *hantent la traductologie – soit du côté des écrivains à traduire, soit du côté des traducteurs dont le style fait l'objet d'investigation plus ou moins régulière* ». (Gambier, 2020 : 27)

Notre étude se présente, à la fois, comme une analyse contrastive sur l'aspect linguistique d'une paire de langues peu ou pas étudiées et une analyse de l'aspect stylistique des textes choisis. Etudier les ouvrages du corpus sous ce double prisme, nous a permis de voir quelles étaient les points communs et les différences entre les textes originaux et leur traitement dans les traductions. Nous allons voir dans un dernier chapitre en quoi l'aspect culturel apporte un autre éclairage à la traduction.

Gambier note aussi dans les dernières décennies l'émergence de la traduction automatique (TA), avec d'amples « *études sur corpus électronique* » qui, pour l'instant, ne permettent pas « *d'en esquisser un bilan ni même d'en délimiter les orientations principales, les acquis majeurs* ». (Gambier, 2020 : 30) Cette méthode de traduction va influencer non seulement la traduction pragmatique, mais aussi la traduction littéraire, car elle ne peut plus être ignorée des traducteurs, y compris ceux qui se défendent d'y avoir recours.

Nous souscrivons donc à l'idée de Gambier qui dit que « *la linguistique, ou plutôt les sciences du langage, offre une panoplie assez large d'outils et de méthodes* » pour étudier la traduction, mais il ajoute que « *l'observation, l'analyse même de la traduction demandent une interdisciplinarité loin encore d'être établie* » (Gambier, 2020 : 33). Il rejoint en ce sens « *l'approche descriptive en traductologie* » de Toury (1995) d'une démarche qui va « *au-delà des travaux linguistiquement orientés sur la traduction mais pas sans eux* » et il s'interroge sur les besoins du traducteur en termes de linguistique ou de « *n'importe quelle autre discipline qui tente de saisir la traduction* » la traductologie a besoin aussi. (Gambier, 2020 : 33-34) L'idée de Gambier conforte notre position sur la nécessité d'une approche pluridisciplinaire de la traduction, s'appuyant sur une étude linguistique, mais aussi stylistique, que nous avons effectué et que nous allons compléter dans le prochain chapitre, en abordant l'aspect culturel.

Nous concluons ici l'étude linguistique minutieuse de la traduction des quatre ouvrages du corpus, qui nous a permis de mettre en évidence les différentes pratiques des traductrices, que nous avons mises en parallèle et qui toutes ont montré la négociation avec les difficultés du texte de départ, selon des postulats divers. Les traductrices ont produit des textes en langue

française, qui montrent leur compréhension des textes et des réalités qu'ils évoquent ou leurs difficultés à les appréhender, mais aussi leurs connaissances linguistiques et stylistiques, leur originalité et leur souci du détail, ou, à l'inverse, leur choix de non traduction et l'option d'un dévoilement de la langue originale dans le texte d'arrivée.

Nous avons vu qu'elles étaient les facteurs qui pouvaient expliquer les traductions erronées ou les raisons qui pouvaient mener à l'absence de traduction ou à une traduction déformante. Tous ces éléments nous ont permis de faire apparaître des approches individuelles de la traduction, qui est fonction, non seulement du traducteur, mais aussi de son environnement et d'autres acteurs qui entrent dans le processus traductif. C'est de cet environnement culturel que nous allons traiter maintenant.

Chapitre 2 : La dimension culturelle de la traduction

Nous venons de traiter la dimension linguistique de la traduction et avons vu quels étaient les choix faits par les traducteurs, mais nous avons émis l'hypothèse que l'aspect culturel du texte de départ est ce qui le plus difficile à transposer et pourrait expliquer les écarts constatés dans les traductions. C'est ce que nous nous proposons de vérifier dans ce chapitre.

Nous allons interroger la dimension culturelle de la traduction et voir comment se fait la translation entre TD et TA. Nous donnerons, au préalable, un aperçu de l'évolution des recherches en traductologie sur cet aspect de la traduction devenu un objet de recherche principal depuis la fin du XX^e siècle. Il le demeure aujourd'hui encore, même si on voit en parallèle une préoccupation dans la recherche contemporaine quant au devenir de la traduction face à la mondialisation et aux changements de paradigme qui s'opèrent avec les apports de la traduction automatique qui affectent jusqu'à la traduction littéraire.

Dans le chapitre précédent, notre propos était de voir quels étaient les décalages entre les textes de départ et les traductions, afin de vérifier s'il y avait une différence de traitement entre les œuvres de langue portugaise qui viennent du Portugal et du Brésil et il nous a semblé complémentaire d'interroger la dimension culturelle de la traduction, afin de déterminer si nos impressions et les constats que nous avons faits se confirment ou pas à travers cette autre comparaison.

Nous étudierons notamment tous les éléments de ce que l'on nomme le paratexte, titres et couvertures essentiellement, qui interviennent dans ce produit final qu'est la traduction d'un ouvrage. Dans ce domaine, le rôle de l'éditeur est prépondérant et aurait dû faire l'objet d'une recherche spécifique, que nous n'avons pas pu mener dans le cadre de notre thèse. L'éditeur est un acteur qui intervient en amont et en aval de l'acte de traduction et son implication mériterait qu'on lui consacre plus d'un chapitre dans notre étude. De notre point de vue, il s'agirait d'un autre type d'analyse, davantage centrée sur la sociologie de la traduction, dont les développements relèveraient d'une étude différente de celle que nous avons entreprise. Nous avons, au cours de notre travail, évoqué à plusieurs reprises les idées de Pascale Casanova ou de Gisèle Sapiro, sur cet aspect éditorial de la traduction, notamment à l'ère de la mondialisation et des changements qu'elle a occasionnés.

Nous reviendrons ensuite sur les différentes thématiques culturelles de la traduction que nous avons étudiées dans les quatre ouvrages et verrons quels sont les choix qui sont faits par les traductrices de façon consciente ou non. En effet, ces choix renvoient à des images culturelles réciproques entre deux pays dans l'imaginaire de ceux qui sont acteurs ou récepteurs de la traduction.

Car, la culture est un « *tout complexe* » et sans remonter aux controverses entre culture et civilisation, nous adoptons la définition du *Dictionnaire de l'altérité*⁴⁹² de Ferréol et Jucquois, qui nous donne un regard actuel sur le concept de culture qui ne peut pas être envisagé sans le mettre en rapport avec celui de l'identité et du rapport à l'autre :

Le concept de culture n'est pas entendu dans le sens restrictif d'un ensemble d'éléments relevant essentiellement des arts et des lettres (culture cultivée) mais dans une acception (anthropologique) qui englobe aussi l'ensemble des produits de l'interaction de l'homme avec son environnement (outils, habitats, institutions, etc.) et avec autrui. L'organisation globale d'une culture constitue ainsi un ensemble de schèmes interprétatifs qui permettent à chacun, au sein de ce cadre spécifique, de produire et de percevoir les significations sociales de ses propres comportements et de ceux d'autrui. (Ferréol/Jucquois, 2003 : 156)

De cet ensemble de notions qui montrent la complexité du concept, nous retenons « *l'ensemble des produits de l'interaction de l'homme avec son environnement* », qui vont être étudiés dans ce chapitre, et permettent de cette manière de le situer dans son rapport à l'autre. Nous verrons également quelles sont les difficultés rencontrées pour transposer la culture dans les ouvrages de notre corpus et les choix opérés par les traductrices. L'élément culturel est-il un véritable écueil à la traduction ? C'est ce que nous nous proposons de vérifier maintenant.

1. LA RECHERCHE TRADUCTOLOGIQUE ET LE « TOURNANT CULTUREL »

Comme nous l'avons vu dans la Partie I, les études traductologiques ont été écartelées entre les tenants de la perspective sourcière et ceux qui prônaient une orientation cibliste et pour F. Regattin⁴⁹³, elle devrait être aujourd'hui « *sourcière et cibliste en même temps* » (Regattin, 2018 : 94), si on suit son évolution depuis la fin du XX^e, où la traductologie s'est davantage intéressée à la dimension culturelle.

L'idée d'une traduction qui se situe entre « *intégrité* » et « *enrichissement* » est aussi celle d'un autre chercheur en traductologie, M. Ballard⁴⁹⁴, qui souligne le « *double paradoxe* » entre « *le désir de découvrir et de faire découvrir de nouveaux horizons culturels* » et « *la crainte de la déformation : déformation du texte traduit, déformation de la langue avec laquelle on traduit* » et également « *impact sur la culture réceptrice* ». (Ballard, 2006 : 161)

Dans un rappel historique, il montre « *l'enrichissement linguistique et culturel* », qui est perçu dans la traduction dès l'époque romaine et des différentes approches qu'elle a connues au cours des siècles suivants, qui se situaient dans une « *conception communicative* » comme celle des textes sacrés par le clergé catholique, que l'on retrouvera ensuite chez Nida ou Seleskovitch, ou dans une perception plus « *herméneutique* », qui veut « *explorer les formes du message en*

⁴⁹² FERREOL, Gilles, JUCQUOIS, Guy, (Ss dir.) *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, VUEF, 2003

⁴⁹³ REGATTIN, Fabio, *Traduction et évolution culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2018

⁴⁹⁴ BALLARD, Michel, *La Traduction, contact de langues et de cultures*, Arras, Artois Presses Université, Col. Traductologie, 2006

quête de sens », y compris pour l'Église. (Ballard, 2006 : 162-163) Il souligne l'importance de la production de la traduction à partir du X^e siècle avec les écoles de Tolède, de Barcelone ou de Tarragone, qui étaient des centres de traduction reconnus en Espagne de l'arabe vers le latin. La dimension enrichissante est là encore mise en évidence, et il faut reconnaître qu'elle n'est pas seulement dans un sens, au vu des « *constats d'insuffisance qu'offrait le latin pour traduire diverses notions philosophiques et scientifiques contenues dans les œuvres arabes* », comme le relève C. Foz (1998 : 61) qu'il cite, afin de rétablir les faits dans ce passé lointain. (Ballard, 2006 : 164)

A partir du XII^e siècle, le français devient une langue de culture, qui sera défendue vis-à-vis du latin, qui continuera pourtant de l'enrichir, y compris pendant la période classique, lorsqu'on adoptera une « *traduction libre* », donnant ainsi naissance à ce que l'on nomme les « *Belles Infidèles* », dont le but est de « *plaire au public en lui offrant un texte correspondant au goût de son époque* » au détriment du texte de départ que l'on n'hésite pas à « adapter ». (Ballard, 165-167) Selon lui, les libertés qui sont prises avec le texte d'origine et la priorité donnée au système d'accueil peuvent rapprocher cette approche de la traduction de ce que l'on appelle aujourd'hui la théorie fonctionnelle du Skopos ou d'autres pratiques qui mettent en avant le texte cible.

L'époque romantique verra le phénomène inverse, du retour à la traduction littérale, prônée par Chateaubriand, qui accompagnera sa traduction de Milton « *d'un paratexte descriptif à la manière des traducteurs du XVII^e siècle* », (Ballard, 2006 : 168). Pour nous, cela peut s'apparenter aussi à ce que préconise Cordonnier (2002), lorsqu'il évoque la « *montre de l'Autre* », qui est à la fois la transposition des étrangetés de la langue originale du texte et le « *dévoilement* » nécessaire du travail de « *négociation* » évoqué par Eco (2006) du traducteur avec le texte.

Déjà au XIX^e, Chateaubriand avait « *conscience des limites et des risques du littéralisme* » comme celui de produire « *un effet différent de celui de l'original* ». Or pour Ballard, ce n'est pas négatif puisque « *créer des effets nouveaux* » est aussi l'occasion de « *charmer le lecteur par leur nouveauté, leur exotisme, leur poéticité* ». (Ballard, 2006 : 171) En effet, son idée est que :

Le littéralisme prôné d'abord en Allemagne et puis en France par les romantiques et d'autres en quête d'une fidélité formelle et de la découverte de l'étranger va devenir un instrument plus conscient pour travailler la langue d'arrivée et la faire évoluer, tout en étant un creuset pour les recherches stylistiques. (Ballard, 2006 : 171)

Cet aspect stylistique nous a semblé important à nous aussi : nous venons de lui consacrer un chapitre entier de notre étude, où nous avons fait l'analyse stylistique comparée des ouvrages du corpus en langue originale et en traduction. Si nous avons pointé les écarts entre L.D. et L.A., nous avons pu constater aussi combien les langues en contact s'enrichissent de nouveaux vocables, qui correspondent à d'autres réalités et à la « *poéticité* » de la langue du texte original. Car, comme Ballard, nous pensons que « *la traduction est véritablement un creuset où se forment et se régénèrent les langues et les cultures* ». (Ballard, 2006 : 174) Nous avons vu également que l'aspect linguistique de la traduction reposait sur la compréhension de la dimension culturelle du contexte de production du texte de départ et que les choix traductifs des

traductrices étaient éclairants sur la négociation avec le système d'accueil de la langue d'arrivée.

Nous retiendrons sur l'aspect culturel de la traduction, les idées de J. L. Cordonnier⁴⁹⁵ :

... la traduction n'est pas seulement une opération linguistique. Mais elle est toute entière prise dans un ensemble d'interrelations sociales et culturelles, d'abord au sein de sa propre culture, et ensuite entre les cultures étrangères en présence. (Cordonnier, 2002 : 38)

Ce qui nous semblait relever du choix linguistique correspondait en fait, d'abord à un choix esthétique et culturel, qui prédétermine l'emploi de tel ou tel mot ou structure plutôt qu'un autre et pour lui c'est le traducteur qui joue un rôle déterminant dans ce processus. Selon Cordonnier, les « *avancées réalisées dans le cadre des Sciences Humaines imposent des attitudes et des devoirs nouveaux.* » Pour lui, il s'agit d'une autre perspective :

Le traducteur d'aujourd'hui pourra se situer clairement dans les rapports d'altérité. Pour lui, cette attitude n'est pas sans avoir quelque influence dans les textes traduits eux-mêmes. (Cordonnier, 2002 : 38-49)

Il évoque le rôle du traducteur comme « passeur » de la culture de l'Autre et nous donne sa conception de la traduction :

La traduction doit se situer maintenant au sein d'une éthique qui présidera au mouvement général des translations des œuvres, et plus spécifiquement au travail traductif en général. (*Ibidem*)

C'est dans ce cadre d'une éthique de la traduction et pour sortir « *d'une pratique ethnocentrique trop généralisée* », qu'il préconise clairement une autre voie, pour laquelle il a forgé « *le concept d'ouverture* ». En effet, le traducteur acquiert un autre statut qui consiste à « *féconder la culture propre en faisant de la montre de la culture de l'Autre le fondement de son travail* ». (*Ibidem*) Cette conception nouvelle pour le traducteur, doit devenir véritablement « *son projet de traduction* » :

Apporter à sa culture des éléments culturels constitutifs nouveaux, envisager des relations d'altérité plus sereinement... et améliorer la communication et la compréhension interculturelle dans le monde de demain. (*Ibid.*)

Cette nouvelle vision du rôle du traducteur, que Cordonnier appelle de ses vœux, représente à la fois un idéal tourné vers l'altérité et nous donne une idée de la dimension culturelle dans la traduction. Il s'agit d'une nouvelle façon de penser la traduction qui va de pair avec les perspectives actuelles d'envisager la culture et les rapports interculturels. Dans les dernières décennies, elle est devenue incontournable et figure parmi les « *projets de traduction* » des traducteurs. Nous avons vu aussi que cette conception du rôle du traducteur ne concernait pas véritablement les traductrices des ouvrages étudiés, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent.

⁴⁹⁵ CORDONNIER, Jean-Louis, *Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés*, Revue *Meta*, vol. 47, n°1, Presses Universitaires de Montréal, mars, 2002, p. 38-50

Les études culturelles sur la traduction ne sont pas nouvelles, et l'on trouvait déjà le concept de langue-culture, chez H. Meschonnic,⁴⁹⁶ dès les années 70 et l'introduction du *Polysystème* d'E. Zohar, elles se sont développées à la fin du XX^e, notamment dans la dernière décennie. La dimension culturelle est ainsi devenue l'axe de recherche primordial en traduction. Or, notre propos dans cette étude est d'interroger à la fois l'élément linguistique de la traduction, mais aussi l'élément culturel, qui sous-tend la production du texte –source, comme elle conditionne l'accueil du texte-cible. Ce que confirme Cordonnier : « *la problématique de la culture constitue désormais un champ de recherche primordial pour travailler à une théorie de la traduction.* » (Cordonnier, 2002 : 39) Les études en traductologie ont aussi beaucoup évolué et nous sommes vraisemblablement aujourd'hui dans une phase de transition. Selon Cordonnier :

Il s'agit de passer aujourd'hui d'un ethnocentrisme négatif, procédant à l'effacement de l'autre, à un ethnocentrisme positif réalisant par la *montre de l'autre*⁴⁹⁷, la tâche de constitution de l'identité propre. » (Cordonnier, 2002 : 42)

Il nous appartient donc d'analyser les traductions et de dégager les nouvelles pratiques chez le traducteur comme il le préconise :

Le travail critique permettra ainsi de conscientiser le traducteur et de poser le problème de l'inscription et de l'attitude du traducteur d'aujourd'hui dans l'interculturalité de son époque. (Cordonnier, 2002 : 45)

Dans notre recherche, nous ne prétendons pas, comme il l'envisage de faire une « *critique des traductions* », afin de comprendre « *les rapports du traducteur à sa propre culture et à la culture étrangère, et par extension, les rapports de la culture du Même à la culture de l'Autre.* » Mais, dans ce dernier chapitre de notre étude, certains aspects relevés correspondent pourtant à ce qu'il énonce :

La critique passe par une analytique des textes traduits pour faire apparaître les modes de traduire et d'une certaine façon les modes d'être des cultures, et ainsi de mettre au jour la dynamique et la dialectique entre les deux. (Cordonnier, 2002 : 47)

Nous pensons que notre travail s'insère dans une démarche actuelle de questionnement de la traduction, de ses pratiques et de ses effets, et qu'elle correspond à la recherche qui est menée aujourd'hui. De ce point de vue, elle participe à ce que Cordonnier⁴⁹⁸ appelait de ses vœux :

Il est souhaitable que se développent dans les temps à venir à la fois le travail de mise en valeur sociale de l'activité traductive et celui de la réflexion traductologique dans les champs qu'il avait déjà définis dans son étude précédente: altérité, histoire, critique, éthique, et tâches de la traduction. (Cordonnier, 1995)

Puisque l'un des axes de notre recherche est d'étudier aussi l'altérité dans la dimension culturelle de la traduction, ce que l'histoire de la traduction a également abondamment traité. Notre travail s'inscrit aussi dans une critique des œuvres traduites. Quant à l'aspect éthique de la traduction et aux tâches de la traduction, nous nous référerons à d'autres recherches, qui ont

⁴⁹⁶ MESCHONNIC, Henri, *Pour la poésie II*, Paris, Gallimard, 1973

⁴⁹⁷ Les mots en *italique* sont de l'auteur.

⁴⁹⁸ CORDONNIER, Jean-Louis, *Traduction et culture*, CREDIF/Hatier/Didier, Col. LAL, 1995

été menées, parfois par les traducteurs eux-mêmes, qui ont à la fois une pratique et une réflexion sur le sujet. Nous reprenons ici ceux de Cordonnier sur les tâches de la traduction :

La traduction-dévoilement se propose de montrer l'Autre, elle a aussi pour tâche, dans l'immense chantier des relations interculturelles, de constituer la culture du Même. (Cordonnier, 1995 : 144-147)

Pour nous, le personnage central est le traducteur et comme le dit Cordonnier: « *Le traducteur aura pour tâche la montre du discours de l'Autre.* » (*Ibidem*)

A travers l'étude des traductions que nous venons d'effectuer, nous avons identifié différentes pratiques chez les traductrices des œuvres du corpus et avons montré que leurs choix traductifs produisaient des textes à la visée différente, même si nous avons pu aussi mesurer une évolution dans ces pratiques. Du point de vue des stratégies de traduction entre les traductrices, nous notons un positionnement différent. En effet, si, pour l'une, la langue de traduction semble « coller » à la langue originale, elle ne laisse rien apparaître de celle-ci. C'est le cas de la traductrice de *LesANGES*, chez qui nous remarquons qu'il n'y a pas véritablement d'intention de « montrer » la langue originale.

La traductrice de *Le Cheval de soleil*, quant à elle, transforme la langue originale pour « l'embellir » dans la langue d'accueil, le français. On note le souci de chercher une langue soutenue et littéraire en français. C'est un parti pris « d'effacement », puisqu'on retient l'originalité de l'œuvre, sans se préoccuper de la langue dans laquelle elle est écrite. Cette tendance « déformante » de la traduction nous l'avons constatée dans la traduction *Le Cheval de soleil*, le premier ouvrage étudié de Teolinda Gersão, comme dans celle *Hanoï*, le deuxième roman d'Adriana Lisboa, qui sont tous les deux traduits par Geneviève Leibrich. C'est dans cet aspect « embellissant » de la L.A. que réside la plus grande différence avec les autres traductions étudiées. Geneviève Leibrich est une traductrice chevronnée, qui a une longue carrière de traductrice littéraire et laisse ainsi sa « marque de fabrique » dans ses traductions, tout en répondant à une commande de traduction littéraire dans une langue française de bonne facture. En effet, si elle présente un profil de traductrice, qui correspond aux canons littéraires en vigueur, auprès d'un public soucieux d'une belle langue en littérature, il ne semble pas que ce soit la préoccupation des deux autres traductrices : Elisabeth Monteiro Rodrigues (*LesANGES*) ou Béatrice de Chavagnac (*Des roses rouge vif*), qui, soit ont tenté de « coller » à la L.D., soit ont laissé davantage de place au texte original, y compris, pour la dernière en incluant des mots en italiques non traduits.

De notre point de vue, il s'agit, pour la traduction de Béatrice de Chavagnac, de la traduction-dévoilement, prônée par Cordonnier, qui fait la « montre » de la culture de l'Autre. Nous pouvons l'interpréter aussi comme une plus grande curiosité vis-à-vis de la culture brésilienne, qui se manifestait dans la société française, à l'époque où les romans d'Adriana Lisboa ont commencé à être publiés, à partir des années 2000. L'image du Brésil, en France et dans le monde, a bien changé avec l'essor économique et social du pays à cette époque.

On note que la traductrice d'Hanoï n'a pas eu cette préoccupation et c'est là, sans doute, que réside la différence notable entre les traductions des deux ouvrages de cette autrice. L'autre élément remarquable est la tendance « déformante » des traductions de *Le Cheval de soleil*, un

roman de littérature portugaise et d'*Hanoï*, un ouvrage de littérature brésilienne, d'écrivaines, d'époques et de contextes culturels différentes, mais traduites par la même traductrice. Il ne s'agit pas, pour nous ici, de juger, mais de présenter les différences que nous avons constatées entre les pratiques des traductrices que nous avons relevées dans notre étude sur les ouvrages du corpus et de tenter de les expliquer. Celles-ci ne sont pas imputables qu'aux traductrices et il convient de voir que dans le processus de traduction d'autres acteurs interviennent. Car si le traducteur se présente comme l'acteur principal dans l'acte de traduire la langue et la culture d'un pays, il est, en même temps, le produit d'un contexte social et culturel et aussi l'objet de pressions sociales, économiques et culturelles dans la société dans laquelle il vit. Il fonctionne comme un passeur dans les relations entre les deux langues et les deux cultures et il est, comme Cordonnier⁴⁹⁹ le rappelle aussi : « *au cœur des relations d'altérité (et) constitue de par son activité traduisante, l'identité de sa propre culture.* » (Cordonnier, 2002 : 38-49)

Nous pensons qu'il constitue un vecteur essentiel de la dimension culturelle de la traduction et que ses choix sont déterminés par les images culturelles qu'il possède du pays et de la culture étrangère, qu'il contribue à faire passer dans le contexte d'accueil. Cette dimension culturelle est tout aussi essentielle que les connaissances linguistiques. Les choix linguistiques et culturels effectués lors de l'opération de traduction vont influencer aussi les images culturelles que les lecteurs ont déjà ou vont recevoir du pays étranger. Nous pensons, comme Cordonnier, que « *le rôle constitutif de la traduction sur le plan de la culture est infini.* » Cordonnier (2002 : 38-49)

Nous nous proposons donc de partir des problématiques qui ont été présentées dans la partie II de notre étude, qui analysait les textes originaux, leurs thématiques et les personnages qui les incarnaient et de voir comment elles ont été rendues dans la traduction et si elles jouent le même rôle dans les textes d'arrivée et dans le contexte français. Mais auparavant, nous allons interroger la dimension culturelle à travers d'autres éléments et notamment ceux du paratexte que nous allons étudier maintenant et pour lesquels nous convoquerons les théories de l'imagologie. Quelles sont donc les images culturelles des pays étrangers transmises dans la culture d'accueil à travers les titres et les couvertures des ouvrages traduits?

2. TRADUIRE LE CULTUREL

2.1 La spécificité du paratexte

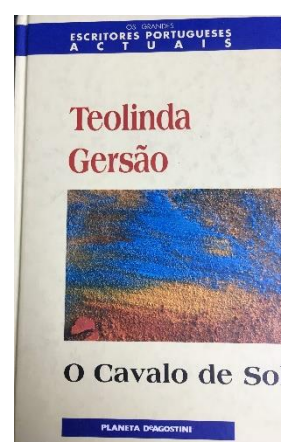
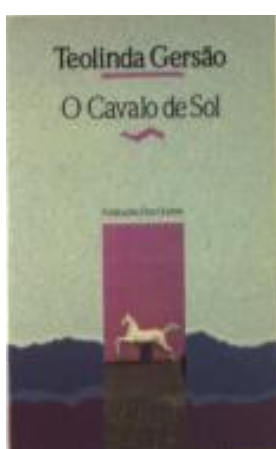
Nous devons d'abord souligner que le choix des titres est rarement le fait des traducteurs, mais davantage des éditeurs et qu'il en est de même du choix des couvertures. Ces éléments relèvent davantage des choix de marketing des directeurs de collection chez les éditeurs.

⁴⁹⁹ *Op. Cit.* Cordonnier, 2002

2.1.1 Teolinda Gersão

a) *O Cavalo de Sol/Le cheval de soleil*

En ce qui concerne le premier ouvrage, *O Cavalo de Sol*, nous avons une parfaite correspondance iconographique de la couverture puisque la même image/photographie/reproduction de tableau a été choisie par les deux éditeurs, Dom Quixote pour l'édition originale en 1989 et Flammarion en 1992.

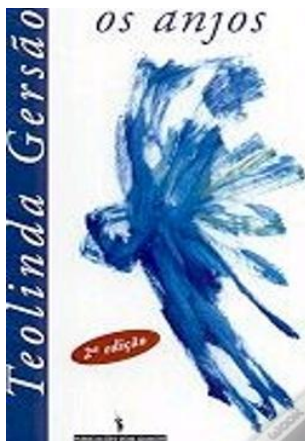


Seuls l'arrière-plan et la couleur du fond est différente : dégradé de vert pour l'image qui représente le cheval au centre et une colline sombre. Cette image est représentée en miniature au centre de la couverture de la traduction sur un fond jaune coquille d'œuf. Malgré le choix identique de l'image, le rendu et l'impression qui s'en dégage sont différents : un certain mystère dû à la couleur sombre de l'édition portugaise, alors qu'au contraire la couleur jaune rappelle le soleil évoqué dans le titre et doit aussi fonctionner, dans l'imaginaire du public français, comme un rappel géographique au pays du sud de l'Europe qu'est le Portugal et connote un récit se déroulant dans une région baignée de lumière.

Le roman se présente comme une histoire d’amour, mais traite aussi de la prise de conscience du personnage de Vitória face à son destin et d’une forme d’émancipation de la femme. Le soleil ou la lumière n’ont pas un rôle prépondérant dans le récit, le cheval oui, puisque Vitória monte à cheval et ses chevauchées, loin des yeux de son fiancé, Jerónimo, participent à cette libération. En ce qui concerne la couverture de l’édition Planeta de Agostini de 2000, c’est aussi la photographie/reproduction d’un tableau, mais, cette fois-ci, un détail en gros plan montrant des coups de pinceau dans les tons ocres, sienne et bleu roi. La couverture fait plutôt penser au travail de l’artiste peintre qui mélange ses couleurs sur la toile, mais il évoque, de par les couleurs représentées, là aussi, un pays du sud.

b) *Os Anjos/Les Anges*

Pour le deuxième ouvrage de Teolinda Gersão, *Os Anjos*, publié aussi chez Dom Quixote en 2000, on constate que la couverture représente une forme ailée bleue sur fond blanc qui fait directement référence au titre : un oiseau ? Un ange ? Il s’agit d’un détail d’un dessin ou d’une peinture aux contours flous, stylisés.



Pour la couverture de la traduction française, nous notons tout d’abord le choix d’une photographie en noir et blanc sur fond blanc pour la traduction d’Elisabeth Monteiro Rodrigues, publiée aux éditions Autrement, collection Littératures en 2003. La photographie montre deux personnes : un vieil homme assis sur une chaise avec une petite fille assise sur une estrade à ses pieds et à côté d’une table encombrée de bouteilles vides. Cette image fait référence à deux personnages importants de la nouvelle : le grand-père et l’enfant et les bouteilles vides rappellent le personnage du père de l’enfant qui sombre dans l’alcoolisme. La scène photographiée se déroule vraisemblablement dans un milieu très modeste et rural à en juger par la rusticité de la table et les vêtements des personnages. La photographie renvoie aussi à une époque du passé (années 50-60 ou 70) pour les mêmes raisons. Bref, c’est davantage le milieu

social ou du moins la représentation que peut avoir le public français de la société portugaise de cette époque qui est montrée et doit donner une indication sur le contenu du récit. La connotation avec le titre n'est pas retenue ici.

Si nous comparons les deux couvertures, les stratégies pour susciter l'intérêt du lecteur dans les deux pays sont différentes : au Portugal, c'est l'idée de l'ange qui doit attirer l'attention et amener le lecteur à entrer dans ce récit. Le choix d'une représentation picturale de couleur aux contours non définis laisse une large place à l'imagination du lecteur. Il peut y voir ce qu'il veut : c'est l'innocence de l'enfant ou la « légèreté » du personnage féminin... ou encore la sagesse du grand-père et l'harmonie retrouvée de cette famille, sans parler des séraphins et de l'archange Gabriel qui sont évoqués par la fillette dans le récit. Nous voyons que ce texte polysémique n'est pas envisagé sous le même angle par les deux éditeurs et que les couvertures choisies renvoient à des images totalement différentes du récit. Le choix de la couverture correspond aussi à une volonté commerciale de focaliser davantage sur une image de l'autre et renvoie ainsi à des représentations culturelles complètement différentes.

Lorsqu'il est sorti en 2000, au Portugal, le récit n'est pas daté et même s'il peut évoquer une réalité davantage rurale et appartenant sans doute à une réalité plus ancienne, il peut aussi représenter une idée de la ruralité dans la société de l'époque. De par le récit qui nous est fait et le rôle endossé par le personnage de la mère, il est même plutôt moderne. Même si l'intrigue est atemporelle : l'adultère (assumé) de la mère, les réactions des autres personnages et le dénouement le sont moins et c'est ce qui fait sa modernité.

Pour la couverture de la traduction française, c'est uniquement l'aspect social défavorisé du milieu rural portugais, qui est montré et que le lecteur, qui connaît les problèmes économiques qu'a connu le pays, va retrouver dans le récit. Il s'agit de conforter le lecteur dans son préjugé culturel au lieu de le bousculer avec une image qu'il n'a pas du pays, encourageant ainsi le risque de le perdre.

La dimension imagologique nous semble pertinente pour analyser ces images culturelles réciproques et nous l'avons utilisée avec les ouvrages de Teolinda Gersão, *O Cavalo de sol* et *Os Anjos* et leurs traductions. Nous retenons donc l'idée de Maria João Simões⁵⁰⁰ sur la nécessité de mieux définir les « imago types » dans la littérature comparée, qui peuvent nous aider à comprendre ces différences. Dans un article, elle nous dit :

L'imagologie s'interroge sur « l'image » de « l'autre », elle pense l'étrangeté et l'étranger et, pour cette raison, soulève le problème de « l'image » en tant que

⁵⁰⁰ SIMÕES, Maria João, "Imagotipos literários: processos de (des)configuração na imagologia literária", Coord. *Cruzamentos teóricos da imagologia literária: imagotipos e imaginário*, CLP – Universidade de Coimbra (Portugal), 2011 (nous traduisons)

p. 10

A Imagologia interroga-se sobre a "imagem" do "outro", pensa a estranheza e o estrangeiro e, por isso mesmo, levanta a questão da "imagem" enquanto construto histórico. A Imagologia entranha-se no território problemático da "representação", contrapõe alteridades e identidades e, por isso mesmo, interpela-nos a ler nos interstícios das imagens. Ela confronta o nosso enquadramento geográfico, enraizado e territorializado, com a nossa pertença comunicativamente globalizante através do atrito do invisível e do visível plasmados na Literatura.

construction historique. L'imagologie pénètre dans le territoire problématique de la « représentation », elle oppose altérités et identités et, à cause de cela, nous pousse à lire dans les interstices des images. Elle confronte notre espace géographique, enraciné et territorial, avec notre appartenance globale, dans le domaine de la communication, à travers le conflit de l'invisible et du visible, l'essence même de la littérature. (Simões, 2011 : 10)

Car, pour elle, Il s'agit de penser la complexité de la littérature et surtout celle du langage littéraire⁵⁰¹ :

Le langage littéraire émerge dans toute sa richesse et sa complexité et l'exercice herméneutique se comprend comme une approximation, un dialogue ou une rencontre et non comme une substitution. En définissant son objet comme étant le lieu de la relation, l'imagologie littéraire devient sensible à la résistance des relations et également à la résistance du « dire » des relations. (*Ibidem*) Elle pourra alors atteindre ce que Silvina Rodrigues Lopes⁵⁰² appelle dans son œuvre, *Littérature, la défense du conflit*, une force entraînant le « sentir-penser » :

C'est ce qui définit une relation, ce qui n'est pas déterminé par l'extérieur, mais qui vaut comme tel dans sa complexité. L'admettre c'est admettre que la relation même qui fait vaciller la distinction entre lectures correctes et fausses lectures et que le secret ou le vide qui suspend l'appropriation ou l'usage de ce type de textes (que nous appelons littérature) est une force active, entraînant le sentir-penser. » (Lopes : 2003 : 19)

Si l'idée de substitution nous paraît évidente dans le choix des couvertures du roman OCS entre sa première version et sa traduction, c'est plutôt celle d'une différence qui apparaît pour la narration, OA. La conception de la différence acceptée qui « enrichit » l'image de l'Autre, en quelque sorte, dans une relation qui devient ainsi source de dialogue, pouvant faire émerger d'autres sens à travers une forme de résistance, est à interroger dans le cas du deuxième ouvrage. Peut-on y voir le « *sentir-penser* » évoqué ?

De notre point de vue, il peut s'agir aussi d'une autre forme de substitution ou de remplacement pour exprimer d'autres interprétations et valeurs, qui viennent ainsi se superposer, sans que

⁵⁰¹ Ibidem

p. 10

A linguagem literária emerge em toda a sua complexidade e riqueza, pelo que se entende o exercício hermenêutico como uma aproximação ou um diálogo ou um encontro, e não como uma substituição. Apontando como seu objecto o lugar da relação, a Imagologia Literária torna-se sensível à resistência das relações e também à resistência do “dizer” das relações. Ela pode, então, almejar ser aquilo que Silvina Rodrigues Lopes, na sua obra *Literatura, defesa do atrito*, chama “uma força desencadeadora do sentir-pensar”: (nous traduisons)

⁵⁰² LOPES, Silvina Rodrigues, *Literatura, Defesa do atrito*, Lisboa, Vendaval, 2003

p. 19

É isso o que define uma relação, o não estar determinada de fora, mas valer como tal, na sua complexidade. Admiti-lo é admitir que é a própria relação que faz vacilar a distinção entre leituras correctas e leituras errôneas e que o segredo ou vazío que suspende a apropriação ou uso desse tipo de textos (a que chamamos literatura) é uma força activa, desencadeadora do sentir-pensar. (nous traduisons)

l'idée d'enrichissement ou de complément ne soit véritablement établie. Simões poursuit dans l'idée que l'imagologie et la fiction sont liées dans la littérature⁵⁰³ :

L'imagologie littéraire en tant que lecture de la fiction pourra être alors, en plus « d'une force entraînant le sentir-penser », mais aussi « une force entraînant le vouloir et l'envie » du sujet, qui pourra conduire ou non à l'action, mais qui du moins ouvrira cette possibilité. (Simões, 2011 : 11)

Et pour elle, les recherches imagologiques sont liées aux études culturelles⁵⁰⁴ :

Il est ainsi donné une nouvelle attention au domaine des études culturelles et aux problèmes multiculturels actuels, ainsi qu'aux problématiques et aux défis de la recherche en matière d'identité(s) : ces thématiques surgissent dans de multiples projets scientifiques et dans des disciplines, telles que « Multiculturalisme et Education », « Identités, nations et nationalismes en Europe », « Littérature et identités » et « Langage et identité ». (Simões, 2011 : 13)

Elle nous donne sa définition des images de « l'autre », « l'étranger »⁵⁰⁵ :

Ce fut, en vérité, un défi : agréger autour de la vision de « l'autre » et de la création de l'image de l'étranger, c'est-à-dire de la configuration « d'imagos types » littéraires, le travail des chercheurs que s'investissent dans l'étude de littératures de nationalité ou de genre différents. L'idée était de partir d'une base théorique commune – celle de l'imagologie – pour pouvoir munir les membres du groupe d'un point de départ identique pour leurs interprétations et leurs analyses différenciées. Ce choix présuppose une démarche de recherche qui considère que l'on peut et que l'on doit faire avancer la connaissance à partir de la recherche qui a été menée jusque-là, en l'abordant sous différents angles... (Simões, 2011 : 13-14)

⁵⁰³ *Op. Cit.* SIMÕES, 2011

p. 11

A Imagologia literária enquanto leitura do ficcional poderá ser então, para além de “uma força desencadeadora do sentir-pensar”, também “uma força desencadeadora do querer e da vontade” do sujeito, podendo ou não conduzir à acção, mas pelo menos abrindo essa potencialidade. (nous traduisons)

⁵⁰⁴ *Ibidem*

p. 13

É, assim, dada uma nova atenção à área dos Estudos Culturais e aos problemas actuais da multiculturalidade, às questões e desafios da investigação sobre a(s) identidade(s), e estes domínios surgem em múltiplos projectos científicos e em disciplinas como “Multiculturalismo e Educação”, “Identidades, Nações e Nacionalismo na Europa”, “Literatura e Identidades” e “Linguagem e Identidade”. (nous traduisons)

⁵⁰⁵ *Ibidem*

p.13-14

Tratou-se, na verdade, de um desafio: congregar em torno do tema da visão do “outro” e da criação da imagem do estrangeiro, ou seja, da configuração de imagotipos literários, o trabalho de investigadores que se dedicam ao estudo de literaturas de nacionalidades ou de quadrantes diferentes. Pretendeu-se partir de uma sustentação teórica comum – a da Imagologia – para poder munir o grupo de um igual ponto de partida para as suas interpretações e análises diferenciadas. Esta escolha pressupõe a atitude investigativa de considerar que se pode e deve fazer avançar o conhecimento a partir da investigação que se realizou até aí, abordando-a sob vários prismas...

En accord avec les théories de M. J. Simões, nous pensons que les images culturelles vont nous permettre d'avancer dans notre questionnement et c'est dans cette direction que nous allons poursuivre ce chapitre de notre recherche.

En ce qui concerne les relations culturelles entre le Portugal et la France, il faudra attendre les années actuelles pour commencer à voir apparaître une évolution positive. En effet, il présente l'image d'un pays ouvert (au tourisme notamment), offrant un accueil de qualité, ce qui était déjà le cas dans le passé, mais qui s'accompagne aujourd'hui d'un regard moins tourné vers les inégalités sociales, et davantage vers la qualité de vie et la vitalité économique d'un pays, qui a réussi son intégration européenne, même s'il demeure dans un second cercle ou « semi-périphérie ». Nous retenons à ce sujet l'idée de Boaventura de Sousa Santos⁵⁰⁶, qui propose un autre regard sur les pays du sud :

La différence que je ferai plus tard entre un sud épistémique et un sud géographique n'était pas encore marquée à cette époque-là et c'est réellement un sud géographique que je vois et que je commence à voir aussi comme un sud d'où je venais, mais c'était le sud de l'Europe, disons. (Sousa Santos/Sena Martins, 2018 : 9-54)

Dans cet article, le sociologue portugais revient sur les grandes idées qu'il a défendu au cours de sa carrière de chercheur et qui présentent une autre vision du monde, moins eurocentrique et combattant aussi bien le capitalisme, que le colonialisme et le patriarcat. Lui, qui s'est formé en droit et en philosophie du droit s'est attaché ensuite à étudier les difficultés sociales, aussi bien au Portugal, après la Révolution de 1974, qu'au Brésil, dans les favelas, pendant la période de la dictature. C'est à partir de là, qu'il a forgé le concept d'épistémologies du sud et celui de semi-périphérie⁵⁰⁷ pour le Portugal :

Ce n'est que plus tard que j'ai appliqué ce sud au Portugal et c'est de cette façon qu'a surgi l'idée de semi-périphérie, appliquée à la société portugaise – mais le sud à l'époque était celui des favelas, c'était le sud de la société exclue et discriminée, que j'ai vue au Brésil, dans laquelle j'ai vécu de manière intense et où j'ai appris aussi que le temps

⁵⁰⁶ SANTOS, Boaventura de Sousa, MARTINS, Bruno Sena, «Socialismo, democracia e epistemologias do Sul. Entrevista de Bruno Sena Martins com Boaventura de Sousa Santos» realizada em Coimbra, 14 de julho de 2018 e publicada in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Número especial | 2018, publicado a 05 novembro 2018, p. 9-54, consultado a 16 abril 2021.

URL: <http://journals.openedition.org/rccs/7647>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.7647>

p. 9-54

A diferença que eu vou fazer mais tarde entre um Sul epistémico e um Sul geográfico não é ainda nítida nessa altura é um Sul realmente geográfico que eu vejo, que eu começo a ver também como um Sul de onde eu vinha, mas era o Sul da Europa, digamos assim. (nous traduisons)

Ibidem

Só mais tarde é que vim a aplicar esse Sul também a Portugal e foi assim que surgiu a teoria da semiperiferia aplicada à sociedade portuguesa – mas o Sul na altura é o Sul das favelas, é o Sul da sociedade excluída, discriminada, que eu vi no Brasil e com quem convivi intensamente e onde eu também aprendi que o tempo linear é completamente incapaz de captar a intensidade da nossa vida. (nous traduisons)

507

linéaire est tout à fait incapable de capter l'intensité de notre vie. (Sousa Santos/Sena Martins, 2018 : 9-54)

La pensée de BSS⁵⁰⁸ nous semble importante du fait de ce double prisme du sud, Portugal et Brésil, qu'il met en avant :

Le plus long, en termes linéaires, ce fut plus tard, ici au Portugal, à la Coopérative de Barcouço. C'est celui-là qui m'a transformé et m'a marqué profondément en termes « d'apprentissages du sud », de tout ce qui n'est pas dans les livres, de la connaissance et de la transmission orale, de ce qui n'est pas considéré, ou seulement comme du bon sens, donc la connaissance qui n'est pas rigoureuse. (Sousa Santos/Sena Martins, 2018 : 9-54)

L'idée de B. Sousa Santos s'appuie sur sa double expérience des "sud" et va aussi s'enrichir d'une prise de conscience écologique⁵⁰⁹ :

C'est la première fois que j'assume une conscience écologique : c'est la première fois que je vois, aussi bien le marxisme, que les théories du structuralisme fonctionnel – qui formaient la grande dichotomie de la Sociologie et des Sciences Sociales – qui sont liés au paradigme du progrès, lui-même sous-jacent au développement du capitalisme. Ce paradigme du progrès était faux et nous emmenait vers le désastre. Et nous devons vraiment assumer un autre type de conscience, un autre mode de vie ; et c'est la première fois que j'ai commencé à avoir conscience que, réellement, notre principal ennemi, bien des fois, est en nous-mêmes. (Sousa Santos/Sena Martins, 2018 : 9-54)

Pour nous, la pensée originale de BSS d'un sud, à son tour, producteur de savoir et au cœur des préoccupations actuelles, qu'elles soient environnementales, politiques ou sociales est à mettre en perspective de l'image culturelle du Portugal, encore empreinte d'a priori que l'on perçoit dans le traitement qui est fait des textes littéraires de langue portugaise. En effet, il nous semble que l'on préfère se cantonner aux images que l'on a d'un pays et retenir, éventuellement, l'originalité de certaines thématiques, plutôt que de remettre en question la vision globale établie. Il nous semble que le traitement des ouvrages de Teolinda Gersão correspond à cette idée, tant sur le plan du marketing des couvertures, que sur celui de la langue de la traduction, remodelée dans une langue littéraire française, qui correspond au goût d'un certain public,

⁵⁰⁸ *Ibidem*

p. 9-54

O mais longo, em termos lineares, foi mais tarde, aqui em Portugal, na Cooperativa de Barcouço. Foi realmente aquele que me transformou profundamente em termos de um "aprender com o Sul" de tudo aquilo que não está nos livros, do conhecimento oral, do conhecimento não considerado senão como senso-comum e, portanto, o conhecimento pouco rigoroso. (nous traduisons)

⁵⁰⁹ *Ibidem*

p. 9-54

E é a primeira vez que eu assumo uma consciência ecológica, é a primeira vez que eu vejo que tanto o marxismo como as teorias estruturais funcionalistas – que era a grande dicotomia da Sociologia e das Ciências Sociais – são subsidiárias do paradigma do progresso, que estava subjacente a todo o desenvolvimento capitalista. Esse paradigma do progresso era falso e levava-nos ao desastre. E nós tínhamos que realmente assumir um outro tipo de consciência, outro modo de vida, e foi a primeira vez que eu comecei a ter consciência de que, realmente, o nosso principal inimigo muitas vezes está dentro de nós. (nous traduisons)

plutôt que de le bousculer en laissant apparaître la part d'étrangeté de l'écriture de l'autrice. Il s'agit alors d'assimilation de la culture de « l'autre », qui doit s'effacer ou se diluer dans celle qui est dominante. Il n'y a donc pas d'intégration d'éléments de « l'étranger » dans la langue, qui permettrait de découvrir un autre style d'écriture, une originalité, qui ne vient donc pas enrichir la langue d'accueil. Cette attitude correspond aussi au maintien d'une idéologie de classe dominante et bourgeoise qui privilégie un lectorat confidentiel. Nous allons poursuivre notre étude et interroger les textes brésiliens d'Adriana Lisboa, afin de vérifier cette hypothèse

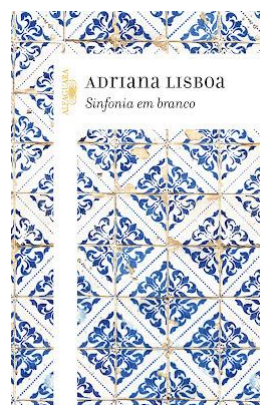
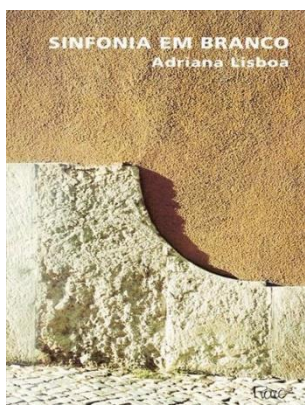
2.1.2 Adriana Lisboa

a) *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*

En ce qui concerne le premier ouvrage traité d'Adriana Lisboa, *Sinfonia em branco*, nous pointons une différence dans le choix du titre de la traduction : ***Des roses rouge vif***, par rapport au titre en portugais. Il nous semble que celle-ci est révélatrice des images culturelles véhiculées par les mots choisis. Si l'on interprète le titre de l'ouvrage d'Adriana Lisboa en français, il présente le roman sous un jour plus réaliste et plus violent, du fait de la référence au viol et au meurtre de la petite Lina, qui portait le foulard avec des roses rouge vif et à celui de l'inceste de Clarice, vu par Maria Inês, les deux héroïnes du récit, qui, lui, traverse tout le roman. Ce faisant, il invite à une approche différente de la narration, puisqu'il véhicule une image crue et violente du pays d'origine, le Brésil. Alors que le titre original, *Sinfonia em Branco*, renvoie à l'œuvre picturale de Whistler, *Symphonie en blanc* ou *La jeune fille en blanc*, en faisant référence à la relation amoureuse de jeunesse entre Maria Inês et Tomás, qui se rêvait grand artiste peintre et avait imaginé voir son aimée dans ce tableau qu'il connaissait. A ce propos, le blanc, couleur très symbolique est, à la fois, signe de pureté et d'harmonie, synonyme de luxe dans l'appartement bourgeois de Rio, mais peut être lu aussi comme celui du deuil de l'enfance. Il fonctionne dans le roman comme le pendant, du rouge, couleur qui endosse toutes les charges symboliques de la violence, de la douleur et de la mort dans les épisodes tragiques du récit.

La couleur rouge du titre de la traduction, associée aux roses pour le public français, est davantage un symbole de la passion amoureuse et, dans une certaine mesure, à la violence et au tragique, qui peuvent lui être associés. Elle est liée, dans le roman, aux épisodes traumatiques que nous venons d'évoquer et auquel le lecteur fera référence à posteriori. D'un point de vue imagologique, nous pensons que ce choix est significatif de l'idée que le public français a de la société brésilienne. Nous remarquerons que, de ce point de vue, le roman fonctionne de façon complètement antinomique au Brésil : puisqu'il parle d'une famille de la bourgeoisie aisée et de ses drames familiaux, à Rio et dans l'intérieur de l'état, et qu'il s'adresse à un public de lecteurs brésiliens restreint, qui appartient, lui aussi, à cette même classe sociale.

En ce qui concerne les couvertures des ouvrages, les choix chromatiques et iconographiques différents entre les deux éditeurs brésiliens et celui de la traduction française sont aussi significatifs.



En ce qui concerne les deux éditions brésiliennes, nous notons la prédominance des tons clairs, jaune et blanc pour la maison d'édition Rocco (2001), et bleu et blanc pour celle d'Alfaguara/Objetiva (2013), plus récente. Avec pour ces deux couvertures, une large place est faite au blanc, en référence au titre, mais aussi à une idée du passé : mur décrépi ou panneau d'azulejo, qui rappelle la présence portugaise et l'histoire du Brésil. Les deux couvertures renvoient à la vie passée, dans la propriété familiale en milieu rural, des deux protagonistes, Clarice et Maria Inês, pendant leur jeunesse.



Sur la couverture de la traduction, publiée chez Métailié (2009) ce sont les papillons qui ont été retenus : ils apparaissent dans des lieux qui, dans le récit, sont associés à des épisodes douloureux du passé des deux sœurs, comme la carrière de pierre interdite. Ils représentent aussi leurs rêves. Nous notons également que les ailes de ces papillons sont rouges et noires et se détachent sur le fond blanc/crème de la couverture. La couleur rouge, associée aux roses rouges du titre en français, est liée davantage aux épisodes douloureux de l'inceste de Clarice et du meurtre de Lina. Dans ce cas aussi, les images culturelles renvoyées dans les deux pays, Brésil et France sont différentes.

Dans le cas des deux éditions brésiliennes, elles font référence au blanc du titre, au passé, aux souvenirs et à la pureté supposée de l'enfance. Dans l'édition française au contraire c'est une réalité plus violente qui est suggérée, à travers le choix d'un titre différent et la couleur rouge,

même si les papillons représentés renvoient aussi au rêve et à l'enfance. Comme on peut le voir, les thématiques choisies pour présenter les ouvrages sont différentes et font appel à des références culturelles qui correspondent au goût du public visé. Il s'agit ici davantage de marketing éditorial et de stratégie commerciale que d'analyse de l'œuvre. Nous relevons toutefois, d'après notre analyse des couvertures des ouvrages étudiés, qu'une même œuvre véhicule des images culturelles fort différentes, mais qui sont signifiantes de l'idée de l'autre entre deux pays, ici l'image du Brésil en France. C'est précisément sur cet aspect de différences culturelles, d'imagologie et de littérature, que Celeste Ribeiro de Sousa⁵¹⁰ cite la théorie d'Hugo Dyserinck :

Dans son essai, "Zur Entwicklung der komparatistischen Imagologie", de 1988, DYSERINCK développe aussi deux concepts fondamentaux qui se distinguent dans son travail sur l'imagologie et la littérature comparée : celui de la « perspective supranationale » et celui de la « neutralité culturelle ». Ce furent ces deux concepts qui l'amènèrent à quitter la chaire qu'il occupait à l'université hollandaise de Groningen, pour s'établir à Aachen, en Allemagne, dans un lieu stratégique où se rencontrent différentes cultures, à la frontière avec la France, la Belgique et les Pays-Bas, un véritable laboratoire intellectuel, un espace pour le « laboratoire Europe », comme l'a appelé Dyserinck dans un article "Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur", également de 1988. (Ribeiro de Sousa, 2011 : 162)

C'est ce concept de dépassement des frontières dans le but d'aplanir les différences culturelles que Ribeiro de Sousa⁵¹¹ verrait se transposer au Brésil et en Amérique latine:

Etroitement lié au « laboratoire Europe », il y a son concept de la « perspective supranationale » qui, d'après moi, comprend une perspective indispensable pour l'analyse imagologique. Elle implique une perspective, qui, si elle n'ignore pas les différences, se concentre et relève plutôt les ressemblances ou, à dire vrai, les phénomènes en commun – les phénomènes européens – qui, sur un plan plus vaste, pourraient, selon moi, se révéler universels. Donc, cette perspective pourrait être

⁵¹⁰ SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de, "Literatura e Imagologia: uma interação produtiva. A contribuição da Comparatística da Universidade de Aachen", *Pandaemonium*, São Paulo, n° 17, Julho/2011, p. 159-186 –

www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

⁵¹¹ *Ibidem*

Vinculado a este "laboratório Europa" está o seu conceito de "perspectiva supranacional", que, segundo ele, compreende uma perspectiva indispensável à análise imagológica, e implica uma perspectiva que, não ignorando as diferenças, focalize bem, dê ênfase às semelhanças, ou melhor dizendo, aos fenômenos em comum - fenômenos europeus - que, em um plano mais amplo poderiam, a meu ver, talvez revelar-se universais e, portanto, uma perspectiva que poderia ser instrumentalizada no Brasil, na América Latina, no Mercosul. (Nous traduisons toutes les citations de Celeste Ribeiro de Sousa)

Ibidem

De fato, desde os tempos primordiais, um povo mostra interesse por outro povo, ou porque dele precisa se proteger, ou porque com ele quer entrar em contato. Nesse processo de observação, constrói uma imagem do povo observado. Esse interesse por outros povos, apresentado por mim em maior detalhamento em *Do cá e do lá*. Introdução à Imagologia, tornou-se tema de várias obras literárias, que vão deixando registrados determinados perfis deste ou daquele grupo/país.

conduite au Brésil, en Amérique Latine, dans le Mercosul. (Ribeiro de Sousa, 2011 : 163-165)

L'idée de Ribeiro de Sousa, puisée chez Dyserinck, est de s'appuyer sur les ressemblances et ce qui unit afin de promouvoir une idée de communauté, qui correspond à l'idéal européen. En le transposant dans le cône sud de l'Amérique, elle pense aussi que cette proximité géographique peut fonctionner et rapprocher les pays du Mercosul ou de l'Amérique Latine, qui ont des points communs dans différents domaines. Elle fait de cette proximité un élément fédérateur d'intégration, qui va façonner une image de l'autre⁵¹² :

En fait, depuis des temps immémoriaux, un peuple montre de l'intérêt pour un autre peuple, soit parce qu'il veut s'en protéger, soit parce qu'il veut entrer en contact avec lui. Dans ce processus d'observation, il se construit une image de peuple observé. Cet intérêt pour les autres peuples, que j'ai présenté en détail dans la publication, *Do cá e do lá*. L'introduction à l'imagologie est devenue un thème que l'on trouve dans différentes œuvres littéraires, qui vont laisser certains profils déterminés d'un pays ou de l'autre. (Ribeiro de Sousa, 2011 : 163-165)

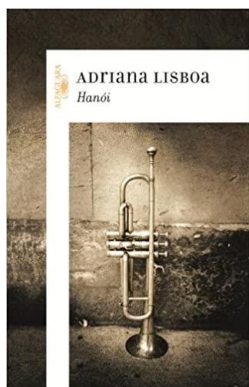
L'hypothèse de Ribeiro de Sousa, sur les images culturelles entre deux pays, correspond à ce que nous avons déjà évoqué des relations entre la France et le Brésil : car, il y a une réelle curiosité pour ce pays multifacettes et également l'idée d'un paradis perdu dans l'intérêt particulier que la France porte au Brésil.

Il nous semble cependant que les images culturelles que se renvoient les deux pays ne sont pas dénuées d'a priori, concernant les réalités sociales de chaque pays, qui, à défaut d'être bien connues, continuent d'accréditer l'idée d'un pays sous-développé pour l'un et d'un eldorado, pour l'autre. C'est dans cette perspective que nous interprétons le changement de titre entre l'œuvre originale et la traduction du premier ouvrage d'Adriana Lisboa et l'iconographie des couvertures entre les éditions brésiliennes et française. Nous avons fait de même pour le deuxième ouvrage et allons voir si notre idée se confirme.

b) Hanói/**Hanoï**

Pour le deuxième ouvrage, le titre est identique dans l'ouvrage original et la traduction à une différence d'accentuation près, qui tient à l'orthographe du nom de la ville dans chacune des deux langues, en portugais et en français : *Hanói*/**Hanoï**

512



En ce qui concerne le choix des couleurs, les mêmes tons de beige sont utilisés pour les deux couvertures, même si la couverture de la traduction, chez Métailié, nous semble plus homogène et plus dynamique. Nous pouvons remarquer ensuite qu'il s'agit du premier ouvrage édité, en 2013, par Alfabeta, chez Editora Objetiva, à Rio de Janeiro, le nouvel éditeur de l'œuvre d'Adriana Lisboa. On notera aussi que les deux couvertures ne font, ni l'une ni l'autre, référence à la ville qui donne son titre à l'ouvrage, conservée dans les deux langues, et que le choix d'illustrer la couverture, non par une référence géographique ou photographique de ce lieu, mais par celle de la musique, à travers l'instrument ou l'ombre du musicien, marque une étrangeté, qui doit susciter la curiosité du lecteur dans sa version originale, comme en traduction. Ce décalage entre titre et image doit participer du marketing éditorial, qui doit amener le lecteur curieux à s'intéresser à l'ouvrage.

La couverture présente un instrument de musique, une trompette, posée sur le trottoir au pied d'un mur à la peinture écaillée, qui pourrait représenter une rue peu fréquentée et/ou mal entretenue, peut-être malfamée? Elle renvoie à l'origine nord-américaine du jazz et à son importance parmi la population noire, qui compose majoritairement les classes sociales les plus défavorisées et on pourrait l'imaginer dans un quartier populaire : elle fournit de la sorte de nombreuses indications sur le contenu du roman.

Celle de l'édition brésilienne nous donne une impression assez triste dans l'ensemble, due aux couleurs ternes et à la présence du bandeau blanc avec le titre, l'auteure et l'éditeur, qui ici n'illumine pas la couleur, mais l'affadit et renvoie à la thématique du deuil dans certains pays et qui, là encore rappelle la thématique de la mort, présente dans l'ouvrage. L'idée de focaliser l'attention sur la dimension musicale et non sur la maladie incurable participe aussi de l'étrangeté de l'ouvrage, déjà évoquée, et de la même intention commerciale.

Sur la couverture de la traduction, l'instrument est le même, mais on voit le trompettiste en ombre chinoise, qui joue de son instrument. Cette iconographie est plus dynamique et l'homogénéité des couleurs, pourtant dans les tons beige, peut-être plus rosé, nous renvoie une image plus chaleureuse, évoquant le genre musical préféré du protagoniste, le jazz. S'agissant de la traduction d'un roman sud-américain, nous notons que l'imaginaire convoqué ici est celui des clubs de jazz d'outre-Atlantique d'Amérique du Nord, ce qui correspond aussi au roman, dont l'action se déroule sur le territoire des Etats-Unis, à Chicago. Même si les deux couvertures ont choisi la trompette pour faire référence à la passion musicale de David, le protagoniste, l'impression ressentie est différente : l'une est plus triste ou plus froide et nous laisse entrevoir

l'issue funeste pour le personnage, qui va mourir. L'autre, qui montre l'artiste en mouvement, jouant de son instrument, nous semble plus optimiste et plus réconfortante, quant au pouvoir rédempteur de la musique. On le voit, là encore, les références aux images culturelles des deux pays sont différentes, même si elles se rejoignent dans le choix de la thématique musicale, qui est aussi une façon de conserver le suspens de l'œuvre, vis-à-vis du lecteur. Cette notion d'image culturelle, voire d'a priori culturel sur un pays étranger, a été étudiée par Celeste Ribeiro de Sousa, de l'USP (*Universidade de São Paulo*) dans le domaine de l'imagologie, qui lie notamment imagologie et littérature dans l'article déjà cité⁵¹³. Pour elle, l'imagologie est partie intégrante des études de littérature comparée⁵¹⁴ :

Aujourd'hui encore, on peut s'interroger sur la pertinence de l'imagologie pour les études littéraires. Je dirais que, dans un monde de plus en plus globalisé, où les a priori, les malentendus affluent avec davantage de visibilité et des conséquences d'intensité variable, il est possible de trouver dans la recherche imagologique littéraire (et dans la recherche imagologique en général) des clés pour comprendre beaucoup de ces obstacles à la bonne entente entre les peuples, à la bonne entente de cultures différentes. C'est ainsi que Hugo Dyserinck, avec son article de 1966, a brillamment révélé, en Allemagne, l'importance de l'imagologie dans la littérature comparée et a replacé, sur des bases absolument littéraires, la dimension investigatrice de l'imagologie, qui avait été perdue en un sens. (Ribeiro de Sousa, 2011 : 173)

Il s'agit d'une dimension importante des études de littérature comparée en France et ailleurs en Europe⁵¹⁵:

⁵¹³ *Ibid.* Ribeiro de Sousa, 2011

⁵¹⁴

p. 173

Ainda hoje, pode-se perguntar pela pertinência da Imagologia aos estudos literários. Eu diria que num mundo cada vez mais globalizado, em que os preconceitos, mal-entendidos, afloram com mais visibilidade e com consequências de intensidade vária, é possível achar na investigação imagológica literária (e na investigação imagológica em geral) chaves para entender muitos desses obstáculos ao entendimento entre povos, ao entendimento de culturas diferentes. Dessa forma, Hugo Dyserinck, com seu artigo de 1966, iluminou, na Alemanha, a importância da Imagologia dentro da Literatura Comparada e resgatou, em bases absolutamente literárias, sua dimensão investigativa imagológica, de certo modo, perdida. (nous traduisons)

⁵¹⁵ *Ibidem*

p. 171

Na esteira de Dyserinck, o fundador, digamos, da nova Imagologia que, no entanto, deita suas raízes na Escola Francesa da Literatura Comparada, outros pesquisadores dão prosseguimento aos estudos imagológicos dentro desta nova perspectiva. Na Alemanha, destaca-se Manfred Fischer, na Holanda, Karl Ulrich Syndram e, sobretudo, Joep Leerssen.

Na França, Daniel PAGEAUX, em colaboração com o português Álvaro Manuel Machado, bem como Jean-Marc Moura e Pierre RIVAS, também têm se dedicado a estudos imagológicos. Em Portugal, na Universidade de Coimbra, Maria Manuela DELILLE trabalhou igualmente com esta perspectiva.

No Brasil, na Universidade de São Paulo, embora não sejam eminentemente imagológicas, devem-se ressaltar as pesquisas realizadas pelo Núcleo Brasil-França, fundado por Leyla PERRONE-MOISÉS, que aborda de modo abrangente as interrelações literárias e culturais existentes entre os dois países.

Dans le sillage de Dyserinck, le fondateur, disons, de l'imagologie moderne, dont les racines se situent dans l'École Française de Littérature Comparée, d'autres chercheurs ont poursuivi les recherches imagologiques dans cette nouvelle perspective. Manfred Fischer se détache en Allemagne, Karl Ulrich Syndram et surtout Joep Leerssen en Hollande. (Ribeiro de Sousa, 2011 : 171)

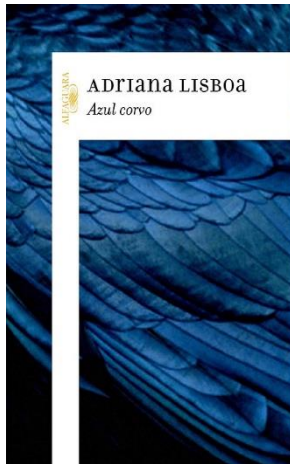
En France, Daniel-Henri PAGEAUX en collaboration avec le portugais, Alvaro Manuel Machado, ainsi que Jean-Marc Moura et Pierre Rivas, ont consacré leurs recherches aux études imagologiques. Au Portugal, Maria Manuela Delille, a également travaillé sur le sujet.

Au Brésil, à l'université de São Paulo, même si elles ne sont pas spécifiquement imagologiques, on notera les recherches réalisées par le Centre de Recherches Brésil-France, fondé par Leyla Perrone-Moisés, qui aborde de façon plus large les relations littéraires et culturelles existant entre les deux pays. (Ribeiro de Sousa, 2011 : 171)

Sousa nous rappelle combien cette dimension est présente dans les études de littérature comparée aussi bien du côté français que brésilien et notre étude s'inscrit également dans cette perspective, en tentant d'établir les ressemblances et les différences dans la présentation des ouvrages en langue originale et en traduction.

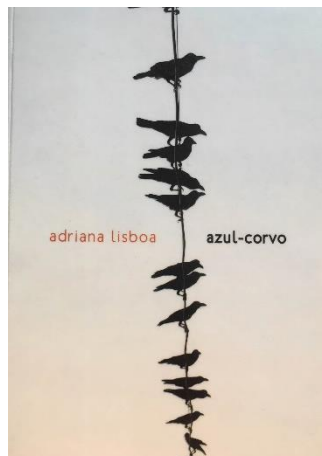
Il nous semble que pour *Hanoi* aussi, les références culturelles convoquées ne sont pas les mêmes entre les deux publics de lecteurs : pour le lectorat brésilien, c'est l'idée de jazz et de deuil, tandis que du côté français, c'est davantage la musique jouée et l'image des interprètes du jazz nord-américain. Nous notons qu'il y a, là aussi, un appel vers un ailleurs, un exotisme venu d'Amérique, peu importe qu'il soit du sud ou du nord du continent, qui véhicule une idée douce-amère de la vie des musiciens afro-américains et renvoie donc à ces thématiques du déplacement et de l'intégration des populations d'origine différente sur ce continent. Le prisme de la musique vient adoucir la réalité sociale et l'idée de la mort est ici davantage escamotée sur la couverture de la traduction : l'image montre un musicien en mouvement et ne veut pas heurter le lecteur par l'idée de la mort, qu'il va pourtant découvrir dès le début du roman. De notre point de vue, il s'agit ici assurément d'un effet du marketing éditorial pour gommer l'aspect morbide de la thématique dans l'ouvrage et lui conserver son étrangeté.

Nous avons réalisé cette analyse comparative sur l'autre ouvrage traduit d'Adriana Lisboa, que nous n'avons pas retenu, mais que nous présentons ici pour prouver notre hypothèse. Même si nous avons écarté du corpus le roman *Azul-Corvo/Bleu Corbeau*, nous pouvons remarquer que le choix de la couleur bleu nuit, comme couleur dominante, est identique entre l'édition Alfabeta/Objetiva (2013) et sa traduction chez Métailié (2013) pour cet ouvrage.



Le titre *Azul-corvo*, est parfaitement correspondant dans la traduction, *Bleu corbeau*. Il fonctionne en portugais comme une nuance de couleur et s'il est moins usuel, il ne choque pas en français. On retient néanmoins que c'est davantage la couleur noire qui est associée au corbeau en français. On peut donc y voir une certaine volonté d'enrichir la langue d'accueil, à travers l'intégration de cette comparaison ou de « faire la montre » de la langue originale et de laisser l'étrangeté du portugais apparaître dans le français.

On ne peut ignorer la référence culturelle à l'animal qui est liée à l'iconographie de la couverture entre les deux ouvrages des éditions brésiliennes. On notera cependant, que dans la réédition brésilienne de 2013, chez Alfaguara, c'est le détail des plumes, en gros plan, couleur bleu nuit, qui rappellent le corbeau, sur un point de détail, en accentuant l'élément chromatique, suggéré par le titre. En revanche, la couverture de la première édition brésilienne en 2010, chez Rocco, montre une vue d'ensemble de corbeaux sur un fil électrique dans un ciel avec des dégradés de gris bleu très pâle, allant du plus clair et du plus lumineux (blanc à tendance rosé), en bas de la couverture à un ciel gris pâle bleuté, en haut.



La couverture de la traduction française montre quant à elle de gros coquillages bleutés sur un fond marin sombre et ne fait plus allusion au corbeau. Là encore les références aux images culturelles sont différentes. Il s'agit pour le roman original de faire référence à une réalité qui appartient davantage aux terres du Nord de l'Amérique, des Etats-Unis, puisque c'est là que se

déroule l'intrigue du roman, ou de l'Europe, même si on peut trouver la présence du corbeau ailleurs dans le monde. En effet, le corbeau commun (*corvus corax*), qui est le titre d'un des chapitres du roman n'est pas un oiseau caractéristique du Brésil, mais des plaines de l'Amérique du Nord, et le rappel iconographique sur la couverture adresse un message de singularité vis-à-vis du public brésilien averti, cultivé, qui sait où l'on peut trouver ce type de corbeau et qui potentiellement sera intéressé par ce roman, qui se situe à l'étranger.

Chez le deuxième éditeur, le choix d'un gros plan sur la couleur chatoyante des plumes convoque un imaginaire plus varié : oiseau exotique ou, au contraire, étranger, que l'on trouve dans d'autres contrées que le Brésil, car la couleur très sombre et unie des plumes le différencient des oiseaux aux plumes très colorées que l'on trouve sur le territoire. A travers le choix de la couleur bleu nuit, il y a aussi l'idée d'un certain raffinement et d'un univers mystérieux. On retrouve là encore, le marketing éditorial qui a présidé au choix de la couverture, qui pour la traduction française fait référence aux images culturelles du Brésil, qui sont connues du lecteur français, comme les gros coquillages, associés à la mer et aux plages de Rio, par exemple. La couleur fonctionne également comme un rappel du titre pour rassurer le lecteur et pour le préparer aussi au mystère du récit et susciter son intérêt de cette manière. Il s'agit ici davantage de conforter le lecteur dans les images culturelles qu'il a du Brésil. Celui-ci connaît sans doute déjà Adriana Lisboa et sait qu'elle est une autrice brésilienne, dont un autre roman a déjà été traduit, *Des Roses rouge vif*.

La différence constatée et l'interprétation que l'on peut en faire nous renvoie à l'idée de l'imagologie d'Ana Paula Coutinho⁵¹⁶ sur la « *représentation de l'autre* » et à son rôle dans les études de littérature comparée :

Pour synthétiser, l'imagologie littéraire propose l'étude « d'un ensemble d'idées sur l'étranger qui sont prises dans un processus de littérisation mais aussi de socialisation » (Pageaux, 1994 : 60) Le concept d'image, qui est à la base de cette perspective d'analyse, au lieu de privilégier

⁵¹⁶ MENDES COUTINHO, Ana Paula, « Representação do outro e identidade : um estudo de imagens na narrativa de viagem, Imagologia literária : contornos históricos e princípios metodológicos », in OUTEIRINHO, Maria de Fatima, Martelo, Rosa Maria, (Org.) *Cadernos de literatura comparada I*, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto, Granito Editores, 12-2000, p. 93-100

p. 95

A imagologia literária propõe-se, como síntese, o estudo de "um conjunto de ideias sobre o estrangeiro tomadas num processo de literarização mas também de socialização" (Pageaux: 1994, p.60). O conceito de imagem, que está na base desta perspectiva de análise, em vez de privilegiar uma dimensão gnoseológica, no pressuposto de que a imagem seria a forma de (re)conhecimento do estrangeiro, o seu *analogon*, evidencia o entrecruzamento de planos perceptivos, memoriais e interpretativos, pelos quais a imagem - ou melhor seria dizer miragem - funciona sobretudo como "indício de um fantasma, de uma ideologia, de uma utopia, próprios de uma consciência que imagina a alteridade" (Moura: 1998: p.41). (nous traduisons)

Assim sendo, quando aqui se fala de imagem ou de representação do estrangeiro, estamos no âmbito do "efeito do real" ligado a uma remissividade em triplo sentido, ou seja, qualquer imagem estudada em imagologia é sempre: a) imagem de um referente estrangeiro; b) imagem proveniente de uma nação (sociedade ou cultura); e c) imagem criada pela sensibilidade particular de um autor (Moura: 1999, p.184). (Nous traduisons)

une dimension gnoséologique, présupposant que l'image serait la forme de (re)connaissance de l'étranger, son *analogon*, met en évidence un enchevêtrement de plans perceptifs, mémoriels et interprétatifs à travers lesquels l'image – il vaudrait mieux dire le mirage – fonctionne surtout comme « l'indice d'un fantôme, d'une idéologie, d'une utopie, caractéristiques d'une conscience qui imagine l'altérité (Moura, 1998 : 41) Ceci étant, lorsque l'on parle ici d'image ou de représentation de l'étranger, nous sommes dans le cadre « d'effet du réel » qui est lié à une référentialité, au sens triple, c'est-à-dire que toute image étudiée en imagologie est toujours : a) l'image d'un référent étranger, b) l'image provenant d'une nation (d'une société ou d'une culture) et c) l'image créée par la sensibilité d'un auteur. (Moura, 1999 : 184) (COUTINHO MENDES, 2000 : 95)

L'éclairage de Coutinho Mendes nous donne une idée de la complexité de la perspective imagologique et nous amène à envisager d'autres pistes dans notre réflexion. Elle nous conduit aussi à relativiser notre propos, lui aussi empreint de subjectivité, quant aux différences constatées entre les visions données dans les deux cultures, même si nous pensons qu'il s'agit néanmoins d'une interprétation plausible, parmi d'autres.

En ce qui concerne les études interculturelles, J. R. Ladmiral et E. M. Lipiansky⁵¹⁷ les lient à la traduction et à la traductologie, puisqu'ils estiment que, si elles « *constituaient deux disciplines (ou sous-disciplines) connexes, tout en étant encore distantes* », ce n'est plus le cas aujourd'hui, depuis le « *tournant culturel* » au niveau de la recherche en traduction où le « *paradigme de la communication interculturelle* » a été intégré. (Ladmiral/Lipiansky, 2015 : 6) Pour les deux chercheurs, et nous le pensons aussi, l'idée de communication interculturelle pose la question de « *l'ouverture à l'altérité culturelle* », qui est supposée, mais qui se heurte aussi à des « *réactions de fermeture et de rejet liés aux problèmes de l'immigration et aux affrontements idéologiques* ». (Ladmiral/Lipiansky, 2015 : 7-8) Elle repose sur « l'identité culturelle » de chaque groupe ou nation, qui « *s'appuie sur des facteurs objectifs comme l'héritage de l'histoire, le cadre politique, les origines ethniques, les traditions, la langue, la religion* », mais aussi « *des éléments subjectifs qui s'inscrivent dans la conscience des membres d'une communauté* ». Cette « représentation sociale » permet de se définir et de se reconnaître, puisqu'elle est « *faite d'images, de symboles, de stéréotypes, de mythes imaginaires, de récits historiques* ». (Ladmiral/Lipiansky, 2015 : 9-10)

Mais, reprenant les propos de M. Abdallah-Preteille (2013) le but de l'approche interculturelle n'est pas « *d'identifier autrui* », mais bien de mettre l'accent « *d'avantage sur les rapports que le « je » (individuel ou collectif) entretient avec autrui que sur autrui proprement dit.* » Et pour Ladmiral et Lipiansky, la communication interculturelle passe d'abord par les « *relations qui s'établissent entre personnes ou groupes appartenant à des cultures différentes* ». (Ladmiral/Lipiansky, 2015 : 11) Ils soulignent toutefois le fait que « *les relations interculturelles sont toujours surdéterminées par des rapports de force, ou au moins d'influences, économiques, politiques et idéologiques* » et que « *l'interculturel est donc loin d'être un thème neutre* », mais revêt au contraire un « *aspect presque « passionnel* » touchant

⁵¹⁷ LADMIRAL, Jean-René, LIPIANSKY, Edmond-Marc, *La communication interculturelle*, Paris, Les Belles Lettres, Col. Traductologiques, 2015

aux « *questions d'identité, de perception sociale, de relation à l'altérité* ». (Ladmiral/Lipiansky, 2015 : 12-13)

Ils préconisent donc « *l'observation et l'analyse de discours* » dans le cadre de programmes d'échanges universitaires entre la France et l'Allemagne et se proposent de faire « *l'analyse sémiotique et socio-historique des représentations des identités nationales* », en posant ainsi « *les bases d'une « imagologie » interculturelle* » et contribuer par leur réflexion à « *une théorie de la communication interculturelle* ». Car selon eux, les problèmes de traduction, ne « *sont pas un simple problème « technique », mais « les clivages linguistiques de la communication interculturelle recèlent toute une dimension existentielle* ». (Ladmiral/Lipiansky, 2015 : 15) Nous rejoignons les deux chercheurs sur l'idée d'une traduction qui participe à la communication interculturelle, car elle permet de visualiser combien la traduction est « *aux antipodes de l'illusion de la transparence traductive* », puisque toute « *forme de traduction fonctionne comme un « filtre », affecté d'un indice de réfraction linguistique qui lui est propre.* » (Ladmiral/Lipiansky, 2015 : 68) Nous nous proposons aussi d'analyser les « *clivages linguistiques* », qui se retrouvent dans les difficultés rencontrées par les traductrices, que nous avons étudiées en détail dans le chapitre précédent, correspondent aux thématiques abordées dans la Partie II de notre étude, comment elles ont été rendues dans la traduction et vérifier ainsi si elles sont le signe d'une réelle différence culturelle.

2. 2 La traduction des thématiques culturelles

Nous allons voir parmi les grandes thématiques traitées dans les ouvrages du corpus quelles sont celles qui ont posé des problèmes de traduction. Nous mettrons ainsi en relation l'aspect linguistique et stylistique de notre étude. C'est à travers l'idée, que nous avons déjà relevée aussi dans le chapitre précédent, du « *lien profond et subtil entre une langue et les traits caractéristiques d'une culture* » (Ladmiral/Lipiansky, 2015 : 96) qui n'est pas nouvelle (Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*, 1784) et que l'on retrouve chez les américains Sapir et Whorf, pour qui « *la structure morphosyntaxique de la langue traduirait les modes de pensée et refléterait la « vision du monde » propre à une civilisation donnée* » (Ladmiral/Lipiansky, 2015 : 97) que nous allons poursuivre notre analyse des différences de traduction constatées entre TD et TA.

Nous pourrions également vérifier si le concept « *nomade, à significations variables* » de « *culturème* », « *emprunté par les sciences humaines et sociales, de la théorie de l'information et de la cybernétique* », mais « *touche toutes les créations socioculturelles*⁵¹⁸ » (Badea, 2019 : 59-61), qui est apparu en traductologie depuis les années 1950, puis à nouveau dans les années 1990 et 2000, correspond à notre recherche. Vermeer et Witte (1990) « *proposent qu'on parle de culturème lorsque l'on a affaire à un phénomène comparable ou équivalent à un autre phénomène d'une autre culture.* » Mais, pour la chercheuse, l'opération de traduction est « *à la*

⁵¹⁸ BADEA, Giorgiana I., (U. Timisoara, RO), "Essai de redéfinition (et mise à jour des significations d'un concept : le culturème)", in LAUTEL-RIBSTEIN Florence, PINEIRA-TRESMONTANT Carmen, *Des Mots aux Actes, Sémantique(s), sémiotiques et traduction*, 2018, n° 7, Paris, Classiques Garnier, 2019

fois un processus de transfert d'information et une action interlinguale transculturelle, de transfert de culturèmes, que partagent les protagonistes de l'interaction. » (Badea, 2019 : 67-68) Et suivant les approches sourcière et cibliste, le traducteur cherchera à « *acclimater le culturème* » ou à « *le reporter* », car toute la difficulté de traduire les culturèmes « *dérive de leur signifiante, à savoir une acception qu'actualise un évènement, un phénomène ou une réalité extralinguistique.* » (Badea, 2019 : 69) Pour elle, « *dans sa forme textuelle, le culturème est une explicitation, et en tant que tel il est sémantiquement, formellement traduisible* », mais en fait, il s'agit d'un « *contenu bien plus complexe* » et c'est ce contenu que le traducteur doit transférer « *plutôt de manière acceptable qu'adéquante* » (Toury, 1991 : 187). (Badea, 2019 : 71) Le concept de culturème nous semble intéressant à interroger, à ce stade de notre recherche sur la traduction du culturel. Nous allons voir s'il est pertinent et correspond aux problèmes de la traduction de la dimension culturelle dans les ouvrages étudiés.

Nous utiliserons le relevé linguistique des occurrences présentant un décalage de traduction entre le texte source et le texte traduit, établi pour l'analyse linguistique que nous avons présentée au chapitre précédent et reclasserons les occurrences des différents niveaux de langue selon les grandes thématiques, qui ont été traitées dans la partie II de notre étude, portant sur la norme esthétique et l'analyse thématique des ouvrages de notre corpus. Nous les avons regroupées en trois grands axes, puis subdivisées en thèmes plus particuliers. Cette redistribution axée sur les thèmes culturels présents dans les ouvrages nous donnera-t-elle des indications, autres que celles évoquées dans le chapitre précédent, sur la difficulté à traduire du point de vue linguistique ? La dimension culturelle est-elle un écueil à la traduction ? Est-elle transposable, traduisible dans une autre culture ? Nous allons tenter de répondre à ces interrogations à partir de l'analyse des textes sous l'angle culturel.

2. 2. 1 La traduction de la domination patriarcale

Nous avons vu que la domination masculine et plus généralement celle de la société patriarcale apparaissait dans les romans de Teolinda Gersão, à travers des personnages comme Jerónimo, dans *O Cavalo de Sol* ou celui de la famille, qui joue également un rôle primordial dans *Os Anjos*.

Cette domination de la société patriarcale était aussi très présente dans les romans d'Adriana Lisboa, à travers les personnages de prédateurs sexuels, tels que João Miguel ou José Olímpio, dans *Sinfonia em branco*, mais aussi dans la vision de la société patriarcale et capitaliste américaine, dans *Hanói*.

Nous avons subdivisé cette thématique en trois volets : la prédation masculine, les victimes et les modalités du système patriarcal.

A/ La prédation masculine

N.B. Pour l'ensemble des thématiques, nous avons opté pour mettre dans l'Annexe 2, l'ensemble des occurrences relevées dans les quatre ouvrages de notre corpus et redistribuées entre les thématiques retenues. Nous ne faisons figurer que quelques exemples en notes de bas de page, afin d'illustrer notre propos.

Après une relecture minutieuse des occurrences relevées dans les différents procédés stylistiques, retenus pour chaque niveau de langue, en les redistribuant parmi les thématiques retenues, voici ce que l'on constate pour les ouvrages des deux autrices.

Chez Teolinda Gersão, dans *O Cavalo de sol/Le cheval de soleil*, on remarque que c'est dans les niveaux de langue principaux, lexical, grammatical et syntaxique, où l'on a le plus grand nombre d'occurrences. En outre, il y a de nombreuses occurrences qui illustrent la prédation masculine parmi les procédés de transposition par étoffement⁵¹⁹ ou de modulation par décalage métaphorique. Les occurrences qui traitent de la thématique représentent une part importante : 12/45 et 12/46, soit plus du quart du total, respectivement pour chaque procédé.

On retrouve la prédominance du procédé de transposition par étoffement également dans les deux autres niveaux de langue : grammatical, où près de la moitié de occurrences illustrent ce sous-thème de la prédation masculine, en traitant plus particulièrement de la domination et du dressage des chiens (13/30) et aussi syntaxique, où il compte près de la moitié des occurrences (9/19). Nous avons déjà noté la prédominance de ces deux procédés dans le roman et l'avions interprétée, dans le précédent chapitre, comme une tendance à « l'ennoblissement » dans la langue d'accueil. Le fait que cette prédominance se retrouve dans la traduction de la prédation masculine, représentée par le personnage de Jerónimo, peut sembler naturel, dans la mesure où il s'agit d'une thématique importante dans le roman. Elle peut être alors interprétée comme une mise en relief de cet aspect du roman, à travers « l'embellissement » du texte d'arrivée. De façon consciente ou non cette prédominance nous interroge sur les difficultés de la traductrice dans la négociation avec le texte original. La traduction de la violence induite par la problématique pose question.

Selon Thiphaine Samoyault⁵²⁰, qui s'est penchée sur le lien entre violence et traduction « *la violence est d'abord dans le langage* », car, pour elle, l'important est de « *traduire contre les cendres* ». L'idée de traduire pour ne pas oublier « *contre la violence de la destruction, traduire contre la disparition inévitable.* » (Samoyault, 2020 : 16) Mais elle reconnaît que :

⁵¹⁹ Le niveau lexical

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 35-29

- que realmente sabia : qui possédait la véritable science

p. 88-71

- podia ter uma complacência : pouvait faire preuve d'une bienveillance

p. 89-72

- por uma extensão do ofício : en vertu d'une extension de son office de dresseur

⁵²⁰ SAMOYAUULT, Thiphaine, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, Col. Fiction et Cie, 2020

La violence est inhérente à l'acte même de la traduction (à plusieurs niveaux : pour le texte à traduire, pour le traducteur, pour la langue du texte traduit) et la violence liée au fait que la traduction accompagne les situations de violence... (Samoyault, 2020 : 61)

Donc, la prédominance de ces procédés de transposition par étoffement et de modulation avec décalage métaphorique, est liée à l'importance que cette thématique a dans le roman et est aussi symptomatique de la difficulté de négociation en traduction, à rendre compte de la violence de la domination masculine, dans le texte d'accueil. Ce premier constat est-il partagé dans les autres ouvrages ?

En ce qui concerne l'autre ouvrage de TG, *Os Anjos/Les Anges*, on ne trouve pas d'occurrences pour illustrer cette thématique, alors qu'on en trouve dans les autres sous-thèmes, des victimes ou des modalités du système patriarcal. Cette thématique, si elle n'est pas aussi importante dans ce court récit, fait partie de celles qui ont été analysées. Du point de vue de la traduction, elle ne semble donc pas poser de problème, comme c'était le cas dans OCS.

Pour ce qui est des deux ouvrages d'Adriana Lisboa, on trouve très peu d'occurrences se référant à ce sous-thème, alors qu'il est un des thèmes principaux dans *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*, comme nous l'avons vu dans la partie II de notre étude, à travers les figures de prédateurs sexuels que sont João Miguel ou son père, Giulio Azzopardi et surtout José Olímpio, le père incestueux. On relève une occurrence dans un contresens au niveau sémantique, ainsi qu'une occurrence non traduite et un changement d'ordre syntaxique et grammatical, au niveau stylistique. Cela représente très peu d'occurrences, au vu du nombre relevé dans le roman et représente un pourcentage infime (2%) sur le graphique à secteurs, comparé aux autres thématiques retenues de la dimension culturelle. Peut-on en déduire que la traductrice n'a pas eu de difficulté de négociation sur ce thème dans la traduction ? Nous savons pourtant, au vu du nombre d'éléments non traduits, des contresens et des autres procédés stylistiques relevés, que le texte d'origine a posé des problèmes à sa traductrice.

Nous pouvons émettre l'hypothèse que la prédation masculine est commune, car elle est liée à la société patriarcale et partagée par de nombreux peuples, dans de nombreux pays. L'inceste qui participe de cette domination masculine dans la société patriarcale a donc une dimension universelle et ne présente, par conséquent, pas de difficulté en traduction. L'idée serait donc que n'est difficile à traduire, que ce qui relève du spécifique, du différent chez l'autre, c'est-à-dire du culturel. On peut aussi avancer que l'autrice ne met pas l'accent sur les scènes de prédation sexuelle, ni même celle de l'inceste, qui est reléguée à la fin du roman, alors qu'il y est fait référence dès le début du récit. En effet, à travers la répétition d'éléments épars, qui fonctionnent comme un leitmotiv, le lecteur est préparé à la scène.

Comme nous l'avons vu aussi dans la partie II, l'écriture d'Adriana Lisboa se caractérise davantage par la suggestion, un style « léger » et élégant, qui ne dénonce ni n'incrimine véritablement. L'autrice, préférant ainsi amener le lecteur à le faire de lui-même, n'a pas à mettre l'accent et à détailler ces thématiques, qui, du point de vue de l'écriture, n'ont pas à être négociées en traduction. Ce sont davantage les conséquences que la prédation masculine aura sur la vie des deux sœurs qui sont détaillées dans le roman et que l'on va retrouver dans le sous-thème des victimes.

Quant au second ouvrage, *Hanoi/Hanoi*, il ne présente aucune occurrence pour ce sous-thème, ce qui est moins étonnant, car il n'est pas prédominant dans le récit. Il s'agit plutôt de montrer les victimes et les modalités du système patriarcal et capitaliste américain, comme nous allons le voir. On notera toutefois que ce roman a été traduit par la même traductrice que *Le cheval de soleil* et que l'on y retrouve la prédominance du procédé de transposition par étoffement. Nous pouvons en déduire que, comme le sous-thème de la prédation masculine n'est pas prépondérant dans le roman, il ne présente pas de problème dans la négociation avec le texte original, lors de la traduction. On trouvera en revanche de nombreuses occurrences qui ont trait au sous-thème suivant, qui s'intéresse aux figures des victimes de la société patriarcale, que nous allons aborder maintenant.

B/ Les victimes de la société patriarcale

Avant d'entrer dans le détail des ouvrages étudiés, définissons ce que nous entendons par victimes : il s'agit des enfants, que ce soit du fait de la prédation masculine ou de la société patriarcale et capitaliste, de façon plus générale ; les femmes et nous y verrons notamment les mères, dans la perpétuation des valeurs familiales ; mais aussi les hommes non dominants, eux aussi victimes de la société patriarcale qui broie tous les faibles, qu'ils se trouvent dans les conditions d'émigration ou d'exil, de maladie ou de pauvreté ; les animaux également sont à intégrer parmi les victimes et, dans une certaine mesure la nature, qui tous ont eu à subir les effets néfastes de la société patriarcale et de ceux qui la contrôlent.

Dans *O Cavalo de sol/Le cheval de soleil* de T. Gersão, on compte parmi les victimes, les personnages d'enfants, tels que Vitória, qui, enfant, est doublement victime de la société patriarcale, en tant qu'orpheline, sous l'emprise de la famille, puis sous celle de son cousin et fiancé, les femmes, telles que Melícia, qui est pauvre et cherche à se remarier, des hommes tels que Hermínio ou encore Inácio, mais également les animaux, notamment les chiens qui sont dressés par Jerónimo. Les victimes seront sensiblement les mêmes dans les autres ouvrages du corpus.

Le premier constat est que l'on trouve un nombre conséquent d'occurrences dans tous les niveaux de langue étudiés et parmi les principaux procédés stylistiques de transposition par étoffement ou de modulation avec décalage métaphorique.

Au niveau lexical, le plus important en nombre d'occurrences relevées, on retient que les procédés de modulation avec décalage métaphorique (8/46) et celui de transposition par étoffement (11/45)⁵²¹ comptent le plus d'occurrences. Nous remarquons qu'elles représentent

⁵²¹ Au niveau lexical/Le procédé de transposition par étoffement :

p. 28-22

- sem apoio : sans plus personne pour s'occuper d'elle

p. 98-79

- se esqueciam de si mesmas : perdaient la mémoire d'elles-mêmes

p. 140-113

- sempre o mesmo desamparo : chaque fois le même sentiment de dérégulation

environ un quart du total des occurrences relevées au niveau linguistique pour ces deux procédés. C'est également le cas dans les autres niveaux de langue, sémantique et stylistique⁵²², avec un pourcentage encore plus conséquent de la moitié ou même des trois-quarts des occurrences pour cette thématique. Or, c'est là que l'on trouve les expressions et dictons populaires, qui doivent être négociés en traduction. On note aussi, au niveau stylistique, que dans les deux procédés de transposition par étoffement et de modulation avec décalage métaphorique, l'on a recourt aux expressions idiomatiques pour évoquer la liberté sexuelle de l'homme (ici, il s'agit d'Inácio, le père de Vitória), mais aussi et surtout celle de la femme (Vitória), sous forme d'expressions populaires moralisatrices.

Nous pouvons voir aussi dans la traduction des expressions idiomatiques et populaires qui désignent la liberté sexuelle, qu'elle est présentée, pour l'homme, comme une faiblesse et, pour la femme, comme une attitude dévoyée et condamnable. Le choix d'un registre plus soutenu dans la langue d'accueil, accentue encore cette idée d'un traitement différencié et machiste entre l'homme et la femme. On retient à ce sujet l'idée de Françoise Barret-Ducrocq⁵²³ sur l'importance d'une histoire des femmes et qui en remontant à celle du XIXe siècle en Angleterre voit dans les études des historiennes des années 1970 qu'elle ont permis de soulever « *les draperies des demeures victoriennes qui masquent l'autorité morale et le savoir social des femmes de la bourgeoisie.* » (Barret-Ducrocq, 2014 : 19) Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ces recherches ont mis en évidence que :

... des femmes, pourtant « victimes d'une société qui les avait tenues pour des êtres inférieurs, des dames investies dans de pieux projets, qui sous le manteau, étaient, en fait, des insurgées (où la morale y compris sexuelle était « mise en discours »), des rebelles qui s'engagèrent dans les révolutions nationales ou dans des luttes ouvertes pour conquérir leurs droits – droit à la propriété, droit à l'éducation, droit de vote. (Barret-Ducrocq, 2014 : 19

Cette attention nouvelle au véritable rôle des femmes est due aux études féministes de la fin du XX^e siècle et d'une certaine façon, le roman de T. Gersão s'inscrit dans cette idée de réhabiliter les femmes dans les places qu'elles ont occupé dans la société, même s'il s'agit de la faire par le biais de la fiction. Car, de ce point de vue, le personnage de Vitória va vraiment à rebours de ce que l'on sait ou imagine des femmes au début du XX^e au Portugal. D'ailleurs, Barret-Ducrocq reprend à son compte l'idée d'une historienne américaine, (Natalie Zenon Davis, 1987) qui considère que « *l'artifice de la fiction ne teinte pas nécessairement le compte rendu*

⁵²² Le niveau stylistique/Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 52-42

- ele nunca teve cabeça : il a toujours couru le guilledou

p. 69-57

- e ela acompanhou-as como pôde : et elle s'y adapta cahin-caha

p. 42-34

- que nascemos ontem e que nos vais fazer o ninho atrás da orelha : que nous somme nées de la dernière pluie et que tu vas pouvoir te moquer de nous

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 125-102

- a gente te damos essa de foder pelos cantos : on va te la faire passer l'envie de faire la bête à deux dos dans les coins

⁵²³ BARRET-DUCROCQ, Françoise, Préface : « De l'histoire des femmes » in BINARD, Florence, LEDUC Guyonne, *Genre(s) et transparence*, Paris, L'Harmattan, 2014

des faits de « fausseté » et qu'il peut très bien lui donner « un degré de vraisemblance et d'authenticité ». (Barret-Ducrocq, 2014 : 20) Or, et la chercheuse le souligne, elles « avaient été ignorées des observateurs de leur temps » et « il fut plus difficile de les faire réapparaître », car on ne savait pas « où trouver les archives, les témoignages, où chercher leur voix ? ». (Barret-Ducrocq, 2014 : 19) Mais c'est là qu'intervient le rôle de l'historienne, qui, en citant P. Ricœur estime que :

Le document n'était pas document avant que l'historien ait songé à lui poser une question, et ainsi l'historien institue, si l'on peut dire, du document en arrière de lui et à partir de son observation ; par là même il institue des faits historiques » (Ricœur, *Histoire et vérité*, 1994 : 25-26) (Barret-Ducrocq, 2014 : 20)

Et on peut donc aussi comprendre d'où vient la difficulté de le traduire. Car, les images mentales et sociales que l'on trouve dans les expressions populaires et les dictons utilisés pour le faire sont empreintes des a priori ou « contre-vérités », correspondant à l'idée de l'histoire de l'époque.

De notre point de vue, dans la langue d'accueil, le français, du fait de la tendance déformante de la traduction, certaines thématiques comme celle des victimes de la société patriarcale ou encore celle de la domination masculine que nous venons de voir précédemment sont encore davantage accentuées. Elles renvoient une image correspondante à celle de l'histoire et conforme à l'idée commune, qu'elle soit le fait d'une démarche consciente ou non de la part de la traductrice. On remarque que pour la domination masculine, le procédé d'étoffement était le plus largement utilisé et représentait une proportion d'1/3 des occurrences relevées.

Dans le premier ouvrage traduit de TG, on peut donc déduire que c'est bel et bien la dimension culturelle, à travers les thématiques retenues dans l'ouvrage, qui pose problème lors de la négociation avec le texte en traduction. Parmi les thèmes principaux, les statistiques prouvent que les thématiques retenues sont centrales dans l'ouvrage, mais aussi qu'elles sont celles qui sont les plus difficiles à transposer dans une autre culture. Les constats effectués du point de vue linguistique dans le chapitre précédent viennent corroborer la difficulté à transposer la dimension culturelle, puisque c'est dans les principales thématiques du récit qu'on les retrouve. De plus, la tendance déformante de la traduction de l'ouvrage, que l'on peut voir dans les procédés de transposition par étoffement ou de modulation avec décalage métaphorique utilisés de façon récurrente, mettent en relief certains aspects de cette dimension culturelle, comme ici celle de la bonne morale au niveau des mœurs de la société patriarcale de l'époque. Cela nous conforte dans l'idée que la difficulté en traduction se situe sur le plan culturel et que c'est dans cette dimension également que se situent les plus grands écarts entre texte original et texte d'accueil, dus non seulement à la différence de perception de l'altérité, mais aussi à son interprétation et à son expression dans sa propre culture. Nous allons voir maintenant si nos impressions se confirment dans l'autre ouvrage traduit de TG.

Dans *Os Anjos/Les Anges*, qui est une narration courte, le nombre d'occurrences retenu est bien plus modeste que dans le premier ouvrage. Mais, on constate que l'on trouve des occurrences sur les victimes de la société patriarcale dans pratiquement tous les niveaux de langue. Cela prouve l'importance de cette thématique dans la nouvelle, qu'elle touche Ilda, l'enfant protagoniste, ou la femme, ici la mère ou encore les hommes, le père et le grand-père, l'un parce

qu'il sombre dans l'alcoolisme et l'autre, à cause de la maladie et la vieillesse qui l'invalident. Tous les deux sont des victimes de la société patriarcale qui les rejette.

Au niveau grammatical, on note que pour le procédé de transposition par étoffement⁵²⁴, la totalité des occurrences porte sur les victimes de la société patriarcale : qu'ils soient hommes ou enfants. Il en est de même pour ces deux procédés au niveau stylistique. En effet, pour le niveau stylistique, c'est la totalité des occurrences relevées dans les deux procédés de transposition par étoffement⁵²⁵ ou par dépouillement. C'est le cas également au niveau grammatical pour le procédé de transposition par étoffement où toutes les occurrences concernent les victimes, que ce soit l'enfant ou les hommes. Outre ce fort pourcentage, on remarque également qu'il n'y en a pas un de plus représenté que les autres, parmi les procédés de transposition ou de modulation relevés. On retiendra que le nombre total d'occurrences relevées est de 50 pour l'ensemble de l'ouvrage et que les statistiques nous donnent très peu d'occurrences relevées pour chaque procédé.

Ce qui est remarquable c'est que la grande majorité des occurrences relevées se retrouve dans les deux thématiques des victimes de la société patriarcale ou des bienfaits de la nature, comme nous le verrons ensuite et non dans celle de la domination masculine ni même de la femme libérée. Cela nous indique que ces thématiques sont centrales dans le texte, mais aussi qu'elles sont source de négociation dans la traduction du texte original dans la langue d'accueil. En effet, il s'agit de montrer ce que la société fait aux victimes, hommes, femmes et enfants, et c'est cela qui est le plus problématique à transposer dans la langue et culture d'arrivée, car c'est le plus éloigné. Ce sous-thème est important en nombre, pour l'ouvrage OA, et nous allons vérifier si cela est vrai aussi pour ceux d'Adriana Lisboa.

Dans *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*, on note qu'il représente à lui seul un quart (24%) des occurrences, selon le graphique par secteurs établi pour cet ouvrage. Il est aussi présent à tous les niveaux de langue et parmi les différents procédés stylistiques, sans que l'un soit prédominant. Dans certains cas, comme dans celui des contresens, il totalise la moitié (3/6)⁵²⁶

⁵²⁴ Le niveau grammatical/Le procédé de transposition par étoffement :

p. 12-10

- que ela me soltou : que j'ai pu m'échapper

p. 16-14

- não era por mal : il n'était pas malintentionné

p. 44-40

- devia ter essa corda partida : quelque chose devait s'être cassé

⁵²⁵ Le niveau stylistique

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 15-13

- para a moer : pour lui casser les pieds

p. 21-19

- e caí e uma chanca perdeu-se : et je suis tombée. J'avais perdu un sabot

⁵²⁶ Contresens :

p. 94-97

- com sua alergia a picadas de insetos : avec sa joie à piqûres d'insectes

p. 134-137

- que adormecia em alguns cômodos: qui dormait dans les commodes

p. 156-158

- mais teimoso : moins peureux

des occurrences. On remarque également qu'il est difficile de rendre compte des victimes dans le roman alors que l'on avait souligné le faible nombre d'occurrences relevées pour le thème de la prédation. Au niveau grammatical⁵²⁷, il en est de même pour la prédominance des deux procédés, ainsi que dans les autres niveaux de langue, syntaxique, sémantique et stylistique.

Au niveau stylistique, les cas de contresens⁵²⁸ traitant de la thématique représentent la totalité des occurrences relevées, comme c'est le cas pour d'autres procédés. La totalité des occurrences pour ces trois procédés traite des victimes de la société patriarcale et nous confirme non seulement son importance dans le texte, mais aussi que c'est bien dans cette dimension culturelle que se situe les difficultés de la traduction.

Nous pouvons d'ores et déjà constater que différents procédés rendent compte de la négociation avec le texte original et qu'il n'y a pas de procédé qui indique une tendance « déformante » ou « homogénéisante ». Le nombre de cas de contresens au niveau stylistique vient confirmer également la difficulté rencontrée par la traductrice à transposer une réalité différente dans la culture d'accueil. On note aussi que ce n'est pas au niveau lexical à proprement parler que se situent les difficultés, mais davantage au niveau grammatical ou stylistique, ce qui renforce encore l'idée qu'il ne s'agit pas d'un problème terminologique, mais bien de différence culturelle et de difficulté à la transposer dans une autre langue et culture.

Cela nous renvoie aussi aux idées de T. Samoyault, citée dans un autre ouvrage, qui propose de « *penser la traduction en termes politiques plutôt qu'éthiques* », (Samoyault, 2020 : 22), allant ainsi à contre-courant du « tournant éthique » actuel dans la traductologie, comme le font remarquer les trois autrices⁵²⁹ dans leur introduction. (Barral/Cazalas/Coquio, 2020 : 26) En effet, elle qualifie la traduction « *d'agonique en plusieurs sens, la violence marquant à la fois le « dehors » et le « dedans » du travail* », en insistant sur « *la conflictualité inhérente à l'acte même de traduire un texte littéraire* ». Car, pour elle, « *plutôt qu'une « négociation » entre altérités, ce travail [de traduction] serait à penser comme « maintien de la rivalité » et de choix.* » (Barral/Cazalas/Coquio, 2020 : 26)

⁵²⁷ Le niveau grammatical/Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :
p. 38-41

- eram bons convivas : ils vivaient bien ensemble

p. 39-42

- a verdade não se dizia : la vérité n'était pas à dire

p. 117-120

- apenas se faz boba : sous ses airs naïfs

⁵²⁸ Le niveau stylistique :

Cas de contresens :

p. 68-71

- (Lina) pediu (um gole de café) : but (une gorgée de café)

p. 143-146

- que ela não comera : qu'elle avait mangées (la pastèque, la mandarine et l'orange)

p. 169-171

- como a uma filha : comme une fille

p. 209-211

- Maria Inês disse Eduarda foi dormir um pouco : Maria Inês, dit Eduarda, je vais dormir un peu.

⁵²⁹ BARRAL, Céline, CAZALAS, Inès, COQUIO, Catherine, *La Tâche poétique du traducteur*, Paris, Hermann, Col. « Cahier Textuel », 2020

Pour Samoyault :

La traduction agonique est « celle qui laisse en jeu les forces de conflit inhérentes à la traduction, entre langues, entre l'esprit et la lettre, entre l'original et les traductions, entre différentes options qui se proposent et parmi lesquelles il faut choisir, et qui s'en sert pour affirmer une position, pour prendre une décision. [...] Le conflit existe, il est affronté, il n'est pas déjoué. Le traducteur est amené à prendre une décision et à l'affirmer contre d'autres. » (Barral/Cazalas/Coquio, 2020 : 26)

De par les éléments relevés : les contresens, la non traduction et tous les procédés stylistiques utilisés, il nous semble que la traduction de *Des roses rouge vif* présente des aspects de la traduction « agonique » en ce sens qu'elle laisse visible la confrontation entre les deux langues et les choix effectués. Mais est-ce que cela correspond à une démarche voulue par la traductrice ? Ou bien, d'autres raisons de tous ordres peuvent aussi l'expliquer ?

Dans le chapitre précédent, d'après nos constats, nous avons dit, pour cet ouvrage, qu'il pouvait s'agir de la traduction-dévoilement, chère à Cordonnier, qui faisait « montre » de la langue originale dans la langue d'accueil. Les deux idées semblent ici se conjuguer, tant sur le plan linguistique, que sur celui de la « violence » sous-jacente, due non seulement au contact des langues, mais aussi à celle des relations entre les différents acteurs dans le processus de traduction. En effet, Samoyault (Samoyault, 2020 : 52-53) pointe aussi cette « dimension agonique » dans « la relation avec les éditeurs, face auxquels il n'est pas rare que les traducteurs doivent défendre leurs choix. » et que les trois chercheuses relèvent comme participant d'un « potentiel politique de cet « antagonisme apprivoisé », où la traduction s'inscrit dans un « commun sans consensus » et « ce qui ne cessera jamais de « transiter ». (Barral/Cazalas/Coquio, 2020 : 26-27)

L'idée est donc davantage de « l'entre-langues », d'un espace où s'effectue ce travail de traduction, à la fois « troublant, mythique et pourtant empirique », qui est aussi celle des « zones de traduction » d'Emily Apter (2015), qui suppose un « travail sur sa propre langue », afin de « remettre en cause ses certitudes et ses limites à travers l'irruption dans son espace d'œuvres et d'écritures étrangères. » (Barral/Cazalas/Coquio, 2020 : 27) Nous conservons donc cette idée d'espace transitoire, où s'effectue la traduction, qui, par le contact des langues, permet une interpénétration et un enrichissement à travers la différenciation et non l'assimilation et l'intégration. C'est cette approche différente qui nous semble la plus fragrante entre les traductions de *Le Cheval de soleil* et *Des roses rouge vif* et que l'on pointe aussi entre les deux ouvrages traduits d'Adriana Lisboa, comme nous allons le voir maintenant.

Dans Hanói/*Hanoï*, où ce sous-thème des victimes de la société patriarcale occupe aussi une place significative, on constate d'abord qu'on le retrouve dans tous les niveaux de langue et principalement dans les procédés de modulation par décalage métaphorique ou de transposition par étoffement. C'est le cas au niveau lexical et grammatical, où il représente la moitié des occurrences (4/8).⁵³⁰ Ainsi qu'aux niveaux syntaxique, sémantique et stylistique, dans une

⁵³⁰ Le niveau grammatical :

La modulation avec décalage métaphorique :
p. 55-43

- ruim o bastante : suffisamment désastreux
p. 57-45

- fazia os ouvidos doerem : lui perçait les oreilles

- diminuisse as luzes : tamisent la lumière

p. 63-49

- tente não fazer muita coisa : s'efforcer de ne pas faire grand-chose

moindre part. Outre la présence d'occurrences traitant de ce sous-thème à tous les niveaux de langue, c'est aussi la récurrence des procédés stylistiques utilisés qui confirme la tendance déformante de la traduction, qui avait déjà évoquée du point de vue linguistique dans le chapitre précédent et que l'on retrouve dans la dimension culturelle, venant ainsi le corroborer et indiquer que c'est bien là que se situe la difficulté à traduire.

Notre thèse est donc que les points de contacts ou de négociation correspondent à des thématiques spécifiques à chaque ouvrage et que les difficultés se situent au niveau de la dimension linguistique et stylistique, mais correspondent aussi à la perception d'une réalité sociale et culturelle différente, ce qui explique les écarts constatés. Nous allons pouvoir le vérifier avec le sous-thème suivant des modalités où s'exerce la domination patriarcale.

C/ Les modalités du système patriarcal

Nous avons introduit ce sous-thème après nous être rendue compte que l'on ne pouvait limiter la thématique de la domination patriarcale, à la prédation masculine et à ses victimes, mais que l'on devait tenir compte de tous les rouages de la société patriarcale. Puisqu'on la retrouve dans les pouvoirs institutionnels, les différences sociales et toutes les conséquences qu'entraînent les différentes modalités du système patriarcal sur les populations, comme la migration ou l'exil, la pauvreté et l'exclusion.

N.B. Comme pour les autres sous-thèmes, nous avons recueilli l'ensemble des occurrences dans l'Annexe 2.

Au niveau lexical, en ce qui concerne *O Cavallo de sol/Le cheval de soleil*, on a des occurrences qui traitent du sous-thème dans les deux principaux procédés stylistiques, de modulation avec décalage métaphorique et de transposition par étoffement, mais leur nombre n'est pas très significatif. Au niveau grammatical, le procédé de transposition par dépouillement présente un rapport plus signifiant : 5/19⁵³¹, comme au niveau syntaxique (3/5)⁵³² dans les autres niveaux de langue.

⁵³¹ Le niveau grammatical/Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 30-25

- Sr Bernardino estava bem : Mr Bernardino convenait

p.169-137

- como se antecipadamente aplaudissem : comme en des applaudissements anticipés

p. 188-152

- (a visita à casa) podia deslizar para o casual : (la visite à la maison) serait un évènement fortuit

⁵³² Le niveau syntaxique/Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 171-139

- Não dizia com ela aquele tom de seda rosa-pálido : La nuance rose pâle ne lui seyait pas

p. 172-139

- e se ia afastar, velozmente, para um campo diferente da conversa : et aborder d'emblée un autre genre de conversation

p. 198-160

- a que só com dificuldade se admitiam concessões : qui ne souffrait que de très rares exceptions

Au niveau sémantique, le sous-thème est présent aussi parmi les cas de contresens et au niveau stylistique, dans le procédé de transposition par étoffement. Donc, pour le sous-thème des modalités du système patriarcal dans l'ouvrage *Le cheval de soleil*, ce qui est remarquable c'est la présence d'occurrences dans tous les niveaux de langue et, notamment dans les procédés majoritaires de transposition par étoffement et de modulation avec décalage métaphorique. Nous avons déjà indiqué la prédominance de ces deux procédés stylistiques dans la traduction de cet ouvrage, au niveau linguistique dans le chapitre précédent et nous soulignons que cela confirme, et les difficultés rencontrées en traduction, et l'importance du sous-thème des modalités de la société patriarcal dans la dimension culturelle. Cela est-il vrai aussi dans l'autre ouvrage de l'autrice ?

Dans la nouvelle *Os Anjos/les Anges*, comme nous l'avons déjà souligné, les statistiques ne sont pas comparables avec celles du premier ouvrage. Nous nous servons donc des pourcentages que représentent le nombre d'occurrences concernant le sous-thème par rapport à l'ensemble des occurrences relevées pour un procédé et pour un niveau de langue. Donc, au niveau lexical, on note que plus de la moitié des occurrences relevées pour le procédé de transposition par étoffement traitent des modalités du système patriarcal. Il en est de même pour celui de transposition par dépouillement et celui de modulation avec décalage métaphorique (5/7)⁵³³. On remarque que pour l'ensemble du niveau lexical, pratiquement la moitié des occurrences concerne la thématique. Il nous semble évident que les chiffres indiquent l'importance du sous-thème, y compris dans cet ouvrage, où ils représentent un petit nombre en valeur absolue, et qu'il s'agit bien cet aspect de la société patriarcale, qui fait système et qui est problématique à la traduction.

Au niveau syntaxique, pour le procédé de transposition par étoffement, le sous-thème représente la totalité des occurrences (3/3)⁵³⁴. Au niveau sémantique aussi, parmi les cas de contresens, la moitié des occurrences traite des modalités du système patriarcal. Là encore, on trouve des occurrences dans pratiquement tous les niveaux de langue comme nous l'avons déjà remarqué pour le premier ouvrage de T. Gersão. Il nous semble donc que c'est dans la négociation de cette thématique culturelle, qui est dominante dans la narration, que se situent les difficultés de la traduction. En effet, il s'agit de transposer d'une langue à l'autre des systèmes qui présentent des différences, ici principalement dues à une vision déjà ancienne de

⁵³³ Le niveau lexical/Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 10-8

- Nesse tempo do retrato : A l'époque

p. 17-14

- eram caseiros numa quinta : étaient fermiers

p. 19-17

- às chaminés e aos telhados : non traduit

⁵³⁴ Le niveau syntaxique/Le procédé de transposition par étoffement :

p. 8-6

- o meu pai bebendo da garrafa até adormecer : mon père boirait à sa bouteille jusqu'à tomber de sommeil

p. 14-12

- nunca lá tinha aprendido nem as letras : je n'y avais même pas appris à lire ni à écrire

p. 17-15

- Porque ele pouco acreditava (em médicos) : Parce qu'il ne faisait guère confiance (aux médecins)

la vie en milieu rural, qui dans les années 2000, lorsque l'ouvrage est édité, ne correspond plus à ce que l'on vit, en France, alors que la distance est moindre au Portugal, où l'évolution sociale s'est surtout accélérée après les années 1980 et 1990.

Nous mettons en parallèle le système patriarcal et le développement économique et social, ce qui, pour l'universitaire féministe Silvia Federici est intimement lié, comme elle l'a démontré dans son ouvrage, *Le capitalisme patriarcal*⁵³⁵ (2019). Elle reprend d'abord les instruments de la théorie marxiste pour analyser comment est perçu le rôle de la femme et, pour elle, Marx a conscience de ce que représente « *le travail des femmes dans le capitalisme* », qu'il « *analyse dans le livre 1 du Capital* », tout comme « *il dénonce l'oppression des femmes dans Le Manifeste du parti communiste* », mais pourtant, il ne « *reconnaît jamais qu'il faut du travail, le travail de reproduction, pour cuisiner, pour nettoyer, pour procréer* ». (Federici, 2019 : 11-13) Elle considère que dans la description de Marx de l'exploitation du travail, il n'a pas vu la nouvelle domesticité de la femme. Son idée est que cette nouvelle organisation de la famille « *a permis un développement capitaliste impossible jusqu'alors* ». Car, la nouvelle domesticité a eu pour conséquences que « *le travailleur est pacifié : il est exploité mais il a une domestique à disposition, ce qui permet de conquérir la paix sociale et, d'autre part, il est plus productif.* » (Federici, 2019, 16-17) Par conséquent, le capitalisme s'est développé du fait du travail non rémunéré de la femme au foyer, idée que l'on trouvait aussi chez C. Delphy (1998), permettant ainsi à l'homme de continuer d'être exploité par le système capitaliste, mais contre un salaire qui lui permettait à son tour d'exercer un pouvoir de domination économique sur la femme, qui, elle, n'en percevait pas et demeurait donc dépendante. La société patriarcale en maintenant la femme au foyer, sous le pouvoir de l'homme, permet ainsi un capitalisme, qui s'appuie sur l'invisibilité de la femme et de son travail au foyer, alors même qu'elle contribue, de par les tâches accomplies et celle de la reproduction, notamment, à la bonne marche du système, qui est bien celui d'un capitalisme patriarcal, s'appuyant sur l'organisation familiale, où sont relayées les valeurs patriarcales. C'est contre ce modèle de famille, qui s'est perpétué jusqu'aux années 1960, que le « *le mouvement féministe et les femmes en général se sont soulevées dans les années 1960 et 1970, s'érigeant ainsi contre cette conception de la femme comme un être dépendant.* » (Federici, 2019 : 17)

De notre point de vue, c'est bien cette idée de refus et de révolte contre les impositions et les valeurs du capitalisme patriarcal qui apparaît dans les ouvrages de Teolinda Gersão, et notamment dans *LesANGES* à travers le personnage de la mère. Federici pense que :

...cette synthèse entre marxisme et féminisme est importante non seulement pour lire le passé, pour comprendre l'histoire du capitalisme, mais pour envisager ce qui se passe aujourd'hui, pour lire le présent, Cela nous permet de réaliser que nous assistons aujourd'hui à une nouvelle vague d'accumulation primitive – le processus que Marx a désigné comme l'origine de la société capitaliste. » (Federici, 2019 : 21)

Donc, selon la chercheuse, le système actuel est aujourd'hui encore un capitalisme patriarcal, passé sous un régime libéral encore plus violent envers les femmes, que les conquêtes féministes de la deuxième ou de la troisième vague n'ont pas réussi à démanteler, ni même à atténuer si ce n'est de façon marginale ou provisoire, et qu'en tant que féministe, elle continue

⁵³⁵ FEDERICI, Silvia, *Le capitalisme patriarcal*, Paris, La Fabrique, 2019

d'interroger. De notre côté, nous poursuivons notre étude du sous-thème culturel des modalités du système patriarcal dans les ouvrages d'Adriana Lisboa, où les idées de Silvia Federici trouvent un écho également.

Dans *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*, ce qui est notable dès le niveau lexical, c'est le nombre d'occurrences relevées dans pratiquement tous les procédés stylistiques. C'est le cas pour celui de modulation avec décalage métaphorique, comme pour celui de modulation avec décalage métonymique (8/14)⁵³⁶, le sous-thème des modalités du système patriarcal concerne la moitié des occurrences relevées. Il en est de même pour celui de transposition par étoffement, qui n'est pas un procédé important au vu de nombre d'occurrences relevées et pour celui de transposition par dépouillement qui a la même importance (4/9)⁵³⁷.

La remarque est la même pour les cas de contresens qui sont assez nombreux au niveau lexical et pour les autres procédés, comme celui de calque, où la totalité des occurrences (3/3)⁵³⁸ concerne cette thématique. La présence d'occurrences traitant de la thématique est remarquable du fait de sa présence à tous les procédés linguistiques et aussi parce qu'elle occupe une place prédominante pour chacun d'eux dans ce niveau lexical. En est-il de même pour les autres niveaux de langue ?

Au niveau grammatical, dès le premier procédé stylistique de modulation avec décalage métaphorique, la moitié des occurrences concerne cette thématique. Pour celui de transposition par dépouillement, le pourcentage est encore supérieur : il représente les deux-tiers des occurrences (13/19)⁵³⁹ et il en est de même pour celui de transposition par étoffement. On peut

⁵³⁶ Le niveau lexical/Le procédé de modulation par décalage métonymique :

p. 42-45

- a cara esticada : la peau tirée

p. 50-53

- referindo-se às suas franguinhas : parlant de ses poules

p. 27-29

- cinquentenários : centenaires

⁵³⁷ Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 26-29

- tinham o hábito de conduzir : conduisaient

p. 60-63

- deixar-se passar : trépasser

p. 103-105

- que cumpria satisfatoriamente seu casamento : que son mariage se passait bien

⁵³⁸ Calque :

p. 31-34

- Hi-Fi : Hi-Fi

p. 105-108

- adolescentemente : adolescentement

- um suspiro forrado de vésperas : un soupir tapissé de veilles

⁵³⁹ Le niveau grammatical/Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 100-103

- (o talento) torná-lo capaz de redundar : le traduire

p. 101-104

- que estava fadada a nunca chegar ao fim : entreprise vouée à l'inachèvement

p. 123-127

- um desconforto atrasado começou a crescer em Maria Inês : Maria Inês fut gagnée par la lassitude

d'ores et déjà dire qu'elle s'impose parmi les thématiques culturelles dans l'ouvrage d'après nos constats pour les deux principaux niveaux de langue en nombre d'occurrences, le niveau lexical et le niveau grammatical, puisqu'elle regroupe soit les deux-tiers soit la moitié des occurrences pour l'ensemble des procédés étudiés. On peut en déduire donc que c'est dans la négociation de cette thématique que les problèmes ont été les plus aigus lors de la traduction, puisque c'est là que se trouvent les écarts entre le texte de départ et le texte d'arrivée. Le fait que ce soit au niveau des modalités du système patriarcal et non de celui de la prédation masculine, par exemple, où le nombre d'occurrences est bien moindre, semble indiquer que c'est là que se situent les différences au niveau culturel. Nous poursuivons avec l'analyse des autres niveaux de langue.

Au niveau syntaxique, le premier procédé est celui de transposition par dépouillement, où l'on trouve encore le même rapport des deux-tiers (11/16)⁵⁴⁰ des occurrences qui concernent la thématique analysée. Le procédé de transposition par étoffement n'est pas du tout important dans cet ouvrage d'A. Lisboa (1/3), contrairement à ce qui a été constaté dans les ouvrages précédents de T. Gersão, et notamment *Le Cheval de soleil*.

Alors qu'au niveau sémantique, on relève moins d'occurrences que dans les autres niveaux de langue étudiés, on retrouve malgré tout la thématique présente dans tous les procédés stylistiques, ce qui montre son importance. Comme ici, elle regroupe la totalité des occurrences. Du fait de l'importance du contresens sur une phrase complète⁵⁴¹ et aussi parce que le nombre d'occurrences représente la moitié de celles relevées, tous ces éléments prouvent la prédominance de cette thématique dans la dimension culturelle de l'ouvrage. Le fait que la thématique regroupe la totalité des occurrences pour les deux procédés de transposition par étoffement et par dépouillement confirme notre impression au niveau stylistique, qui présente un nombre non négligeable d'occurrences sur la thématique et dans tous les procédés.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 36-38

- (as irmãs) eram aqui e ali coisa nenhuma : elles n'étaient elles-mêmes faites de rien de particulier

p. 120-123

- era incômodo por exemplo : elle se sentait un peu décalée entre autres

p. 121-124

- namoraram corretamente durante dois anos e meio : ils furent convenablement amoureux pendant deux ans et demi

⁵⁴⁰ Le niveau syntaxique/Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 13-15

- não podia ser dispensada : était obligatoire

- Os compradores : l'acheteur (passage du pluriel au singulier)

p. 34-37

- não acreditavam que isso pudesse representar alguma espécie de preságio : ne voyaient en cela aucune espèce de présage

p. 54-57

- Não mais porém porque deseje treinar para bailarina : Mais elle ne s'entraîne plus pour être danseuse.

⁵⁴¹ Le niveau sémantique/Contresens :

p. 20-22

- não considerava totalmente confiáveis os opiniões médicas de Maria Inês a despeito do diploma : en dépit de tous leurs diplômes, il se méfiait des médecins de Maria Inês et de leurs avis.

La thématique représente un pourcentage important (3/4)⁵⁴² des occurrences relevées dans ces deux cas de changement de ponctuation et de contresens. Pour la catégorie des éléments non traduits, elle représente aussi un nombre important d'occurrences (8/20)⁵⁴³ par rapport au total. Nous pouvons donc dire que pour l'ensemble des niveaux de langue étudiés, l'ouvrage *Des roses rouge vif*, présente un nombre plus important d'occurrences que les autres ouvrages qui traitent de cette thématique des modalités du système patriarcal. En effet, on trouvera à la fin de l'Annexe 2, des graphiques par secteurs pour chaque ouvrage de notre corpus, où apparaissent les différentes thématiques analysées et qui permettent de visualiser pour chacun d'eux l'importance de ces thématiques dans notre relevé des écarts de traduction.

Il nous semble, par conséquent, que c'est bien dans cette dimension culturelle qu'il faut chercher les difficultés de négociation en traduction. En effet, c'est dans ces différences culturelles que l'on trouve ce que Jean-Marc Moura⁵⁴⁴ nomme « *l'exotisme ou la rêverie du lointain* », qui est « *le désir d'un ailleurs plus beau* » ; mais aussi une « *écriture de l'altérité* ». (Moura, 1992 : avant-propos III) Car, pour nous, c'est bien la transposition de cette différence, de cette écriture venue d'ailleurs, « *l'écriture exotique est dévoilement d'un monde cocasse, bizarre, baroque ou pittoresque, à distance constante du morne quotidien.* » (*Ibidem*) ou du moins c'est ainsi qu'elle est perçue dans le pays d'accueil et pour cette raison même est difficile à percevoir et à traduire.

Pourtant l'exotisme correspond au goût du public français lettré, comme Moura le montre dans son ouvrage où il revient sur ses différentes époques, depuis la littérature médiévale jusqu'à nos jours, en passant par l'âge des découvertes à celui de l'exotisme triomphant au XIX^e siècle, puis à la décolonisation et à une certaine vision du tiers-monde. A rebours de toute une partie de l'histoire littéraire française, il reprend l'idée « *d'esthétique du divers* » de Victor Segalen (1978), attentif à la « *diversité culturelle et à la difficulté (voire l'impossibilité d'en rendre totalement compte)* ». De notre point de vue, l'idée de l'exotisme de Moura impossible à transposer correspond à ce que l'on vient d'observer dans notre étude des thématiques culturelles dans les ouvrages du corpus. Elle corrobore notre impression que ce qui est véritablement du domaine du culturel vernaculaire pose des problèmes en traduction et suppose de négocier davantage avec le texte de départ.

⁵⁴² Le niveau stylistique/Cas de contresens :

p. 68-71

- (Lina) pediu (um gole de café) : but (une gorgée de café)

p. 143-146

- que ela não comera : qu'elle avait mangées (la pastèque, la mandarine et l'orange)

p. 169-171

- como a uma filha : comme une fille

⁵⁴³ Non traduits :

p. 84-87

- Na esquina da rua Almirante Tamandaré conseguiram despistá-lo. : non traduit.

p. 87-90

- e também maquiaram a féiura de algumas verdades : non traduit

p. 103-105

- As terras dos pais de Ilton Xavier eram vizinhas daquelas de Otacília e Afonso Olímpio. : non traduit

⁵⁴⁴ MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992

On retrouve aussi chez Moura l'idée que « *l'écriture de l'altérité, par l'attention qu'elle porte à l'ailleurs, tend à rejoindre l'ethnographie* », celle de Lévi-Strauss (*Tristes Tropiques*, 1955), et surtout de M. Leiris, (*L'Afrique fantôme*, 1934. (Moura, 1992 : 136) Pour lui, l'exotisme n'est pas exempt de stéréotypes culturels, comme celui du Bon Sauvage, bien des auteurs, de Montaigne à Chateaubriand ont tenté de lui donner « *de nouvelles significations et infléchissent profondément cette figure* ». (Moura, 1992 : 103-104) Or, nous pensons que ces préjugés, issus d'images souvent véhiculées par la littérature française au cours des siècles peuvent aussi conditionner l'approche d'un texte issu d'un pays étranger, comme dans le cas de *Des roses rouge vif*, le Brésil, avec tout ce qu'il représente de lointain et d'exotique. La vision qu'en a le lecteur français vient alors se superposer aux thématiques pourtant universelles que l'on trouve dans le récit et en quelque sorte empêche leur transposition et rend difficile leur traduction. Ceci est une des hypothèses pour comprendre la difficulté à rendre la dimension culturelle des textes en traduction. Mais, voyons ce qu'il en est de cette thématique dans l'autre ouvrage d'Adriana Lisboa.

Dans le deuxième ouvrage d'AL, *Hanoi/Hanoï*, nous trouvons des occurrences en nombre au niveau lexical pour les deux principaux procédés où elles concernent majoritairement la thématique des modalités du système patriarcal, c'est-à-dire, celui de transposition par étoffement⁵⁴⁵ et celui de modulation avec décalage métaphorique. C'est un point commun entre les deux romans, alors qu'ils présentent des personnages et traitent de thématiques différentes, mais qui se rejoignent pourtant dans cet aspect de la domination de la société patriarcale.

Au niveau grammatical, on fait le même constat que pour le niveau lexical et on arrive même à comptabiliser la totalité des occurrences pour le procédé de transposition par dépouillement.⁵⁴⁶ Il en est de même pour le niveau de langue syntaxique : on note la présence majoritaire (6/11)⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Le niveau lexical/Le procédé de transposition par étoffement :

p. 11-10

- a mesma teia de ordem : le même ordonnancement bien structuré

p. 13-12

- no supermercado da Broadway : dans le grand supermarché sur Broadway

p. 31-25

- uma festa apoteótica : une énorme fête triomphale

⁵⁴⁶ Le niveau grammatical/Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 20-17

- tocando na rua num piano de armário : qui jouait du piano dans la rue

p. 93-71

- um negócio para lá de inóspito : vraiment un lieu inhospitalier

p. 111-84

- fora de hora : déplacé

⁵⁴⁷ Le niveau syntaxique/Le procédé de transposition par étoffement :

p. 23-19

- num mundo de poucos alguéns : dans un monde où peu de gens étaient quelqu'un

p. 84-64

- Turnos diferentes, com certeza : Elles avaient sûrement des horaires différents

p. 162-121

- e pagaria a conta : c'était lui, David, qui paierait l'addition

des occurrences traitant de la thématique dans les principaux procédés stylistiques déjà soulignés.

Pour les derniers niveaux de langue, sémantique et stylistique, c'est davantage la présence d'occurrences traitant de la thématique qu'il faut noter, alors qu'il y a très peu d'occurrences relevées pour chaque procédé. Cette thématique est donc présente à tous les niveaux de langue et dans des pourcentages importants, au moins dans les principaux niveaux de langue.

Nous pourrions en tirer les mêmes conclusions que pour le premier ouvrage d'AL, car on constate quasiment la même importance, au vu du nombre d'occurrences dans les différents procédés à tous les niveaux de langue. Mais, comme nous l'avons déjà souligné, ce deuxième ouvrage est pourtant complètement différent et de plus, il ne s'agit pas de la même traductrice que pour *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*.

Il apparaît néanmoins, que le sous-thème des modalités de la société patriarcale, qui est commun aux deux récits, et même s'il rend compte davantage dans *Hanoi/Hanoï* du capitalisme libéral de la société américaine, se présente aussi comme un point de convergence culturelle, tant au niveau de l'écriture de l'autrice, Adriana Lisboa, que de la difficulté à négocier avec le texte dans le processus de traduction. Si cela nous conforte dans notre hypothèse de la difficulté à transposer la dimension culturelle en traduction, avec notamment ces éléments qui traduisent l'altérité et que certains considèrent « exotiques », mais qui participent surtout d'une vision faite de certains préjugés et surtout d'une littérarité de la langue originale que l'on a du mal à transposer ou que l'on choisit d'ignorer au détriment de la langue d'accueil.

C'est sur ce constat que nous concluons cette thématique de la domination patriarcale que nous avons divisée en trois sous-thèmes : la prédation masculine, les victimes de la société patriarcale et les modalités du système patriarcal. C'est ce dernier qui est le sous-thème le plus représenté en nombre d'occurrences et en pourcentage dans les différents procédés et dans tous les niveaux de langue, comme on peut le voir sur les graphiques par secteurs, réalisés pour chacun des ouvrages du corpus et qui se trouvent à la fin de l'Annexe 2. C'est le cas surtout dans les deux ouvrages d'AL, où il comptabilise plus de la moitié des occurrences : soit 62% pour *Des roses rouge vif* et 55% pour *Hanoï*. Alors qu'il ne totalise que 43% pour *Les Anges* et encore moins, 18% pour *Le Cheval de soleil*.

Si l'on additionne les trois sous-thèmes, on obtient un fort pourcentage pour la thématique de la domination de la société patriarcale de l'ordre de 63% (OCS) et 68% (OA), concernant les deux ouvrages de TG et surtout de 88 % (SEB) et 83% (H) pour ceux d'AL. L'écrasante majorité de ces thèmes dans les deux romans d'AL nous indiquent que, non seulement ils sont dominants dans les deux récits, mais surtout qu'ils posent problème puisqu'ils font l'objet de négociations lors de la traduction. C'est dans la répartition des occurrences dans ces thématiques que l'on voit les écarts de traduction et donc la difficulté à les transposer dans la langue d'accueil. Pourquoi ?

On aurait pu le comprendre pour la prédation masculine, comme c'est le cas dans OCS où elle représente 26% des occurrences relevées, contre seulement 2% dans SEB, alors qu'elle est une thématique essentielle du roman et qu'elle n'apparaît ni dans OA, ni dans H. Mais, au contraire, ce sont davantage les victimes et le système patriarcal lui-même qui semblent plus

problématiques pour la traduction. Doit-on y voir la conséquence d'une vision trop « exotique » de la part de la langue du pays d'accueil, qui devient de cette manière incompatible avec le récit qu'en font les autrices et qui pourrait donc expliquer les écarts dans la traduction ? C'est une hypothèse qu'il nous faut vérifier dans les deux thématiques suivantes.

2. 2. 2 La traduction de la femme libérée et résiliente

Pour le roman, *O Cavalo de sol/Le cheval de soleil*, notre premier constat est que l'on a peu d'occurrences relevées au niveau lexical concernant cette thématique lorsqu'on la compare à la thématique précédente, en ce qui concerne le procédé de transposition par étoffement et davantage au niveau de celui de modulation par décalage métaphorique (8/46).⁵⁴⁸ On remarque qu'il y a davantage d'occurrences au niveau grammatical : le nombre d'occurrences retenues pour la thématique de la femme libérée et résiliente représente presque un tiers du total pour le procédé de transposition par étoffement (9/30)⁵⁴⁹ ou pour celui de modulation avec décalage métaphorique et montre ainsi son importance dans cet ouvrage, alors qu'il en compte bien moins pour celui de transposition par dépouillement. On trouve également pour le niveau de langue syntaxique, un pourcentage conséquent d'occurrences pour le procédé de transposition par étoffement⁵⁵⁰ et surtout pour celui de modulation avec décalage métaphorique⁵⁵¹ (3/4).

⁵⁴⁸ Le niveau lexical/Le procédé de modulation avec décalage métaphorique
p. 18-15

- e esse era o momento em que ela se estendia : alors elle s'étendait

p. 43-35

- ela errara certamente contra ele : elle avait péché contre lui

p. 97-78

Ela não saberia contar o verão : elle n'aurait su dire l'été

⁵⁴⁹ Le niveau grammatical/Le procédé de transposition par étoffement :

p. 20-16

- fruindo : à cette jouissance

- o corpo jubiloso : son corps exultait

p. 24-20

- de que ela só sabia : dont elle était la seule à connaître l'existence

⁵⁵⁰ Le niveau syntaxique/Le procédé de transposition par étoffement

p. 84-68

- e vivia para além dele : et sa vie se déroulait en dehors de la vie de ce dernier

p. 97-78/79

- poderia apenas, por aproximações, chegar mais perto : elle aurait pu seulement le cerner d'un peu plus près, s'en rapprocher graduellement

p. 99-80

- E o que quer que acontecesse, ela o acolhia : Et elle accueillait tous ces évènements, quelle qu'en soit la nature

⁵⁵¹ Le procédé de modulation avec décalage métaphorique

p. 19-15

- por muito que ela tentasse : malgré tous ses efforts

- aguentar o medo sozinha : faire face seule à sa peur

p. 43-35

- um peso de chumbo doendo na cabeça : une chape de plomb pesait sur sa tête et lui faisait mal

On note que pour les deux autres niveaux de langue, sémantique et stylistique, qui comptent moins d'occurrences, il n'y en a pas qui concerne cette thématique dans l'un ou l'autre des procédés. Comme nous l'avons vu, c'est dans les niveaux de langue principaux (en nombre d'occurrences), que l'on trouve celles qui traitent de la thématique de la représentation de la femme libérée et résiliente. Nous avons constaté aussi que c'est davantage le procédé de modulation avec décalage métaphorique qui regroupe le plus d'occurrences ; ce qui indique la difficulté de négociation avec la texte, que la traductrice résout par ce procédé, que nous avons aussi considéré comme participant de « l'effacement » ou de « l'homogénéisation » de la langue originale, le portugais. Mais, ce qui est remarquable c'est que les thématiques sont relativement équilibrées dans OCS, comme on peut le voir sur les graphiques à la fin de l'Annexe 2 : 19 % pour la représentation de la femme libérée et résiliente, contre le même pourcentage pour les victimes de la société patriarcale et 18% pour les modalités du système patriarcal, alors que celui de la prédation masculine est légèrement supérieur, à 26%.

Pour revenir sur l'idée « d'effacement », on note, dans OCS, que deux procédés principaux sont mis en œuvre puisque qu'on trouve celui de transposition par étoffement avec de forts pourcentages pour traiter du sous-thème de la prédation masculine, comme dans un jeu de miroirs, confirmant aussi l'idée que la langue de la traduction « renforce » ces thématiques dans le texte cible, mais au détriment de la langue du texte source. C'est ce que la chercheuse Inês Oséki-Dépré dans un ouvrage collectif sous la direction de Michel Ballard⁵⁵², appelle une « *fâcheuse tendance à l'appropriation du texte original* » qu'ont « *les Français mais aussi les Anglais, les Espagnols, les Italiens dans une certaine mesure* » et que Meschonnic qualifierait « *d'annexion* ». (Oséki-Dépré, 2011 : 21)

Nous avons déjà fait référence à Oséki-Dépré dans la Partie I de notre étude. Elle voit dans la traduction littéraire française « *un phénomène d'absorption de la « périphérie » vers le « centre », où « le traducteur « s'adapte au système littéraire français plus qu'il n'innove »* » reprenant en cela les constats de Laurence Malingret (2002) qui a souligné quelques traits communs chez les traducteurs, après avoir analysé une soixantaine d'ouvrages traduits de l'espagnol en français, comme la tendance à « *rectifier ellipses, structures brisées ou « boursoufflées » de l'original* » et qui décrit « *les allongements, la précision, l'ennoblissement* » comme des procédés, pour le traducteur, d'obtenir « *une meilleure cohérence narrative.* » dans la langue de traduction, le français. (Oséki-Dépré, 2011 : 20) Pour elle, on peut voir dans « *la nécessité de viser la « littérisation » du texte traduit* » « *un héritage de la formation de la langue française* » des traducteurs et elle se demande : « *Dans quelle mesure alors, cet héritage, intériorisé pendant des siècles ne fonctionne-t-il pas comme un sur-moi, comme un outil de censure ?* » (Oséki-Dépré, 2011 : 21)

Elle fait remonter au XVII^e siècle cette entreprise de traduction des auteurs grecs et latins à grande échelle, menée pendant toute la période classique de la littérature française, où les traducteurs doivent « *suivre les préceptes de Cicéron et de saint Jérôme* », en visant « *la clarté, la simplicité, le bon sens et surtout le bon goût* ». Cette attitude implique encore « *l'usage de*

⁵⁵² BALLARD, Michel, *Censure et traduction*, (textes réunis par), Arras, Artois Presses Université, 2011

certaines procédés comme les « additions », les « suppressions » et les « modifications », auxquels il convient d'ajouter: « l'ennoblissement, la « majesté » de la traduction. » (Oséki-Dépré, 2011 : 22) Comme on peut le voir, les procédés évoqués sont très proches de certains de la SCFA de Vinay et Darbelnet, que nous avons utilisés. Selon l'étude de Zuber (1968), qu'elle cite, « la traduction a eu une place prédominante » pendant « l'époque originelle de la prose française » et « si les traductions deviennent de plus en plus « infidèles », « c'est au profit de la constitution d'une prose humaniste », position que ne partageait pas G. Mounin (1955). (Oséki-Dépré, 2011 : 21)

Il faudra attendre la deuxième moitié du XVII^e siècle pour que de nouvelles règles, émanant des traducteurs jansénistes introduisent « une exigence de rigueur » et « la prescription de « l'équivalence » dans la traduction, avec l'idée « d'obtenir une traduction à la fois juste et belle ». Cela amène Oséki-Dépré à conclure à « l'aspect extrêmement tyrannique de cette façon de traduire qui s'imposera aux siècles futurs et sans doute jusqu'à nos jours ». (Oséki-Dépré, 2011 : 25) Il nous semble en effet que l'idée qu'elle exprime se retrouve encore aujourd'hui dans les traductions que nous avons étudiées et notamment celle de **Le cheval de soleil**, où, et nous l'avons déjà évoqué, cet aspect de « l'ennoblissement » est flagrant, et comme c'est le cas aussi dans l'analyse de la représentation de la femme libérée et résiliente que nous venons de voir.

Oséki-Dépré en conclut, « qu'on peut voir ici la convergence entre une expression linguistique et un pouvoir social », empruntant à Bourdieu (1982 : 27), « la langue officielle a partie liée avec l'Etat », pour qui « la langue standard, « associée et étayée par toutes les institutions du champ culturel » est « à l'origine de la norme théorique à laquelle toutes les pratiques linguistiques sont objectivement mesurées ». (Oséki-Dépré, 2011 : 28) Ce qui l'amène à considérer la traduction, comme le « lieu privilégié d'analyse des facteurs esthétiques, moraux, sociaux économiques, politiques qui se jouent dans le champ littéraire. (Ibidem)

De notre côté, nous avons montré combien étaient différentes les pratiques des traductrices, et notamment celle de **Le cheval de soleil**, qui, dès le début de notre propos, nous a semblé « déformante », dans son entreprise d'embellissement dans la langue d'accueil. L'idée d'I. Oséki-Dépré, nous donne une explication pour cette pratique de la traduction, qui vise l'appropriation du texte étranger et qui passe par une littérisation de la langue, afin qu'elle corresponde aux caractéristiques de la belle langue française, dans un processus que l'on peut qualifier d'anthropophagique. Or, nous avons déjà évoqué cette position hégémonique de la France, pays central par rapport aux pays périphériques ou semi-périphériques comme le Portugal. Mais, c'est bien l'aspect linguistique qui nous intéressait ici : les caractéristiques « d'élégance, de grâce, de force, de noblesse et de justesse », qui lui sont attribuées et l'importance qu'a acquis la langue française dans l'imaginaire collectif, dont la représentation est celle d'une « langue humaine par excellence » (Oséki-Dépré, 2011 : 27) Nous allons poursuivre notre étude afin de vérifier s'il en est de même pour les autres ouvrages : le deuxième de TG, **Les Anges**, d'abord, puis ceux d'AL.

Dans *Os Anjos/Les Anges*, au vu du petit nombre d'occurrences relevées⁵⁵³ pour la thématique de la représentation de la femme libérée et résiliente, nous pouvons d'ores et déjà en déduire que ce n'est pas une thématique importante dans la narration, alors qu'il s'agit, comme nous l'avons vu dans la partie II de l'étude stylistique des ouvrages, d'une idée forte et originale du récit. En effet, la narration évoque la souffrance psychologique de la mère, mais aussi sa « libération » par le biais de l'adultère, assumé, au sein de la famille. On note toutefois, qu'elle n'est pas le personnage principal du récit, centré sur l'enfant et ses rêves.

Mais, comme on peut le voir dans le graphique à secteurs qui a été réalisé pour l'ouvrage, ce sont les deux sous-thèmes des victimes et des modalités de la société patriarcale qui représentent 68% des occurrences, ce qui représente une part encore plus importante que dans OCS. On remarque aussi qu'il n'y a pas d'occurrence par le sous-thème de la prédation masculine, que l'on peut mettre en regard du peu d'importance de la représentation de la femme libérée et résiliente : ni l'un ni l'autre ne correspondent à des thématiques principales dans le texte de départ et ne posent donc pas de difficulté en traduction.

Là encore, ce sont les thématiques centrales qui nous indiquent la véritable visée du texte et correspondent aussi à celles de la dimension culturelle que les traductrices ont dû « négocier » avec le texte original en empruntant des chemins différents suivant leur formation et leurs habitudes et en traduction. On le voit les deux ouvrages présentent des problématiques diamétralement opposées et les postulats de traduction semblent eux aussi différer. Lorsque l'on compare les deux graphiques obtenus, les différences sont flagrantes. Mais voyons ce qu'il en est chez l'autrice brésilienne Adriana Lisboa.

On note que pour l'ouvrage *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*, il y a très peu d'occurrences également qui concernent cette thématique : 3/16⁵⁵⁴ et qu'elles représentent 2% sur le graphique par secteurs de l'ouvrage, *Des roses rouge vif*, alors que la thématique de la domination patriarcale en totalise 88%. Toutefois, le sous-thème de la prédation masculine ne représente, lui aussi, que 2% des occurrences relevées pour les thématiques culturelles. Comme pour les autres ouvrages étudiés, on peut donc l'interpréter comme une thématique non essentielle dans le roman et souligner également qu'elle ne pose pas de problème dans le processus de traduction, puisqu'il n'y a pas d'écart constaté.

On se souvient que le personnage de la femme libérée et résiliente est celui de Maria Inês, qui est d'abord un personnage de victime collatérale de l'inceste, puis celle de la prédation de son mari, João Miguel, dont elle envisage de se séparer, mais on ne sait pas si elle le fera et ne

⁵⁵³ Le niveau lexical/Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :
p. 14-12

- arrastava a trouxa até à soleira : déposait le baluchon sur le seuil

⁵⁵⁴ Le niveau syntaxique/Le procédé de transposition par dépouillement :
p. 21-23

- para tirar a camisola bastou um gesto : elle enleva sa tunique d'un geste

p. 54-57

- Não mais porém porque deseje treinar para bailarina : Mais elle ne s'entraîne plus pour être danseuse.

p. 61-64

- por muito pouco não era feliz : elle était presque heureuse

parvenant finalement qu'à se libérer économiquement de la société patriarcale, dont elle respecte les codes par ailleurs. Elle n'a donc pas acquis le statut de femme libérée, comme Vitória dans OCS, et demeure davantage une femme résiliente. D'ailleurs, on va retrouver aussi cet aspect de femme résiliente dans le personnage féminin de l'autre ouvrage d'AL, *Hanoi/Hanoi*.

Dans le deuxième ouvrage d'AL, il y a très peu d'occurrences (4/64)⁵⁵⁵ qui traitent de cette thématique de la représentation de la femme libérée et résiliente dans deux niveaux de langue uniquement (lexical et sémantique) et tous procédés stylistiques confondus, qui représentent 6% du total. Même si le pourcentage est plus important que dans l'ouvrage précédent, nous pouvons y voir davantage la représentation de la femme résiliente, que véritablement libérée du joug de la société patriarcale et capitaliste américaine. C'est sur cet aspect encore embryonnaire de la libération de la femme que se situe la différence par rapport à l'ouvrage de TG, *Le cheval de soleil*, où Vitória apparaît comme la femme qui s'est libérée de la prédation de son cousin et fiancé et du joug de sa famille adoptive, représentant les valeurs de la société patriarcale, en s'enfuyant à Lisbonne.

Les personnages féminins d'AL sont moins audacieux et sont d'abord des victimes de leur milieu social et de la société patriarcale, avant d'acquérir une résilience qui leur permet une forme d'émancipation, qui n'est cependant pas complète. De ce point de vue, l'autrice se situe dans cette « *World Fiction* », « *qui ne fait pas du combat contre le néo-impérialisme un thème majeur* » et que Jean-Marc Moura⁵⁵⁶ situe dans la littérature « postcoloniale », qu'il assimile au « *nouveau roman* » de l'âge global ». (Moura, 1998 : 193)

Il nous semble qu'AL appartient à cette génération d'écrivains qui se caractérise par « *un multiculturalisme allègre, refusant (ou incapable) de s'en tenir à un unique fonds culturel* » et dont « *la quête d'une identité contemporaine s'accomplit donc au sein de ce cosmopolitisme planétaire.* » (*Ibidem*) Elle ne participe pas de cette littérature postcoloniale revendiquant son identité dans le combat pour une reconnaissance, que l'on connaît en Amérique du Sud, en Afrique ou dans la Caraïbe, mais dans une recherche identitaire qui passe par l'universalisme des thèmes traités dans son œuvre et l'accès à la culture multiple et internationale. Mais, en revanche, la traduction de ses ouvrages, révèle encore une part de l'exotisme que l'on attribue aux écrits des auteurs d'outre-Atlantique. Or, selon Moura, « *l'imagologie littéraire, entendue comme l'étude des représentations de l'étranger dans la littérature* » s'étend aujourd'hui aussi aux « *ouvrages de fiction, qui soit mettent en scène directement des étrangers, soit se réfèrent à une vision d'ensemble, plus ou moins stéréotypée, d'un pays étranger* » en citant Y. Chevrel (1998 : 25-26) (Moura, 1998 : 35)

⁵⁵⁵ Le niveau lexical/Le procédé de transposition par étoffement :

p. 75-58

- Alex sabia disso muito bem : Alex en était parfaitement consciente

p. 77-60

- mencionava obstruções : elle alléguait des règles

⁵⁵⁶ MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998

La traduction des romans étrangers participe encore de notre point de vue des « *mythes exotiques* » qui ont alimenté la littérature française et orientent la vision que l'on donne des récits de littérature étrangère lors du processus de traduction. Mais, à cela vient s'ajouter tout l'appareil sociologique, qui de Gilberto Freyre (*Casa-grande e senzala* 1933), à Roger Bastide (*Les Amériques noires*, 1967) ont contribué à l'acculturation des pays sud-américains, et du Brésil en particulier, dans l'idée d'un espace culturel transatlantique. En effet, comme l'explique J-C. Laborie dans un ouvrage collectif⁵⁵⁷, les deux sociologues ont basé leurs études sur les « *contacts entre les cultures noires et blanches* » et bien avant P. Gilroy et son *Atlantique noir* (2017, *Black Atlantic*, 1993), qui en faisaient « *l'une des caractéristiques majeures du continent américain* ». (Laborie, 2018 : 23) La connaissance de ces études sociologiques participe aussi, de part et d'autre, de cet espace culturel transatlantique et est inscrit dans l'intertextualité des romans d'AL. Il fonctionne également dans la formation et le bagage de chaque traducteur et dans l'idée que se font les éditeurs des romans et des auteurs étrangers.

Le concept d'acculturation, que Bastide voyait plutôt comme « *un champ de recherche* » et qui consiste dans « *la description des faits de contacts entre les cultures et non ce qu'il est devenu dans l'usage courant c'est-à-dire un phénomène négatif de perte* ». (Laborie, 2018 : 25) De cette méthodologie, Laborie retient notamment la règle de la « *discontinuité* » qui, dans le domaine littéraire, implique « *à la fois méfiance envers les discours et les poétiques unifiés (ceux des textes eux-mêmes comme ceux de la critique) et la reconnaissance des contradictions internes, des coupures, des paradoxes* ». (*Ibidem*)

Nous nous inscrivons dans cette démarche dans notre étude et pensons aussi que « les textes, même lorsqu'ils semblent assumer cette discontinuité, rétablissent des linéarités et des cohérences qui doivent être questionnées et dépassées. » (*Ibidem*) Notre démarche comparatiste correspond à la définition qu'en donne Bastide, lorsqu'il pose le principe de « la nature fluide et instable des processus interculturels », qui « ne deviennent visibles que lorsqu'ils sont rapportés à d'autres ». (Laborie, 2018 : 35) L'étude de Laborie nous conforte dans notre questionnement des aspects culturels des textes, qui s'inscrit dans une démarche comparatiste, d'abord des textes entre eux, puisqu'ils sont l'œuvre de deux écrivaines appartenant à deux cultures différentes, l'une portugaise et l'autre brésilienne, puis dans un deuxième temps du fait de leur traduction en langue française et des différences que nous avons constatées, puisque notre point de départ ce sont les écarts et les tendances lors du processus la traduction.

Avant d'aborder notre dernière thématique et pour terminer sur celle de la représentation de la femme, pour laquelle nous avons noté qu'il y avait peu d'occurrences, nous retenons l'étude de Katia Camargo, publiée dans un ouvrage collectif⁵⁵⁸, sur les « *intercultural gap* » et ICEs (Cultural-Specif Items), empruntés à J. Franco Aixelá (1996) qui sont « des mots, des

⁵⁵⁷ LABORIE, Jean-Claude, MOURA, Jean-Marc, PARIZET, Sylvie, *Vers une histoire littéraire transatlantique*, (Ss dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018

⁵⁵⁸ LAUTEL-RIBSTEIN, Florence, PINEIRA-TRESMONTANT, Carmen, *Des mots aux actes, Sémantique(s), sémiotiques et traduction*, (Ss dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019

expressions d'une culture de départ » qui n'ont pas vraiment « d'équivalents » dans la culture-cible, mais qui selon elle, peuvent aussi « démontrer certaines caractéristiques de la société, de la culture et du pays ». (Camargo, 2019 : 510) Il nous semble que c'est aussi ce que nous avons tenté de montrer dans notre étude à travers le relevé des occurrences que l'on trouve dans les différentes thématiques culturelles et prouvent ainsi cette difficulté à rendre compte de la culture de départ.

Finalement, ces ICEs sont autant les noms étrangers qui sont intégrés dans une traduction, sous forme de calques, que les éléments que nous avons soulignés dans les différents procédés, ceux d'équivalence notamment et indépendamment de ceux qui n'ont pas été traduits. En effet, pour la chercheuse, « questionner la difficulté de traduction des ICEs » revient à « *penser l'intraduisible en tant qu'auto-affirmation d'un texte* » (Camargo, 2019 : 519), qui est en filigrane ce que nous démontrons également dans notre étude. Nous reviendrons sur la notion d'intraduisible, mais auparavant, nous allons traiter de la dernière thématique que nous avons retenue.

2. 2. 3 La traduction des bienfaits de la nature et de l'art

Nous avons opté pour subdiviser la thématique en deux sous-thèmes : l'environnement avec la nature et les animaux, d'une part et la résilience par l'art, d'autre part.

A/ L'environnement : la nature et les animaux

Dans le premier roman de TG, *O Cavalo de sol/Le cheval de soleil*, c'est bien sûr le cheval qui occupe une place importante et que l'on retrouve dans la thématique traitant du milieu naturel et des animaux : il compte presque un quart des occurrences sur le nombre total relevé pour le procédé de modulation avec décalage métaphorique au niveau lexical⁵⁵⁹ (10/46). Sur les dix, huit concernent le cheval. La thématique équine est présente tout au long du récit et on trouve des occurrences dans pratiquement tous les niveaux de langue étudiés, au niveau grammatical et parmi de nombreux procédés. Ici, au niveau grammatical⁵⁶⁰, dans le procédé de transposition

⁵⁵⁹ Le niveau lexical/Le procédé de modulation avec décalage métaphorique

p. 11-9

- de um e outro lado dans ancas largas de pelagem escura: de part et d'autre de l'ample croupe à la robe sombre

p. 12-10

- aquecer (o cavalo) : détendre (le cheval)

- baloiçar o lombo e os quartos traseiros : onduler de l'échine et de la croupe

p. 20-16

- atalhos e caminhos : les sentiers et les chemins de traverse

⁵⁶⁰ Le niveau grammatical /Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 34-27

- que iam presas com um nó sobre as crinas : qui étaient nouées et posées sur l'encolure

p. 32-26

par dépouillement, elle représente un tiers du total. Mais c'est vrai aussi au niveau syntaxique⁵⁶¹, avec des occurrences qui portent sur la nature également, comme dans ce procédé de modulation où elles représentent la majorité des occurrences, comme au niveau stylistique⁵⁶².

Dans OCS, on constate que l'on a des occurrences dans pratiquement tous les niveaux de langue qui traitent de la thématique culturelle de la nature et des animaux. Leur présence tout au long du roman prouve l'importance que le cheval, d'une part, et la nature, d'autre part, occupent dans la narration. On relèvera à ce propos, la répartition équilibrée des différentes thématiques dans cet ouvrage, où celle de la nature et des animaux représente 17%, comme on le voit dans le graphique qui se trouve à la fin de l'Annexe 2, où se trouvent l'ensemble des occurrences relevées pour cette thématique. On se souvient que l'animal participe aussi de l'émancipation de l'héroïne dans OCS et se présente comme un bienfait face à la domination masculine et à celle de la société patriarcale, représentée par la famille. Il n'est donc pas étonnant qu'il occupe une large place dans la dimension culturelle de l'ouvrage. Les occurrences relevées prouvent la difficulté à traduire ces différents éléments culturels autour de l'animal et on note aussi que c'est davantage par le procédé de modulation avec décalage métaphorique, que l'on retrouve à plusieurs niveaux de langue, et que l'écart entre langue-cible et langue d'accueil est rendu visible. Il correspond donc à la négociation de la traductrice sur le plan linguistique et culturel et aux ressources qu'elle a utilisées.

Face à ce premier constat, il nous semble que l'étude d'Oliver Dorlin sur l'éco-traductologie, parue dans l'ouvrage collectif précédemment référencé⁵⁶³ et qu'il applique au texte de Michel Serres, *Le contrat naturel* (1974), nous donne des pistes de réflexion pour comprendre les difficultés rencontrées dans la traduction et aussi pour repenser notre approche de cette thématique culturelle. Il se demande si « *la traduction peut permettre d'identifier les différences de réception de l'écologie entre les langues et les cultures ?* » (Dorlin, 2019 : 567)

- *impulsionando-se para a frente com as patas traseiras* : engager ses membres postérieurs
p. 71-58

- *alegrar-se-ia de recuperar o movimento regular do passo* : heureux de reprendre l'allure régulière du pas

⁵⁶¹ Le niveau syntaxique /Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :
p. 12-10

- *como se bastasse pensar ou desejar e já estivesse galopando* : comme s'il suffisait de penser le galop ou de le désirer pour se trouver déjà en plein galop

p. 23-18/19

- *como se esvoaçassem. No caminho dos plátanos* : voletaient sur le chemin bordé de platanes

p. 55-45

- *que vogavam no ar e no vento* : qui sillonnaient les airs et chevauchaient le vent

⁵⁶² Le niveau stylistique /Changements syntaxiques :
p.157-127

O corpo era solar, disse Vitória. Um cavalo correndo sobre o campo. : Le corps solaire d'un cheval galopant dans un pré, dit Vitória.

⁵⁶³ *Op. Cit.* LAUTEL-RIBSTEIN, PINEIRA-TRESMONTANT, 2019

Alors que *l'éco-translatology* s'est développée en Chine depuis les années 2000 et que désormais des chercheurs, comme Michael Cronin de l'université de Dublin, qui vient de publier un ouvrage sur cette *Eco-Translation* (2017), s'intéressent à cette question et s'orientent aussi vers de nouveaux axes de recherche : *Translation goes to the Movies* (2009) ou *Translation in the Digital Age* (2013), prouvent que des chemins de la recherche en traductologie sont encore à tracer. Ce nouveau prisme pour aborder les recherches en traduction nous semble intéressant, car il correspond aussi à la préoccupation des autrices comme on peut le voir dans ce travail de relevé que nous menons sur ce thème, dans les quatre ouvrages de notre corpus.

Nous pensons aussi que cette question, qui apparaît dans OCS, alors qu'il est paru depuis plus de trente ans et que l'on retrouve également dans le deuxième ouvrage analysé, continue d'être une des préoccupations majeures pour cette écrivaine. En effet, dans le dernier ouvrage d'elle, publié en 2021, *O regresso de Julia Mann a Paraty*,⁵⁶⁴ elle dit ceci : « *Peu importait qu'ils aient abimé la rivière, la faune et la nature environnante, du moment que c'était compensé par le profit.* » (Gersão, 2021 : 123) On retiendra aussi que les autres grandes thématiques de la domination de la société patriarcale ou de la libération de la femme sont également présentes dans ce dernier ouvrage.

Pour revenir à Dorlin, il voit l'éco-traductologie comme « une nouvelle construction conceptuelle de la traduction », et qui porte « sur des sujets internes et externes à l'écosphère de la traduction (qu'il définit au préalable) selon un modèle durable pour ses acteurs. » Il lie étroitement cette question au « rapport à la culture-cible » notamment en ce qui concerne « les termes liés à la terminologie écologique », définissant ainsi « le rapport triangulaire entre écologie, langues-cultures et traductions. » (Dorlin, 2019 : 572) Cette perspective nouvelle et son lien avec le champ de l'interculturalité nous semble importante et à développer : elle correspond aussi au travail que nous avons mené dans notre étude, sans toutefois l'avoir approfondi dans cet axe. A l'instar de Dorlin, nous pensons que « *traduction et interculturalité peuvent se rejoindre* » et que les pistes de réflexion et de recherche à développer dans ce domaine peuvent permettre d'apporter « *des réponses à cet enjeu à la fois sociétal et culturel.* » (Dorlin, 2019 : 591)

Nous poursuivons donc notre travail sur le thème de l'environnement dans l'autre ouvrage de TG, *Os Anjos/Les Anges*.

Le nombre d'occurrences relevées ne représente pas une quantité importante comme nous l'avons déjà noté pour cet ouvrage qui est une courte nouvelle, mais nous notons la présence d'occurrences dans plusieurs niveaux de langue : lexical, grammatical, ou sémantique⁵⁶⁵. En

⁵⁶⁴ GERSÃO, Teolinda, *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, Porto, Porto Editora, 2021

p. 123

« Pouco importava se danificavam o rio, a fauna e a natureza em volta, desde que o lucro fosse compensador. » (nous traduisons)

⁵⁶⁵ Le niveau grammatical/Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 19-17

- a água ficou larga e fechada : l'eau a formé une vaste étendue

p. 43-39

effet, nous avons vu dans la partie II de notre étude que la thématique traitant des éléments de la nature est prédominante dans ce texte, comme on le voit donc ici. Même en très faible nombre, la présence d'occurrences dans pratiquement tous les niveaux de langue pour cette thématique de la nature montre combien elle compte pour l'auteur et également qu'elle fait l'objet d'une négociation en traduction. On note, par exemple, parmi les occurrences retenues, les modifications imprimées par l'homme sur le cours naturel de l'eau. On remarque que c'est encore cet aspect de l'action néfaste de l'homme sur le cours naturel de son environnement qu'elle dénonce ici aussi, comme nous l'avons vu également dans son dernier ouvrage, cité auparavant. Nous avons vu combien cette thématique était au centre des préoccupations de T. Gersão et allons vérifier ce qu'il en est d'A. Lisboa.

Pour le premier ouvrage, *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*, nous avons relevé des occurrences dans presque tous les niveaux de langue : lexical, grammatical, syntaxique et stylistique⁵⁶⁶. On note qu'il n'y a pas un procédé prédominant pour cette thématique et nous avons déjà indiqué que ceux d'équivalence ou de calque que l'on trouve dans l'Annexe 2, comme c'est le cas également des éléments non traduits, signifient, de notre point de vue, la difficulté à négocier le texte-source lors de la traduction, d'autant que la thématique n'est pas anodine dans cet ouvrage. En effet, lorsque l'on compare le pourcentage de la thématique de la nature et des animaux, il peut sembler modeste (9%) sur le graphique à secteurs de l'ouvrage, *Des roses rouge vif*, comparé à celui de la thématique de la domination patriarcale (88%), mais

- que espelhavam reflexos : dont l'éclat chatoierait

Le niveau sémantique/Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 18-16

- os cachorros de pedra com vasos de flores : les fleurs aux terrasses des balcons

⁵⁶⁶ Le niveau lexical/Le procédé de transposition par dépouillement

p. 57-60

- (os sabiás) não se incomodaram : (les merles) insouciantes

Le niveau grammatical/ Le procédé d'équivalence :

p. 31-34

- Possivelmente as árvores tinham vontade própria : Il se pouvait que les arbres eussent une volonté propre

Le niveau syntaxique/Cas de changement de l'ordre syntaxique et grammatical :

p. 40-43

- enquanto plantavam uma árvore de dinheiro : devant un arbre à monnaie tout juste planté

Le niveau stylistique/Occurrences non traduites :

p. 118-121

- a natureza : non traduit

p. 138-141

- jacarandá : non traduit

p. 156- 158

- (o pasto) quase sempre infestado por carrapatos : non traduit

il est pourtant quatre fois supérieur de celui de la femme libérée et résiliente (2%) et montre par là son importance dans le roman.

La présence d'occurrences que nous avons relevées, tout au long de la narration et dans l'ensemble des niveaux de langue, nous paraît est significative de la volonté de l'auteur d'ancrer le récit dans un environnement naturel, notamment, en milieu rural, dans la fazenda où les héroïnes ont passé leur enfance. C'est bien la spécificité de cette thématique culturelle qui a posé problème lors du processus de traduction. En est-il de même dans l'autre ouvrage d'A. Lisboa, qui se situe en milieu urbain ?

Dans *Hanoi/Hanoï*, on constate qu'il y a très peu d'occurrences relevées qui concernent cette thématique. On les trouve dans deux niveaux de langue : lexical et sémantique⁵⁶⁷. Pourtant en pourcentage, et comme on le voit sur le graphique qui se trouve dans l'Annexe 2, la thématique de l'environnement (8%) représente une part équivalente à celle qu'elle a dans l'ouvrage précédent (9%), comme si le poids accordé à ce thème était le même par la volonté de l'auteur et surtout comme si le changement de traductrice entre les deux ouvrages n'interférait pas, puisque la difficulté à traduire demeure pratiquement la même pour les deux.

Nous terminons notre étude par le dernier sous-thème : la résilience par l'art.

B/ La résilience par l'art : la peinture, la musique et autres disciplines artistiques

Les disciplines artistiques, que ce soit la musique, la peinture ou encore la danse, apparaissent au cours de la narration dans tous les ouvrages de notre corpus. Elles n'ont pas toujours un rôle prépondérant, mais accompagnent l'une ou l'autre le récit et permette aux personnages une forme de résilience, comme on l'a vu notamment dans les romans d'A. Lisboa où leur présence est plus marquée : c'est le cas de la peinture et la sculpture dans *Sinfonia em branco* ou encore la musique jazz dans *Hanoi*. On note toutefois que la part de l'art dans les thématiques culturelles ne représente qu'un très faible pourcentage, qui va de 1% à 5% pour les quatre ouvrages étudiés, comme on le voit sur les graphiques par secteurs de l'Annexe 2. Il ne semble pas que ce soit cet aspect de la dimension culturelle qui pose des problèmes en traduction.

Nous pouvons avancer que la musique, la peinture, les arts en général, possèdent une dimension universelle et commune à toutes les cultures : ils ne constituent donc pas un marqueur culturel propre à un pays, même si des différences existent. L'art parle à tout un chacun et ce caractère universel, qui lui est inhérent facilite sa diffusion et, par là même sa traduction lorsqu'il en question dans un texte. On le vérifie dans les ouvrages de notre corpus, où, pour l'ensemble des

⁵⁶⁷ Le niveau lexical/Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :
p. 29-24

- uma gama de bichos noturnos : un assemblage d'êtres nocturnes

p. 195-145

- umas poucas dezenas de animais : quelques misérables dizaines de bêtes

Le niveau sémantique/Cas de contresens :

p. 78-61

- (uma nuvem) de lodo : (un nuage) de poussière

disciplines artistiques, on relève très peu d'occurrences : dans OCS, il n'y en a que trois qui traitent de cette thématique et représentent 1%⁵⁶⁸ de celles relevées dans le roman.

Dans *Os Anjos/Les Anges*, nous faisons le même constat, même si le nombre d'occurrences (2) représente un pourcentage plus élevé (5%), du fait de sa longueur. Il nous avait semblé dans un premier temps, que cette thématique était plus accessoire dans les ouvrages de T. Gersão, mais dans les romans d'A. Lisboa, nous relevons aussi qu'il y a très peu d'occurrences,⁵⁶⁹ qui représentent pourtant le même pourcentage (1%), comme dans le cas de *Sinfonia em branco*. Les deux occurrences relevées au niveau lexical, portent sur un aspect bien spécifique de la langue : les comptines de l'enfance et non pas tel ou tel morceau de musique ou référence à un tableau. Les procédés d'équivalence et d'adaptation confirment le caractère difficile de la négociation en traduction pour les éléments culturels propre à chaque pays.

C'est le cas aussi pour *Hanói*, où les deux occurrences⁵⁷⁰ relevées au niveau lexical représentent 3%. On remarque donc ce faible nombre d'occurrences, malgré l'omniprésence de la musique jazz dans le roman.

On retient sur le jazz, l'idée de Lucile Desblache⁵⁷¹, pour qui, il est « né d'un désir de rébellion », mais qui a su, et s'imposer, et « s'intégrer à la plupart des genres musicaux en moins d'un siècle après son apparition ». (Desblache, 2019 : 656) Pour elle, « la musique est l'art de l'écoute », et « elle peut et doit être interprétée par tous les sens et toutes les formes de l'intelligence ». Elle établit un parallèle avec la traduction et l'interprétation, qui « impliquent tout d'abord de voir et d'entendre de façon active, d'être conscient de la présence d'un sens à transmettre à un autre lecteur, spectateur ou auditeur. » Or, le principe de l'écoute comme de la traduction n'est pas actuellement valorisé : « il est perçu comme un instrument nécessaire à la communication mais tenu pour acquis. » Elle préconise donc de rendre plus visible les métiers de l'écoute. (Desblache, 2019 : 657) Elle souligne également que, depuis Gibson

⁵⁶⁸ Le niveau grammatical/Le procédé de transposition par étoffement :

p. 94-76

- até as notas se tornarem como cristais tinindo : jusqu'à ce que les notes acquièrent la légèreté d'un tintement de cristal

⁵⁶⁹ Le niveau lexical/Le procédé d'équivalence :

p. 44-47

- hoje é domingo, do pé de cachimbo, o cachimbo é de barro... : j'en ai marre, marabout, bout de ficelle...

C'est un cas d'équivalence culturelle ici d'une comptine enfantine.

Le procédé d'adaptation :

p. 52-55

- um tigre, dois tigres, três tigres : trois petits tours et puis s'en vont

C'est un autre cas d'adaptation/récréation.

⁵⁷⁰ Le niveau lexical/Le procédé de transposition par étoffement :

p. 43-34

- (tirar) melodias consistentes daquilo : (tirer) des mélodies cohérentes de cet instrument

Cas de contresens :

p. 42-33

- violão : violon

⁵⁷¹ *Op. Cit.* LAUTEL-RIBSTEIN, PINEIRA-TRESMONTANT, 2019

(1979), « *la perception est un processus d'adaptation que l'on doit considérer dans un cadre écologique d'interactions entre les êtres vivants et leur environnement* » et le relie ainsi au concept d'éco-traduction, que nous avons déjà évoqué. (*Ibidem*) La comparaison de Desblache entre importance de l'écoute et celle de la traduction, correspond aux nouvelles conceptions de la traductologie, comme l'éco-traduction. Elle se situe aussi dans une approche plus vaste de la traduction, comme relation à l'autre, qui passe par la compréhension, l'interprétation du sens et la communication.

Dans ce sous-chapitre sur les thématiques culturelles, nous avons montré combien était importante la dimension culturelle, puisqu'elle constitue l'essentiel des écarts constatés dans la traduction et le nombre d'occurrences retenues dans les divers thèmes et sous-thèmes qui la composent le prouve.

Nous avons noté qu'elle représente un pourcentage identique, autour de 80 % des occurrences relevées, pour chacun des ouvrages du corpus. Ce constat nous amène à commenter le dernier graphique de l'Annexe 2, qui permet de comparer les quatre ouvrages du corpus, très différents, ne serait-ce qu'en longueur, mais où le nombre d'occurrences relevant des thématiques culturelles atteint un pourcentage quasiment identique : il se situe entre 78,6 % et 80,3%. On peut donc dire que la dimension culturelle, qui représente globalement 80% des écarts relevés, pour les traductions des ouvrages, indique, de cette manière, que les difficultés à traduire se situent dans la dimension culturelle et non dans la dimension linguistique. La part qu'elle représente nous semble remarquable, car elle conforte notre idée, que c'est bien là que se situe la difficulté à traduire, mais également dans le fait qu'elle soit la même pour les quatre ouvrages. En effet, nous avons largement évoqué les différences, qui caractérisent les ouvrages de notre corpus, d'autrice, de contextes et d'époques différentes, mais également de genre, roman et nouvelle ou de taille, sans parler des contenus thématiques. Or, les quatre textes présentent le même pourcentage pour la dimension culturelle, comme s'il s'agissait d'une donnée commune aux traductions des ouvrages et lui conférerait donc un caractère systémique, propre à toute œuvre littéraire et aux difficultés qu'elle engendre en traduction.

Dans notre étude, la découverte de cette proportion identique pour chaque ouvrage a été une véritable surprise. Nous en avons conclu que c'est bien là que s'effectue la négociation lors de la traduction et que la résolution des difficultés rencontrées dépend en grande partie, de la visée culturelle de la langue d'accueil. Nous avons aussi évoqué les enjeux commerciaux qui déterminent les choix éditoriaux, du moins en ce qui concerne le choix des couvertures des ouvrages. Il nous semble qu'à travers cette dimension culturelle de la traduction, chère à Cordonnier, c'est aussi une visée éthique, celle de Berman et de Meschonnic qui est en jeu et que le traducteur ne peut ignorer dans sa pratique et dans ses choix, puisqu'ils vont conditionner sa façon de faire et indiquer son positionnement vis-à-vis du lecteur, non pas pour justifier ses choix, mais pour rendre visible son travail de traduction.

CONCLUSION DE LA PARTIE III

Dans la troisième partie de notre étude nous avons interrogé le texte des traductions afin de mesurer l'écart entre TD et TA.

Dans un premier chapitre, nous avons effectué un relevé minutieux sur le plan linguistique et avons pu déterminer où se situaient les différences entre les deux langues en contact. Ce travail nous a permis de mettre en évidence quelles étaient les difficultés dans la traduction et les pratiques de chacune des traductrices.

Dans le second chapitre, qui portait sur la dimension culturelle de la traduction, notre étude a démontré que tout ce qui était caractéristique de chaque pays et donc interprété différemment, c'est-à-dire finalement ce qui est connoté culturellement, forme ce « complexe d'hétérogénéité », qui est difficile à traduire. C'est à Paul Ricoeur⁵⁷² que l'on doit l'appellation de « *complexe d'hétérogénéité* » auquel « *le texte étranger doit sa résistance à la traduction, et en ce sens, son intraduisibilité sporadique.* »

De ce point de vue, l'ouvrage, *Le cheval de soleil*, se distingue puisque les proportions des différentes thématiques sont équivalentes : ce qui pourrait indiquer que les difficultés rencontrées se situent dans pratiquement toutes les thématiques et donneraient aussi une idée de son étrangeté pour la traductrice. Nous rappelons qu'il s'agit du premier ouvrage traduit de l'autrice et que la traduction a aujourd'hui près de trente ans. Or, ce n'est pas le cas des autres ouvrages ou les thématiques qui présentaient un caractère universel ou du moins commun entre les deux cultures en présence, étaient facilement transposables et ne demandaient pas à être négociées. A l'opposé, celles qui traitaient des modalités du système patriarcal représentent une écrasante majorité et nous pensons que c'est bien là que se situent les différences culturelles et l'étrangeté de l'autre, qu'il est difficile à rendre en traduction. Mais ce qui est le plus étonnant, c'est la proportion identique qu'occupe la dimension culturelle pour tous les ouvrages et qui prouve aussi son importance dans la traduction littéraire.

Nous pensons également que les conditions d'exercice de la traduction influent sur cet aspect culturel, car, de notre point de vue, la traduction est aussi fonction du filtre qui lui est appliqué par chaque traductrice ; ce qui implique que chacune a sa propre perception, mais également celle de la culture d'accueil, qui peut lui être suggérée ou imposée. On retrouve cette idée chez d'autres chercheuses, Casanova, Collombat, Samoyault, concernant l'importance des éditeurs et elle rejoint celle que nous avons émise au niveau des choix du paratexte : puisque nos constats nous amenaient aussi à l'importance de son rôle. Nous pensons donc, qu'il faut questionner les choix éditoriaux, au-delà des interrogations sur les textes, qui ont été menées dans notre étude, si nous voulons poursuivre notre interrogation sur les choix des ouvrages à traduire et les

⁵⁷² RICOEUR, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004

orientations qui sont prises en matière de traduction. Mais cela suppose une recherche différente de celle que nous avons menée dans cette thèse.

CONCLUSION

Notre propos, dans cette thèse, était d'étudier l'ensemble des problématiques de la traduction, du point de vue littéraire, linguistique et culturel, afin de mieux comprendre où se situaient les difficultés de la traduction. Notre objectif était de montrer en quoi consistait l'écart entre texte original et traduit et quelles étaient les raisons qui pouvaient l'expliquer, à travers les ouvrages en langue portugaise et en traduction de Teolinda Gersão et d'Adriana Lisboa, dans une perspective comparatiste.

Nous avons comme but, dans une première partie, de faire un état des lieux de la recherche traductologique, de voir quelles étaient les théories de la traduction en présence à travers les auteurs, philosophes, linguistes et traducteurs qui ont réfléchi et écrit sur la question. Nous avons aussi montré quelle était la spécificité de la traduction littéraire, puisque notre étude portait sur quatre ouvrages, entre littérature portugaise, *O Cavalo de Sol* et *Os Anjos* de Teolinda Gersão et littérature brésilienne, *Sinfonia em branco* et *Hanoi* d'Adriana Lisboa. Nous avons également présenté la vision plus concrète de traductrices, sur leur métier, puisque les quatre ouvrages ont été traduits par des femmes.

Il nous est apparu que la traduction n'est pas seulement un processus linguistique, mais aussi culturel et poétique qui implique, et fidélité et création, et qu'il est particulièrement complexe dans sa réalisation. Les recherches actuelles en traductologie ont conforté notre volonté d'étudier la dimension culturelle de la traduction, qui intervient à plusieurs stades, entre la production du texte-source et celle du texte-cible, et qui est aussi présente dans les difficultés rencontrées pendant le processus de traduction. C'est dans cette double perspective que se situe notre recherche : à la fois de linguistique contrastive et d'étude culturelle de la traduction.

Dans la Partie II, nous avons voulu voir quelles étaient les conditions de production des œuvres et avons fait une lecture analytique détaillée des quatre ouvrages du corpus. Nous avons présenté la lecture analytique détaillée des ouvrages des deux autrices dans les deux principaux chapitres. Nous avons effectué l'analyse des textes originaux dans trois directions, autour de l'axe de l'altérité : la relation au patriarcat, le rôle de la femme et le rapport au sensible, qui ont constitué les grandes thématiques, qui seront reprises ensuite dans l'analyse culturelle des textes traduits, dans la Partie III.

La relation au patriarcat est l'une des thématiques principales et elle est commune aux quatre ouvrages ; en outre, elle est aussi présente dans l'ensemble de l'œuvre des deux écrivaines. La famille constituant le moyen par lequel le système patriarcal se perpétue, les deux autrices dénoncent cet état de fait, chacune à leur manière dans leurs textes. Nous nous sommes appuyée sur l'étude des personnages et avons vu quels étaient leurs différents rôles dans les ouvrages. Que ce soit à travers les personnages de prédateurs ou de victimes, tous subissent la violence de la société patriarcale. Au-delà de la thématique commune, les deux écrivaines se rejoignent également dans leur présentation des victimes du patriarcat, que ce soient à travers les personnages des enfants ou des femmes. Que ce soit dans les milieux de la bourgeoisie rurale ou urbaine, portugaise ou brésilienne, il y a cent ans ou au début du XXI^e siècle, ou encore dans les milieux populaires des communautés d'émigrés aux Etats-Unis, les victimes sont toujours

majoritairement du côté féminin, comme on a pu le voir dans l'ensemble des ouvrages. Nous pouvons en conclure que la thématique de la relation au patriarcat demeure centrale chez les deux autrices, notamment dans les ouvrages, *O Cavalo de sol* et *Sinfonia em branco*, qui présentent de nombreuses similitudes, que nous avons soulignées, alors qu'ils se situent dans des contextes et des époques très différents.

La place et le rôle de la femme, qui est la deuxième thématique que nous avons abordée dans les ouvrages, est également un point commun entre les deux autrices, qui choisissent, à chaque fois, des femmes pour héroïnes de leurs récits. Que ce soit le personnage de Vitória dans OCS ou de Maria Inês dans SEB ou encore Alex dans H., toutes présentent des aspects de la femme qui parvient à se libérer des impositions de la société patriarcale. Elles incarnent aussi des valeurs de résilience qui leur permettent de résister au système patriarcal et de se construire une existence hors de ses valeurs. Malgré les différences des situations présentées dans chaque ouvrage, on note là encore une même volonté de libération de la femme chez les deux écrivaines. Nous avons cependant pointé une différence entre les personnages de femme libérée, qui passe par une libération sur le plan sexuel, chez T. Gersão, alors qu'elle est davantage financière et sociale, chez A. Lisboa, et encore assujettie à des traditions patriarcales, comme le mariage.

Comme le révèle l'étude que nous avons menée sur les aspects linguistiques et esthétiques des écritures des deux autrices, l'une est plus incisive, tandis que l'autre est plus suggestive, et elles se rejoignent dans la dimension poétique de leur prose, un autre point qu'elles ont en commun. A travers leurs textes et les rôles qu'elles leur accordent dans leurs récits, elles revendiquent toutes les deux un rôle prépondérant pour les femmes, tout en se défendant de tout positionnement militant.

La troisième thématique, le rapport au sensible traverse aussi l'ensemble des textes du corpus. Elle traite du rapport à la nature et aux animaux, qui, dans les textes de TG, atteint une dimension importante, comme le cheval dans OCS. On retrouve dans cette thématique tous ceux, hommes, femmes et enfants, qui montrent leur sensibilité aux éléments naturels ou pratiquent un art, comme c'est le cas des personnages de Tomás ou de Clarice dans SEB ou de David dans H. Les éléments cosmologiques, tels que l'eau ou le feu, mais aussi ceux de la nature, les arbres ou les fleurs, sont des éléments incontournables dans les quatre ouvrages. Le rapport au sensible passe également par les dialogues qui s'établissent avec les différents langages esthétiques ou intertextuels que les autrices citent ou suggèrent dans leurs ouvrages. Elles en font des textes pluriels, où affleure une dimension poétique, qui leur donnée aussi par leur propre écriture. Les langages artistiques sont cependant plus présents dans les ouvrages d'Adriana Lisboa qui bâtit ses récits dans le dialogue entre langage littéraire et d'autres langages intersémiotiques, comme nous l'avons analysé dans ses deux romans.

Nous pouvons donc dire que notre lecture analytique comparée des ouvrages originaux nous a permis de voir que les points de vue des autrices allaient dans le même sens, que ce soit sur le patriarcat, la place de la femme ou le rapport au sensible, alors que leurs ouvrages présentent des situations très différentes. C'est là, l'une des découvertes de notre étude : en effet, par cette mise en perspective comparée du traitement des thématiques, nous voulions vérifier si les autrices avaient des positions divergentes et si cela pouvait avoir un impact sur la traduction

des ouvrages, d'une part, et sa réception dans la culture d'accueil, d'autre part. Or, ce n'est pas dans le contenu thématique des ouvrages que se trouvent les différences, puisque nous avons montré qu'au contraire, ils présentent de nombreux points de convergence, y compris dans l'écriture, qui a aussi fait l'objet d'une étude minutieuse et qui présente des différences, mais montre aussi un aspect poétique commun.

La Partie III de notre thèse est consacrée au processus de traduction et au rapport au texte et présente l'analyse contrastive entre les textes originaux et leurs traductions, afin de voir quelles sont les différences linguistiques et culturelles entre les ouvrages en portugais et en français et les raisons qui peuvent les expliquer.

Nous avons effectué le relevé des écarts entre les textes originaux en portugais et les textes traduits en français sur différents niveaux de langue et avons utilisé les procédés de la *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais* de Vinay et Darbelnet, pour les caractériser. En ce qui concerne les ouvrages de Teolinda Gersão, nous avons remarqué la tendance « homogénéisante » de la traduction, *Le Cheval de soleil*, qui illustre le postulat de la traductrice, qui est de produire un texte littéraire en français, dans une langue soutenue. En ce qui concerne les traductions des ouvrages d'Adriana Lisboa, nous avons relevé des difficultés à négocier avec le texte original et à rendre compte de la réalité culturelle brésilienne de son contexte. Nous avons aussi retrouvé le même penchant « ethnocentrique » pour la traduction du deuxième ouvrage, puisqu'il s'agit de la même traductrice.

Les comparaisons que nous avons pu établir nous ont permis de faire apparaître des approches différentes entre les pratiques des trois traductrices. Car, au vu des différences constatées, elles ont fait des choix stratégiques plutôt opposés, ce qui, d'après les écarts relevés, nous donne des indications sur leurs postulats, mais sont aussi à interpréter dans un cadre plus global du marché de la traduction et de l'édition, qui a subi de profondes mutations à la fin du XX^e siècle. Les différences entre les traductrices ne doivent pas nous faire oublier l'importance de l'éditeur, tant dans le choix de l'ouvrage à traduire, que dans celui du traducteur. Il nous semble aussi qu'il influe sur les liens culturels entre deux pays et ce sont eux les « médiateurs culturels » qui ont le pouvoir de décider quel livre sera traduit. Ils partagent ce rôle dans le paysage culturel avec les traducteurs qui, en assimilant ou en faisant apparaître des éléments linguistiques de la langue originale contribuent aussi à « dévoiler » l'autre, l'étranger dans les textes traduits. C'est du moins ainsi que l'on peut interpréter la position de la traductrice de *Des roses rouge vif*. De notre point de vue, il y a une part de « traduction-dévoilement » prônée par Cordonnier, qui fait « montre » de la culture de l'autre, dans cette traduction, qui peut être interprétée comme un exemple de la médiation culturelle qu'effectue la traductrice. Il nous semble que, lorsque les traducteurs parviennent à faire apparaître dans la langue d'accueil « l'étrangeté », chère aux littéralistes comme Berman, ils réussissent à susciter la curiosité de la part du lecteur français pour le pays d'origine du texte et à contribuer, de cette manière, à son rayonnement en France. A l'inverse, une traduction « ethnocentrique » rend moins visible, car moins « étrange » et moins marqué, le pays dont le texte est originaire. Nous pouvons donc en conclure que le traducteur joue aussi un rôle dans cette médiation culturelle qu'est la traduction, non pas seulement par le choix de traduire un auteur plutôt qu'un autre, mais à travers sa propre pratique traductive, qui laisse voir ou pas la langue de l'autre, son étrangeté et son ailleurs, et permet ainsi au lecteur de toucher à une forme d'altérité. Ce chapitre nous a permis de voir à travers

les écarts linguistiques dans la traduction quelles étaient les raisons qui pouvaient mener à l'absence de traduction ou à une traduction « homogénéisante ». Tous ces éléments nous ont permis de voir aussi que la traduction ne dépend pas du seul traducteur, mais qu'elle s'inscrit dans un environnement plus global, où d'autres acteurs entrent en jeu et la conditionnent. Il nous est apparu également que le questionnement du texte devait se faire non seulement au niveau linguistique, mais également culturel, ce que nous avons fait dans le chapitre suivant.

La dimension culturelle de la traduction a été étudiée, tout d'abord, à travers les éléments paratextuels des couvertures des ouvrages originaux et en traduction. Nous avons remarqué, que lors de la traduction, « l'étrangeté » de l'ouvrage dans sa version originale n'est pas toujours conservée, et que les couvertures renvoient déjà, dans une certaine mesure, aux images culturelles, parfois empreintes d'a priori entre deux pays en présence, que ce soit le Portugal et la France ou le Brésil et la France.

Nous avons ensuite montré comment est traduite la dimension culturelle dans les ouvrages, à travers la présence de certains procédés, mais aussi des éléments non traduits et avons aussi constaté les difficultés à saisir et à transposer le culturel entre deux langues. Nous avons donc noté que ce sont les procédés stylistiques employés qui nous indiquent quelles sont les négociations effectuées par la traductrice et nous donnent, de cette façon, la nature de la traduction : sourcière ou cibliste, selon la nomenclature ancienne, « homogénéisante » ou faisant la montre de l'autre, dans une perspective traductologique plus récente, indépendamment de la thématique traitée. En ce qui concerne la prédominance d'une thématique sur l'autre dans le relevé effectué, celle-ci illustre son importance dans l'ouvrage, d'une part, mais signifie également ce que nous appellerons son manque d'universalité, pour la traductrice. En effet, tout ce qui était caractéristique de chaque pays est le plus difficile à traduire, car il est à interpréter et devient sujet à négociation avec le texte. A l'opposé, des thématiques culturelles fortes dans les ouvrages, mais présentant un caractère universel, ou du moins commun entre les deux cultures en présence, sont plus facilement transposables.

Enfin, les graphiques réalisés nous ont indiqué que la part importante de la dimension culturelle dans les écarts de traduction, représente la très grande majorité des différences qui ont été relevées, mais surtout qu'elle est la même pour tous les ouvrages étudiés.

L'importance de la dimension culturelle est également soulignée par le sociologue Boaventura de Sousa Santos dans son essai, *Épistémologies du Sud*⁵⁷³, pour qui « la traduction interlinguistique implique obligatoirement la traduction culturelle », mais aussi que « la traduction interculturelle est beaucoup plus englobante du fait qu'elle comprend des phénomènes linguistiques et extralinguistiques. » (Santos, 2016 : 314) Pour lui, la traduction participe de ce dialogue entre les cultures et contribue à « apprendre du Sud », car elle suppose « un travail de médiation et de négociation [qui] exige de ses participants qu'ils se défamiliarisent dans une certaine mesure de leur contextes culturels respectifs. » (Santos, 2016 : 325) Il nous semble également que, comme nous avons voulu le montrer dans notre étude, la dimension culturelle de la traduction dépasse le cadre linguistique et se situe dans une

⁵⁷³ SANTOS, Boaventura de Sousa, *Épistémologies du Sud, Mouvements citoyens et polémique sur la science*, Paris, Desclée de Brouwer/Artège, Col. « Solidarité et société », 2016

perspective plus large, que nous avons appelée altérité, désir et contact de l'autre. De son côté, Santos lui attribue un autre but : « *entre les pratiques et leurs agents [est] de créer les conditions d'émergence d'une justice sociale mondiale du point de vue de l'imagination démocratique.* » Le rôle et la pratique de la traduction étant de « *créer les conditions qui permettent des émancipations sociales concrètes de groupes sociaux concrets* » et qu'elle « *doit déboucher sur la pratique de manifestes. C'est-à-dire des projets d'alliances clairs et sans équivoque en vue d'une action collective.* » (Santos, 2016 : 342-343) En intégrant le travail de traduction dans son analyse des différences Nord/Sud, mais surtout monde occidental hégémonique et « l'autre côté de la ligne », qui représente « *l'étrangeté absolue* », alors qu'il s'agit davantage « *d'une pluralité externe* », il nous semble que Santos confirme certains aspects que nous avons évoqués dans notre propre travail, que ce soit sur le rôle des traducteurs comme passeurs, que sur la l'importance de la traduction dans la connaissance de l'autre.

Au terme de notre étude, nous pensons que l'analyse, menée aussi bien sur le plan linguistique que culturel, nous aura permis de faire apparaître des éléments nouveaux pour caractériser l'écart de traduction en littérature, ce qui était notre objectif. Nous espérons également que notre recherche va contribuer à faire avancer les études traductologiques dans une autre perspective, qui s'oriente habituellement, soit dans une direction linguistique, soit littéraire, et que nous avons voulu réunir ici, ce qui constitue l'originalité de notre travail. En effectuant ce travail dans différentes directions, nous avons aussi appris que les réponses n'étaient pas forcément là où nous les attendions. Nous avons ainsi vu qu'il y a peu de différences sémantiques profondes, au niveau de la visée des textes de notre corpus et cette proximité, autour des thématiques que nous avons définies pour les étudier, nous a amené à interroger la langue des textes. Nous avons ainsi pu vérifier que les écarts constatés entre le portugais d'origine et le français, indiquaient des positionnements différenciés de la part des traductrices, car la traduction est toujours un choix et que le texte produit, qui « *vous engage dans plus d'une possibilité*⁵⁷⁴ » selon Barbara Cassin (2014 : 18) va à son tour produire un effet sur le lecteur. Donc, de notre point de vue, les textes traduits produisent différentes visions de l'autre, de l'étranger, pour paraphraser Berman, qu'il était important de montrer aussi. Nous pensons aussi que ces choix contribuent aux regards croisés qui sont portés par deux pays et deux cultures. De ce point de vue, il est vraisemblable que la traduction de *Des roses rouge vif* a rendu plus visible le contexte culturel brésilien que ne l'avait fait *Le Cheval de soleil* pour le portugais. Sur ce point, notre étude a confirmé notre idée qu'il n'y avait pas, jusqu'à ces toutes dernières années de véritable appétence pour tout ce qui concernait le Portugal en France et que celui-ci continuait à pâtir de l'image d'un pays « semi-périphérique » selon la nomenclature de Boaventura de Sousa Santos, vu principalement à travers le filtre des d'émigrés présents sur le sol français. Même si cette idée évolue un peu, à la faveur d'une redécouverte ces dernières années, elle n'atteint pas le goût pour l'ailleurs, dont bénéficie le Brésil en France. Notre opinion concernant le rôle de la traduction dans la médiation culturelle est qu'elle y contribue

⁵⁷⁴ CASSIN, Barbara, *Philosopher en langues, Les intraduisibles en traduction*, (Ss dir.) Paris, Editions Rue d'Ulm/Presses ENS, 2014

de manière essentielle et qu'elle s'insère par ailleurs dans une opération de communication, menée par la maison d'édition.

Nous pensons effectivement que les maisons d'édition sont des « faiseurs de culture », par le biais des auteurs qu'elles font découvrir au public français et qu'elles peuvent contribuer à modifier les regards croisés entre deux pays. Nous n'avons pas pu mener à terme notre étude dans cette direction, mais il nous semble que c'est dans cet axe que l'on pourra trouver aussi des éléments de réponse, concernant les orientations prises en matière de traduction.

Pour clore notre étude, nous suggérons une autre idée de la traduction que nous n'avons pas abordée, tant le domaine est vaste et ses ramifications nombreuses, et qui apparaissait pourtant dans l'épigraphe de P. Ricœur au début de la thèse, qui est celle de l'intraduisible et que B. Cassin définit ainsi : « *l'intraduisible n'est pas ce qui n'est pas ou ne peut pas être traduit, c'est plutôt ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire.*⁵⁷⁵ » (Cassin, 2014 : 173). De notre point de vue, elle touche là à ce que nous avons tenté de démontrer : car nous avons vu que ce qui résiste, dans la traduction, c'est ce qui est différent, qui est donc la marque l'altérité et qui est le propre d'un pays et d'une culture.

⁵⁷⁵ *Op. Cit.*

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- GERSÃO, T. (2000 (D. Quixote 1989)). *O Cavalo de sol*. Lisboa: Planeta DeAgostini, Col. "Os grandes escritores portugueses actuais".
- GERSÃO, T. (1992). *Le Cheval de soleil*. (G. Leibrich, Trad.) Paris: Flammarion.
- GERSÃO, T. (2000). *Os Anjos*. Lisboa: Dom Quixote.
- GERSÃO, T. (2003). *Les Anges*. (E. M. Rodrigues, Trad.) Paris: Ed. Autrement, Col. Littératures.
- LISBOA, A. (2001). *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISBOA, A. (2009). *Des roses rouge vif*. (B. de Chavagnac, Trad.) Paris: Métailié.
- LISBOA, A. (2013) *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva. (Rocco 2001).
- LISBOA, A. (2013). *Hanoi*. Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva.
- LISBOA, A. (2015). *Hanoi*. Paris: Métailié.

Ouvrages critiques et autres publications des autrices

- GERSÃO, T. (1981). *O Silêncio*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- GERSÃO, T. (1982). *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- GERSÃO, T. (1982). *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: Pub. O Jornal.
- GERSÃO, T. (1984). *Os guarda-chuvas cintilantes*. Lisboa: Pub. O Jornal.
- GERSÃO, T. (1995). *A casa da cabeça de cavalo*. Lisboa: Dom Quixote.
- GERSÃO, T. (1997). *A árvore das palavras*. Lisboa: Dom Quixote.
- GERSÃO, T. (1999). *Os teclados*. Lisboa: Dom Quixote.
- GERSÃO, T. (2003). *Histórias de ver e andar*. Lisboa: Dom Quixote.
- GERSÃO, T. (2003). *O mensageiro e outras histórias com anjos*. Lisboa : Dom Quixote.
- GERSÃO, T. (2007). *A mulher que prendeu a chuva*. Lisboa: Sudoeste Editora.

- GERSÃO, T. (2011). *A Cidade de Ulisses*. Porto: Sextante Editora/Porto Editora.
(Apresentação crítica de VIEGAS, F. J)
- GERSÃO, T. (2013). *As águas livres*. Porto: Sextante Editora.
- GERSÃO, T. (2014). *Passagens*. Porto: Sextante Editora.
- GERSÃO, T. (2016). *Prantos, amores e outros desvarios*. Porto: Porto Editora.
- GERSÃO, T. (2021). *O regresso de Júlia Mann a Paraty*. Porto: Porto Editora.
- LEVECOT A.. (2006), Entretien avec T. GERSÃO (juillet).
- LEPECKI, M. L. (1990). «*O Cavalo de Sol - Um Amor Impossível Contado em Romance*. »
Diário de Notícias 22/04.
- LISBOA, A. (1999). *Os fios da memória*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISBOA, A. (2004). *Caligrafias (Contos)*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISBOA, A. (2005). *Língua de trapos (Infantil)*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISBOA, A. (2008). *Contos populares japoneses (Infantojuvenil)*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISBOA, A. (2009). *A Sereia e o caçador de borboletas (Infantil)*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISBOA, A. (2014 (2007)). *O Coração às vezes para de bater (Junvenil)*. Rio de Janeiro: Rocco (PubliFolha).
- LISBOA, A. (2014 (2010)). *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Alfaguara (Rocco).
- LISBOA, A. (2013) *Bleu corbeau*, Traduction de Béatrice de Chavagnac, Paris, Métailié.
- LISBOA, A. (2014). *Parte da paisagem (Poesia)*. Brasil: Ed. Iluminuras.
- LISBOA, A. (2015 (2003)). *Um beijo de columbina*. Rio de Janeiro: Alfaguara (Rocco).
- LISBOA, A. (2015 (2007)). *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Alfaguara (Rocco).
- LISBOA, A. (2016). *O Sucesso (Contos)*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- LISBOA, A. (2018). *O Rei sem majestade (Infantil)*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISBOA, A. (2018). *Pequena música (Poesia)*. Brasil: Ed. Iluminuras.
- LISBOA, A. (2019). *Deriva (Poesia)*. Brasil: Ed. Relicário.
- LISBOA, A. (2019). *Todos os santos*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- LISBOA, A. (2021). *O Vivo (Poesia)*. Brasil: Ed. Relicário.
- LISBOA, E. (2017). *Arte da subtileza*. *Jornal de Letras*, janeiro.

MARQUES, C. V. (1989). "Teolinda Gersão no círculo do cavalo", *Jornal de Letras*, 28/11, Lisboa.

REIGADINHA, D., (1996). Interview de T. GERSÃO, 27/10

RITA, A. MARINHO, M. F., (2006). *Retratos Provisórios, Antologica crítica de Teolinda Gersão*, Lisboa: Roma Editora.

Ouvrages généraux imprimés

ACKERMANN, G. G. (1985). *Encyclopedia Universalis France*, vol 18.

ARANTES, P. E. (1992). *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

ARAÚJO DA SILVA, M. (15 mars 2019). "Femmes de Lettres portugaises : entre centre et marges », Conférence à l'Association Alma Lusa, Rennes

ARROJO, R. (1994). Fidelity and the gendered translation. *TTR*7.

BACHELARD, G. (1961). *La poétique de la rêverie*. Paris: P.U.F., Bibliothèque de philosophie contemporaine.

BACHELARD, G. (1994, (1957)). *La poétique de l'espace*. Paris: P.U.F. "Quadrige", 6e éd.

BADEA, G. I. (2019, n°7). Essai de redéfinition et mise à jour des significations d'un concept : le culturème. (C. Garnier, Éd.) *LAUTEL-RIBSTEIN Florence, PINEIRA-TRESMONTANT Carmen, Des mots aux Actes, Sémantique(s), sémiotiques et traduction*.

BALLARD, M. (2006). *La Traduction, contact de langues et de cultures*. Arras: Artois Presse Université.

BALLARD, M. (2011). *Censure et traduction (textes réunis par)*. Arras: Artois Presses Université.

BANOUN, B., POULIN, I., & CHEVREL, Y. (2019). *Histoire des traductions en langue française, XXe siècle, 1914-2000*. s. l. : Verdier.

BARRAL, C., CAZALAS, I., & COQUIO, C. (2020). *La Tâche poétique du traducteur*. Paris: Hermann, Col. "Cahier textuel".

BARRET-DUCROCQ, F. (2014). Préface : " De l'histoire des femmes". In BINARD Florence, LEDUC Guyonne, *Genre(s) et transparence*. Paris : Éd. L'Harmattan

BARTHES, R. (1970 (1957)). *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil.

- BARTHES, R. (1978). *Leçon*. Paris: Seuil.
- BASSNETT, S. (1980). *Traduction Studies*.
- BATAILLE, G. (2011 (1957)). *L'Erotisme*. Paris: Editions de Minuit.
- BATAILLON, L. (1991). *Traduire, Ecrire*. s. l. : Arcane17.
- BATISTA, C. (2003). *Bréviaire d'un traducteur*. s. l. : Arléa.
- BELLOS, D. (2012). *Le Poisson et le bananier, L'histoire fabuleuse de la traduction*. Traduction de Daniel Loayza avec la collaboration de l'auteur. Paris: Éd. Flammarion. (Penguin Books Ltd, 2011)
- BENJAMIN, W. (2011). *La Tâche du traducteur. Expérience et pauvreté*. s. l. C. P. Payot et Rivages Éd.
- BERMAN, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris: Gallimard, Col. Bibliothèque des idées.
- BERMAN, A. (1999) (1985). *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*. Paris: Seuil. Col. Ordre philosophique. (1ère édition 1985).
- BERMAN, A. (2008). *L'Age de la traduction, "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, Un commentaire*. s. l. : P.U de Vincennes, Col. Intempestives.
- BESSE, M. G. (2006). *Littérature portugaise*. Aix-en-Provence: EDISUD, coll. Les Ecritures du Sud.
- BESSE, M. G. (2010). « Transformation du sujet dans la fiction portugaise contemporaine ». *Ecriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque* (pp. 32-39). Rennes: Interférences.
- BRISSET, A. (1990). *Sociocritique de la traduction, Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. s. l. : Ed. Le Préambule, Col. L'univers des discours.
- BRUNEL, M.-L., & COSNIER, J. (2012). *L'Empathie, un sixième sens*. Lyon: PUL.
- BUTLER, E. (2019). « Le funambulisme des contextes : traduire le cliché » in GREGOIRE, Michaël et MATHIOS, Bénédicte (Dir.) *Traduction et contextes, contextes de la traduction*. Paris : Éd. L'Harmattan
- CÁNDIDO, A. (1995). *L'endroit et l'envers, Essais de littérature et de sociologie*. (J. Thiériot, Trad.) Paris: Métailié/UNESCO.
- CARREIRA, M. H. (2001). *Semântica e discurso, Estudos de Linguística Portuguesa e Comparativa (Português/Francês)*. Porto: Porto Editora.
- CARY, E. (1963). *Les grands traducteurs français*. Genève: Librairie de l'Université George S.A.

- CARY, E. (1985). *Comment faut-il traduire ?* Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- CARY, E. (1986). *Comment faut-il traduire ?* Lille: Presses Universitaire de Lille, 2ème éd.
- CASANOVA, P. (1999). *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- CASANOVA, P. (2015). *La langue mondiale, Traduction et domination*. Paris: Seuil, Col. "Liber".
- CASSIN, B. (2014). *Philosopher en langues, Les intraduisibles en traduction (Ss dir.)*. Paris: Editions Rue d'Ulm/Presses ENS.
- CAYRON, C. (1987). *Sésame pour la traduction*. s. l. : Ed. Le Mascaret.
- CHEVREL, Y., & MASSON, J.-Y. (2012). *Histoire des traductions en langue française, le XIXe siècle*. s. l. : Verdier.
- COLLOMBAT, I. (2019). « La traduction littéraire comme art d'interprétation ou l'erreur assumée ». *L'erreur culturelle en traduction (Dir.)*. P. U. Septentrion Éd.
- CORDONNIER, J.-L. (1995). *Traduction et culture*. CREDIF/Hatier/Didier, Col. LAL.
- COUTANCEAU, R., & BENNEGADI, R. (2014). *Résilience et relations Humaines, Couples, Famille, Institutions, Entreprises, Cultures (Ss Dir)*. Paris: Dunod.
- DANCETTE, J. (1989). « La faute de sens en traduction ». *Traduction, terminologie, rédaction*, Association canadienne de traductologie, Vol.2 (2), p.83-102
- DELESSE, C. (2015). « Le transfert des aspects culturels britanniques dans la traduction de *Harry Potter* ». *CHAARANI LESOURD, Elsa, DELESSE Catherine, DENOZ Laurence, Passeurs de culture et transferts culturels, (textes rassemblés et présentés par)*. Éd. Presses U. de Lorraine
- DELISLE, J. (2013) *La Traduction raisonnée*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa. (3ème édition).
- DELPHY, C. (2001). *L'ennemi principal, Tome 2, Penser le genre*. Paris: Ed. Syllepse, Col. "Nouvelles questions féministes".
- DERRIDA, J. (1997). *De l'hospitalité*. Calmann-Lévy: Paris.
- ECO, U. (2006 (2003)). *Dire presque la même chose, Expériences de traduction*. (M. Bouzaher, Trad.) Paris/Milan : Ed. Grasset et Fasquelle et Bompiani.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). *Polysystem Studies*. (Gerald Gillespie, Trad.) U. de Durham : Duke University Press.
- FEDERICI, S. (2019). *Le capitalisme patriarcal*. Paris: La Fabrique.

- FERREOL, G., & JUCQUOIS, G. (2003). *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*. Paris: Armand Colin/VUEF.
- FLORES, C., LIMA DUARTE, C., & COLLARES MOREIRA, Z. (2009). *Dicionário de escritoras portuguesas das origens à atualidade*. Ilha de Sta Catarina, Florianópolis: SC Editora Mulheres.
- FROELIGER, N. (2019). « Traduction et trahison - tout est dans le contexte ». *GREGOIRE Michaël et MATHIOS Bénédicte (Dir.) Traduction et contextes, contextes de la traduction*. Paris : Éd. L'Harmattan
- GAMBIER, Y. (2020). « Historique de la relation entre linguistique, traduction et traductologie ». *POLAT, Yusuf, (Dir.) Traduction et linguistique, Les sciences du langage et la traductologie*, Paris, Éd. L'Harmattan,
- GARCIA, M. (2014). *La famille dans l'œuvre de Milton Hatoum, un avatar de l'altérité entre grégorisme et fragmentation identitaire*. Thèse de doctorat, Rennes, U. Rennes2.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
- GENETTE, G. (1987). *Seuils*. Paris: Editions du Seuil, Col. Points.
- GENETTE, G. (2007), *Figures III, Discours du récit, essai de méthode*. Paris: Le Seuil, Col. Essais. (1972, Nouveau discours du récit (1983)
- GILLIGAN, C., & SNIDER, N. (2019). *Pourquoi le patriarcat ?* (Cécile Roche, Trad.) Paris: Flammarion, Collection Climats.
- GOROVITZ, S. (2011). *Tradução e cultura. 7 letras*, Éd. U. de Brasilia.
- GOUANVIC, J.-M. (2007). *Pratique sociale de la traduction, Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)*. Arras: Artois Presses Université.
- IRIGARAY, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Editions de Minuit.
- JAKOBSON, R. (1959). « On translation ». *On linguistic Aspects of Translation*. Cambridge (Massachusetts) Éd. Reuben Arthur Bower
- LABORIE, J., MOURA, J.-M., & PARIZET, S. (2018). *Vers une histoire littéraire transatlantique (Ss dir.)*. Paris: Classiques Garnier.
- LADMIRAL, J.-R. (1994). *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard, Col. Tel.
- LADMIRAL, J.-R. (2011). « La traduction : entre la linguistique et l'esthétique littéraire ». MILLIARESSI, T. (Éd.) *De la linguistique à la traductologie, Interpréter/Traduire*. Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion.
- LADMIRAL, J.-R., & LIPIANDSKY, E.-M. (2015). *La communication interculturelle*. Paris: Les Belles Lettres, Col. Traductologiques.

- LAPLANTINE, F. (2005). *Le Social et le sensible, Introduction à une anthropologie modale*. Paris: Téraèdre.
- LAPLANTINE, F., & NOUSS, A. (2009). *Le Métissage*. Paris: Téraèdre (Flammarion). (1977)
- LAUTEL-RIBSTEIN, F., PINEIRA-TRESMONTANT, C. (2019). *Des mots aux actes, Sémantiques(s), sémiotiques et traduction (Ss. Dir.)*. Paris: Classiques Garnier.
- LE BOTERF, G. (2011). *Ingénierie et évaluation des compétences*. Paris: Eyrolles.
- LECOMTE, J. (2012). *La bonté humaine, altruisme, empathie, générosité*. Paris: Odile Jacob.
- LEDERER, M., STRATFORD, M. (2020). *Culture et traduction, Au-delà des mots*. Paris: Garnier, Col. "Translatio".
- LEMARQUIS, P. (2015). *L'empathie esthétique, entre Mozart et Michel-Ange*. Paris: Odile Jacob.
- LOPES, S. R. (2003). *Literatura, Defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval.
- LORGNET, M. (2006). *Procédures en traduction, pour une analyse différentielle de l'erreur, (Dir.)*. Torino, L'harmattan Italia,
- MACE, E. (2015). *L'Après-patriarcat*. Paris: Editions du Seuil, Col. "La couleur des idées".
- MANERA, G. (2016). *Femmes écrivains et représentations du féminin dans le «Romance de 30 » au Brésil*.
- MARANDON, G. (2001). « Empathie et compétence interculturelle ». KISS Adam (dir), *L'empathie et la rencontre interculturelle*. Paris, Éd. L'Harmattan
- MESCHONNIC, H. (1973). *Pour la poétique II, Paris Gallimard*. Paris: Gallimard.
- MESCHONNIC, H. (2007). *Ethique et politique du traduire*. Lagrasse (Aude) : Ed. Verdier.
- MONNET, M., LEVINAS, E. (2016). *La relation à l'autre*. Toulouse: Domuni-Press et P.U Institut Catholique de Toulouse.
- MOUNIN, G. (1976). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, Col. Tel.
- MOURA, J.-M. (1992). *Lire l'exotisme*. Paris: Dunod.
- MOURA, J.-M. (1998). *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris: PUF.
- OLIVIEIRI-GODET, R., HOSSNE, A. (2007). *La littérature brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- OLIVIERI-GODET, R. (2016). *Cartographes littéraires du Brésil actuel, Espaces, acteurs et mouvements sociaux (Dir.)*. Bruxelles : P.I.E Peter Lang.

- OLIVIERI-GODET, R., PENJON, J. (2005). *Jorge Amado : lectures et dialogues autour d'une œuvre*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- OLIVIERI-GODET, R. (1997). « L'Espace poétique de la ville chez Emile Verhaeren et Mário de Andrade » OLIVIERI-GODET R., QUINT, A.-M. (Ss Dir). *La ville, exaltation et distanciation, Etudies de littérature portugaise et brésilienne*, Paris. Éd. Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- OLIVIERI-GODET, R. (2007). « Les fils hybrides du tissage de l'histoire dans *O Nobre Sequestrador de Antônio Torres* » OLIVIERI-GODET, R., HOSSNE, A. *La littérature Brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours, (Ss Dir)*. Rennes: PUR.
- OSEKI-DEPRE, I. (2007). *De Walter Benjamin à nos jours*. Paris: Ed. Honoré Champion.
- OST, F. (2009). *Traduire, Défense et illustration du multilinguisme*. Paris: Fayard, Col. Ouvertures.
- PARAT, H. (2004). *L'inceste*. Paris: Que sais-je? PUF.
- PENJON, J., PASTA JR, J. (2004). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- PERROT, M. (2020 (1998)). *Les femmes ou le silence de l'histoire*. Paris: Flammarion, Col. Champs Histoire.
- PRADEAU, C., SAMOYAU, T. (2005). *Où est la littérature mondiale ?* Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- PRADO COELHO, J. (1992) *Originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, série Literatura. (1977).
- PYM, A. (1997). *Pour une éthique du traducteur*. Arras: Artois Presses Université/ Presses de l'Université d'Ottawa.
- REGATTIN, F. (2018). *Traduction et évolution culturelle*. Paris: Ed. L'Harmattan.
- REISS, K. (2009). *Les Conférences de Vienne*, traduction et notes de Catherine A. Bocquet. Paris: Ed. Economica, Col. Bibliothèque de la traductologie.
- RESENDE, B. (2008). *Contemporâneos : expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- REYES DE LA ROSA, J. (2019). « A propos de la traduction journalistique : la fonction du contexte dans la médiation culturelle, une approche pédagogique. » GREGOIRE, Michaël et MATHIOS, Bénédicte (Dir.) *Traduction et contextes, contextes de la traduction*. Paris : Éd. L'Harmattan,
- RICOEUR, P. (1986). *Du texte à l'action*. Paris: Seuil.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.

- RICOEUR, P. (2004). *Sur la traduction*. Paris: Bayard.
- ROBERT, P. (2001). *Le grand Robert de la langue française* (Vol. vol. IV, vol. V). Paris: Le Robert.
- ROBERT, P. (2001). *Le Grand Robert de la Langue Française, 2ème édition dirigée par Alain Rey* (Vol. 6). (2. é. Robert, Éd.) Paris: Dictionnaires Le Robert.
- RUFFATO, L. (2015). *Brésil 25, 2000-2015 (Org.)*. Paris: Métailié.
- SAMOYAUULT, T. (2020). *Traduction et violence*. Paris: Seuil, Col. Fiction et Cie.
- SANTOS, B. de Sousa (2016). *Epistémologies du Sud, Mouvements citoyens et polémique sur la science*. Paris: Desclée de Brouwer/Artège.
- SAPIRO, G. (2008). *Translatio, Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris: CNRS Editions, Col. Culture et société.
- SAPIRO, G. (2012). *Traduire et la littérature et les sciences humaines, Conditions et obstacles (Ss Dir)*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Secrétariat Général, DEPS, Col. Questions de culture.
- SCHLEIERMACHER, F. D. (1999). *Des différentes méthodes du traduire*. (BERMAN A., BERNER, C. Trad.) Paris: Le Seuil, Col. Essais.
- SCHWERTER, S., GRAVET, C., BAREGE, T. (2019). *L'erreur culturelle en traduction*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- SEGERS, M.-J. (2009). *De l'exil à l'errance*. Toulouse : Ed. Eres, Col. "Psychanalyse et clinique".
- SOUSA, G. H. (2012). *Carolina Maria de Jesus : o estranho diário da escritora vira lata*. Vinhedo (SP) : Ed. Horizonte.
- STEINER, G. (1978). *Après Babel*. (Lotringer L., Trad.) Paris : Albin Michel.
- STEINER, P. (2016). *Donner... Une histoire de l'altruisme*. Paris: PUF.
- TISSERON, S. (2017) *La Résilience*. Paris: Presses Universitaire de France/Humensis, Col. Que sais-je? (2007)).
- VAN GORP, H. (1978). La traduction littéraire parmi les autres métatextes. *New perspectives in literary studies*.
- VIEGAS, F. J. (2011). *A Cidade de Ulisses*. Porto: Sextante Editora/Porto Editora.
- VINAY, J., & DARBELNET, J. (1958). *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*. Paris/Montréal : Didier et Beauchemin.

Articles de périodiques électroniques

- ALLEGRO DE MAGALHÃES, I. (1995). « Les femmes au Portugal : des traits nouveaux en train d'être perçus ». (". La Découverte, Éd.) *EPHESIA éd, La place des femmes. Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, pp. 262-266. <https://www.cairn.info/la-place-des-femmes--9782707124890-page-262.htm> consulté le 20/12/20
- CHANTRE, P.-L. (1997, 11 20). « Traduction, trahison ». *L'Hebdo littéraire*, 2. <https://www.webdo.ch/hl/hL02/traductionJ32;html> consulté le 01/03/20
- COLLOMBAT, I. (2004). « Le XXI^e siècle : l'âge de la retraduction ». *Translations Studies in the New Millenium*, 2, B. University, Éd. pp. 1-15. <https://hal-niv-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-0I452331> consulté le 5/11/19
- COLLOMBAT, I. (2010). « L'empathie rationnelle comme posture de traduction ». *TransculturAL*, vol.I.3, Éd. U. Alberta (CA) pp. 56-70. <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/TC> consulté le 03/02/19
- DECETY, J. (2017). « Empathie ». *Encyclopaedia Universalis*. <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/empathie/> consulté le 06/0720
- DURAND, G. (2017). « Symbolisme du feu de Gaston Bachelard ». *Encyclopaedia Universalis*. <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/symbolisme-du-feu/> consulté le 27/0320
- DURAND, G. (2017) « Symbolisme des eaux de G. Bachelard ». *Encyclopaedia Universalis*. Récupéré sur <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univrennes2.fr/encyclopedie/symbolisme-des-eaux/> consulté le 07/0420
- FEDOROV, A. (1958). « Introduction à la théorie de la traduction ». *Babel*, s. 1. <https://doi.org/10.1075/babel.5.1.07car> consulté le 17/11/19
- FELIX, R. R. (2011) « Tom, volume e arrango no chiaroscuro da memória : *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa”. *Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos n°37*, Brasília, jan/jun 2011 pp. 93-103. <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018376> consulté le 26/10/18
- KAHN, L. (2013/5). "Un totem interne ?", *Revue française de psychanalyse*, Vol.77, pp. 1502-1509. <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2013-5-page-1502.htm> consulté le 02/04/20

- LATRY, M.-C. (2003) «La voie des anges (1810-1850). » *Presses Universitaires de France*, avril vol. 33. pp. 633-640. <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2003-4-page-633.htm> consulté le 01/04/20
- MARINHO, M. F. (2020, mai 31). « Il était une fois un arbre... », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 19 | 2020, mis en ligne le 31 mai 2020, DOI : <https://doi.org.distant.bu.univ-rennes2.fr/10.4000/carnets.11251> consulté le 03 juin 2021.
- PETITDEMANGE, G. (2017) « Altruisme » *Encyclopaedia Universalis*. URL :<http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univrennes2.fr/encyclopedie/altruisme/> consulté le 6 juillet 2020.
- PERRIN, J.-F. (2007). «Une avancée dans la théorie de l'homme naturel : le IIe Dialogue de J.-J. Rousseau. » *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, Éd. n°1, pp. 61-82. Récupéré sur <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-1-page-61.htm> Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - 193.52.64.244-Consulté le 14/05/2020 12:34 –
- SCHNEIDER, M. (2016) « Freud et le rêve au féminin ». *Le Coq-héron*, ERES, Éd. n°225, pp. 65-81. <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2016-2-page-65.htm> consulté le 24/03/2020

Articles de périodiques imprimés

- ALLEGRO DE MAGALHÃES, I. (2010). A instância corpórea do humano : sexualidades e subjectividades, mulheres e ética. (C. d. Sociais, Éd.) *Revista critica de Ciências Sociais*, n°89, junho, pp. 111-125.
- BRAGA NEVES, J. (2015). “Um sentido para o fim : espaços migratórios e melancolia em *Hanoi*, de Adriana Lisboa”. (U. Brasilia Éd.) *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, enero-junio, pp. 139-157.
- BRISSET, A. (1998). “L'identité culturelle de la traduction ». *Palimpsestes* n°11, *Traduire la culture*, Paris, Éd. Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- COLLOMBAT, I. (2009). « La didactique de l'erreur dans l'apprentissage de la traduction ». *Jostrans, The Journal of Specialised Translation*, 12, pp. 37-54.
- COLLOMBAT, I. (2016). « Doute et négociation : la perception des traducteurs professionnels ». *Meta*, vol.61, mai, Éd. P. U. Montréal. (CA), pp. 145-164.
- COORDONNIER, J.-L. (2002). « Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés ». *Revue Meta*, vol.47, n°1, mars, Éd. P. U. Montréal, pp. 38-50.

- COURTOIS, G. (1982). « La Vengeance. Volume I, La vengeance dans les sociétés extra-occidentales ». *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, E. Cujas Éd., pp. 211-214.
- FOZ, C. (1988). « La traduction-appropriation : le cas des traducteurs tolédans des XII^e et XIII^e siècles ». Woodworth, Judith, Simon, Sherry (Éd.), *La traduction et son public*, TTR, Vol. 1, n^o2, 2^otrim.
- LANDI, E., SANTOS CARVALHO, I., & SHEINKMAN CHATELARD, D. (2016), «Das vizinhanças entre o feminino e a loucura. » *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, dez.
- PETIT, S. (2009). « *Os Anjos* de Teolinda Gersão linguagem e poder. (UNESP, Éd.) *Estudos Linguísticos*, pp. 459-468.
- RIBEIRO DE SOUSA, C. (2011). «Literatura e Imagologia: uma interação produtiva. A contribuição da Comparatística da Universidade de Aachen. » *Pandaemonium*, Julho, São Paulo, pp. 159-186.
- VIENNE, J. (1998). « Avez-vous dit compétence traductionnelle ? », *Meta*, vol. 43 (2), Ed. P. U. Montréal, pp. 187-190.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----------|
| Remerciements | 7 |
| Liste des abréviations | 9 |
| Sommaire | 11 |
| INTRODUCTION | 13 |
| PARTIE I LES ENJEUX DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE : ÉTAT DE LA QUESTION | 23 |
| INTRODUCTION DE LA PARTIE I | 25 |
| Chapitre 1 : Éléments de l’histoire de la traduction..... | 27 |
| 1. Premières considérations sur la traduction..... | 28 |
| 2. La place de la traduction aujourd’hui | 30 |
| Chapitre 2 : La pensée de la traduction | 39 |
| 1. Les grands théoriciens de la traduction | 39 |
| A/ Les « littéralistes » | 39 |
| 1.1 Schleiermacher (1768-1834)..... | 39 |
| 1.2 Benjamin (1892-1940)..... | 41 |
| 1.3 Berman (1942-1991) | 43 |
| B/ Les « Ciblistes » | 48 |
| 1.4 Mounin (1910-1993) | 48 |
| 1.5 Ladmiral (1942-)..... | 50 |
| C/ Une autre voie pour la traduction..... | 53 |
| 1.6 Steiner (1929 -2020) | 53 |
| 1.7 Meschonnic (1932-2009) | 56 |
| 1.8 Reiss (1923-2018)..... | 59 |
| 2. La culture en traduction | 63 |
| 2.1 Even-Zohar (1939-)..... | 64 |
| 2.2 Bassnett (1945 -) | 65 |
| 2.3 Ballard (1945-2015) | 68 |
| 3. Traduction, critique et sémiologie..... | 70 |
| 3.1 Brisset..... | 70 |
| 3.2 Eco (1932-2016) | 71 |
| Chapitre 3 : La traduction de la littérature..... | 74 |
| 1. Le Polysystème appliqué à la littérature | 74 |
| 1.1 Van Gorp (1935-)..... | 74 |
| 1.2 Lambert (1941-) | 75 |
| 2. Une théorie de la traduction littéraire : Oséki-Dépré..... | 78 |
| 3. Les préceptes des traducteurs..... | 82 |
| 3.1 Cayron (1935-2002) | 82 |
| 3.2 Bataillon (1928-1990)..... | 85 |
| 4. Les traductrices « oubliées » | 88 |
| CONCLUSION DE LA PARTIE I..... | 90 |
| PARTIE II LES CONDITIONS DE PRODUCTION ET DE TRADUCTION DES ŒUVRES..... | 91 |
| INTRODUCTION DE LA PARTIE II | 93 |

| | |
|---|------------|
| Chapitre 1 : le contexte de production des textes originaux | 94 |
| Quelques Repères chronologiques | 95 |
| 1. Teolinda Gersão dans le contexte littéraire portugais | 96 |
| 2. Panorama des voix féminines dans la littérature portugaise | 103 |
| 3. Adriana Lisboa dans le contexte littéraire brésilien | 106 |
| 4. Aperçu des voix féminines dans la littérature brésilienne | 114 |
| Chapitre 2 : Le regard de l'autre dans le texte d'origine : la voix auctoriale de Teolinda Gersão | 118 |
| 1. Présentation des ouvrages de Teolinda Gersão | 119 |
| 1.1 Résumé et caractéristiques esthétiques du roman <i>O Cavalo de sol</i> | 119 |
| 1.2 Résumé et caractéristiques esthétiques de la nouvelle <i>Os Anjos</i> | 121 |
| 2. La difficile relation entre les hommes et les femmes | 122 |
| 2.1 L'homme dominant ou la figure du prédateur | 123 |
| 2.2 La femme soumise et ses obligations | 132 |
| 2.3 L'homme sensible | 139 |
| 2.4 La femme libérée | 144 |
| 3. Le rapport de l'homme à la société patriarcale | 159 |
| 3.1 Les relais et les institutions de l'ordre patriarcal | 159 |
| A/La famille | 160 |
| B/Les relais institutionnels | 168 |
| 3.2 Les lieux du pouvoir patriarcal | 171 |
| 4. Le rapport de l'homme à la nature : une relation au sensible | 177 |
| 4.1 La nature comme antidote | 177 |
| A/ Les symbolismes de la nature | 178 |
| B/ Les symbolismes de l'eau | 181 |
| C/ Les symbolismes du feu | 184 |
| 4.2. L'ébauche d'une relation au sensible | 188 |
| 4.3. La dimension onirique : du sensible au poétique | 192 |
| 4.4. L'animal : victime ou instrument ? | 203 |
| 5. Considérations stylistiques et linguistiques | 209 |
| Chapitre 3 : Le regard de l'autre dans le texte d'origine : la voix auctoriale d'Adriana Lisboa ... | 217 |
| 1. Présentation des ouvrages | 218 |
| 1.1 Résumé et caractéristiques esthétiques de <i>Sinfonia em branco</i> | 218 |
| 1.2. Résumé et caractéristiques esthétiques d' <i>Hanói</i> | 220 |
| 2. Les personnages de prédateurs et de victimes dans la société patriarcale | 224 |
| 2.1 Les figures du prédateur | 225 |
| 2.2 Les figures de femmes soumises | 234 |
| 2.3 Les personnages résistants dans la société patriarcale | 248 |
| 2.3.1. L'homme sensible | 248 |
| 2.3.2. La femme résiliente | 266 |
| 3. Les espaces de domination et de résilience dans la société patriarcale | 282 |
| 3.1 Les fazendas: lieux privilégiés de la domination familiale et patriarcale | 283 |
| 3.2 Les appartements urbains et leur dimension sociale | 286 |
| 3.3 Les lieux de mémoire et d'histoire | 290 |
| 4. Le rapport de l'homme à la nature | 303 |
| 4.1 La nature bienfaitrice | 304 |
| 4.2 L'expérience du traumatisme | 306 |
| 4.3 Dialogues intertextuels et intersémiotiques | 317 |

| | |
|---|------------|
| 5. Considérations stylistiques et linguistiques..... | 328 |
| CONCLUSION DE LA PARTIE II..... | 349 |
| PARTIE III ANALYSE COMPARÉE DES PROCESSUS DE TRADUCTION : LE RAPPORT AU TEXTE | 355 |
| INTRODUCTION DE LA PARTIE III..... | 357 |
| Chapitre 1 : Analyse linguistique contrastive des textes originaux et des traductions des ouvrages du corpus | 358 |
| 1. Les ouvrages de Teolinda Gersão..... | 361 |
| 1.1 <i>O Cavalo de Sol/Le cheval de soleil</i> | 361 |
| 1.1.1 Le niveau lexical | 361 |
| 1.1.2 Le niveau grammatical | 364 |
| 1.1.3 Le niveau syntaxique | 368 |
| 1.1.4 Le niveau sémantique | 371 |
| 1.1.5 Le niveau stylistique | 374 |
| 1.2 <i>Os Anjos/Les Anges</i> | 379 |
| 1.2.1 Le niveau lexical | 379 |
| 1.2.2 Le niveau grammatical | 381 |
| 1.2.3 Le niveau syntaxique | 382 |
| 1.2.4 Le niveau sémantique | 383 |
| 1.2.5 Le niveau stylistique | 384 |
| 2. Les ouvrages d'Adriana Lisboa | 389 |
| 2.1 <i>Sinfonia em branco/Des roses rouge vif</i> | 389 |
| 2.1.1 Le niveau lexical..... | 389 |
| 2.1.2 Le niveau grammatical | 398 |
| 2.1.3 Le niveau syntaxique | 406 |
| 2.1.4 Le niveau sémantique | 409 |
| 2.1.5 Le niveau stylistique | 411 |
| 2.2 <i>Hanói/Hanoï</i> | 427 |
| 2.2.1 Le niveau lexical | 427 |
| 2.2.2 Le niveau grammatical | 431 |
| 2.2.3 Le niveau syntaxique | 434 |
| 2.2.4 Le niveau sémantique | 435 |
| 2.2.5 Le niveau stylistique | 436 |
| 3. Considerations sur les pratiques traductrices..... | 448 |
| Chapitre 2 : La dimension culturelle de la traduction | 454 |
| 1. La recherche traductologique et le « tournant culturel »..... | 455 |
| 2. Traduire le culturel..... | 460 |
| 2.1 La spécificité du paratexte..... | 460 |
| 2.1.1 Teolinda Gersão | 461 |
| a) <i>O Cavalo de Sol/Le cheval de soleil</i> | 461 |
| b) <i>Os Anjos/Les Anges</i> | 462 |
| 2.1.2. Adriana Lisboa | 468 |
| a) <i>Sinfonia em branco/Des roses rouge vif</i> | 468 |
| b) <i>Hanói/Hanoï</i> | 471 |
| 2. 2 La traduction des thématiques culturelles..... | 478 |
| 2. 2. 1 La traduction de la domination patriarcale | 479 |
| A/ La prédation masculine..... | 480 |
| B/ Les victimes de la société patriarcale..... | 482 |

| | |
|--|------------|
| C/ Les modalités du système patriarcal..... | 488 |
| 2. 2. 2 La traduction de la femme libérée et résiliente | 496 |
| 2. 2. 3 La traduction des bienfaits de la nature et de l'art | 502 |
| A/ L'environnement : la nature et les animaux | 502 |
| B/ La résilience par l'art : la peinture, la musique et autres disciplines artistiques | 506 |
| CONCLUSION DE LA PARTIE III..... | 509 |
| CONCLUSION | 511 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 519 |
| TABLE DES MATIÈRES | 533 |
| ANNEXES..... | 539 |
| ANNEXE 1..... | 541 |
| ANNEXE 2..... | 621 |

THESE DE DOCTORAT DE LANGUES - ANNEXES

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *PORTUGAIS*

Par

Marie DIAS de ABREU

LA TRADUCTION FRANCAISE DES TEXTES LITTERAIRES EN PORTUGAIS

LES VOIX FEMININES DE TEOLINDA GERSAO ET D'ADRIANA LISBOA

Thèse présentée et soutenue à **Rennes, le 26/11/2021**
Unité de recherche : **ERIMIT**

Rapporteurs avant soutenance :

Aline BAZENGA, Professora associada U. Madeira
Dominique FARIA, Professora associada, U. Açores

Composition du Jury :

Président : Jean-Yves MERIAN Professeur des universités émérite U. Rennes 2
Examineurs : Aline BAZENGA Professora associada U. Madeira
Dominique FARIA Professora associada, U. Açores
José Leonardo TONUS Maître de Conférences, U. Paris IV
Dir. de thèse : Rita OLIVIERI-GODET Professeure des universités U. Rennes 2
Co-dir. de thèse : Ana Paula COUTINHO, Professora associada U. Porto

Invité(s)

Prénom Nom Fonction et établissement d'exercice

THESE DE DOCTORAT :

**LA TRADUCTION FRANÇAISE DES TEXTES LITTÉRAIRES
EN PORTUGAIS**

Les voix féminines de Teolinda Gersão et d'Adriana Lisboa

Par

MARIE DIAS DE ABREU

ANNEXES

Volume 2

ANNEXE 1

ANNEXE partie III

Chapitre 1

1 LES OUVRAGES DE TEOLINDA GERSAO

1.1 O Cavallo de Sol (214 p.)/Planeta de Agostini (2000), (1989 /D. Quixote)

Traduction de Geneviève Leibrich : *Le Cheval de soleil* (175 p.)/Flammarion (1992)

Les numéros de pages renvoient dans l'ordre au texte de l'œuvre originale, puis de la traduction. Les abréviations LA, pour langue d'arrivée ou langue-cible (le français) et LD, pour langue de départ ou langue-source (le portugais) sont utilisées, ainsi que SN, pour syntagme nominal et SV, pour syntagme verbal.

1.1.1 Le niveau lexical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 11-9

- o cabelo apanhado : **les cheveux massés**

- de um e outro lado dans ancas largas de pelagem escura: **de part et d'autre de l'ample croupe à la robe sombre**

Idem pour **l'ample croupe**, notamment

p. 12-10

- aquecer (o cavalo) : **détendre** (le cheval)

p. 14-11

- os seus dedos brandos e flexíveis : **les doigts fins et souples**

p. 15-12

- baloiçar o lombo e os quartos traseiros : **onduler de l'échine et de la croupe**

- esticar o pescoço : **allonger l'encolure**

- àquela passada larga e certa : **à cette allure souple et juste**

- no ritmo vagaroso : **à la cadence nonchalante**

- com todas as suas manchas de cor : **avec ses plages de couleur**

p. 16-13

- sentir o ar livre : **respirer l'air pur**

p. 18-15

- e esse era o momento em que ela se estendia : **alors elle s'étendait**

p. 20-16

- de cá para lá : **de-ci de-là**

- de surpresa : **à l'improviste**

- de pura glória : **de pure exaltation**

- atalhos e caminhos : **les sentiers et les chemins de traverse**

p.28-23

- seria a comoção e maravilha das criadas : **qui plongerait les servantes dans un état de choc et d'émerveillement**

- o brilho : **la beauté**

p. 40-33

- ela se limitara a desenhar as flores : **elle s'était bornée à tracer des fleurs**

p. 43-35

- ela errara certamente contra ele : **elle avait péché contre lui**

p.29-24

- um permanente sobressalto : **une inquiétude permanente**

- da sua perturbação e do seu espanto : **de son trouble et de sa surprise**

p. 30-25

- varrendo (o resto do nome) : **élaguant** (le reste du nom)

p.36-29

- pé ante pé : **à pas de loup**

p. 39-31

- ele lhe dava (tarefa) : **il lui prescrivait** (des tâches)

p. 77-62

- Nessas dimensões novas : **sur ce terrain neuf**

p. 81-66

- o mundo do cavalo inferior e quase promíscuo : **l'univers équestre vulgaire et presque avilissant**

p. 85-69

- outra força na luz : **la lumière une autre violence**

p. 88-72

- como se fosse confundir-se com o vento : **comme s'il voulait égaler le vent**

p. 92-74

- sem cessar : **sans discontinuer**

p. 92-75

- repetida : **inlassable**

p. 97-78

- Ela não saberia contar o verão : **elle n'aurait su dire l'été**

p. 98-80

- apareceria : **se produisait**

p. 100-81

- um amor perfeito : **un amour contraignant**

p. 118-95

- o pintor dos frutos : **la coloration des fruits**

p. 128-104

- o som ligeiro da concertina : **le son guilleret de l'accordéon**

p. 132-107

- uma forma de iludir o tempo : **une façon de se soustraire au temps**

p. 133-108

- deixando cair as palavras : **en martelant ses mots**

p. 143-116

- mesmo ao mais arguto e obsessivo dos espectadores : **même à l'observateur le plus perspicace et le plus minutieux**

p. 144-117

- nunca se possuía verdadeiramente (um objecto) : **on n'appréhendait jamais vraiment (un objet)**

p. 145-117

- a não ser esse gesto de atirar-se : **hormis l'arabesque du plongeur**

p. 146-118

- como uma frase solta : **comme une phrase lancée au hasard**

p. 147-119

- instinto ao lado de instinto : **instinct contre instinct**

p. 156-127

- em equilíbrio : **en harmonie**

p.158-128

- leve : **aérienne**

p. 172-140

- a bolsinha de lantejoulas : **le réticule à paillettes**

p. 186-151

- Sobre o nada, senti. Sobre o nada : **Dans le vide, pensa-t-il. Dans le néant.**

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 17-14

- o ribeiro : **la rivière**

- os arreios : **les brides** (des harnais)

Cas de modulation par décalage métonymique visant la précision de la L.A., notamment dans le 2ème exemple (**les brides**).

p. 30-25

- Sr Bernardino estava bem : **Mr Bernardino convenait**

p. 33-27

- podia incutir (confiança a um cavalo) : **pouvait redonner** (confiance à un cheval)

p. 35-29

- Quando todos dormiam : **quand la maison dormait**

Autres cas de modulation avec décalage métonymique.

p.75-61

- dentro daquela malha : **dans ce maillot**

p. 97-78

- (uma ideia) que se afasta para a parte de trás da cabeça : (une idée) **qu'on relègue dans un coin de sa tête**

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 9-7 1

- (Première partie) Passo/**Le pas**

p.13-11

- bastava parar a mão que não seguia mais : **il suffisait d'affermir la main qui cessait d'accompagner**

p. 28-22

- sem apoio : **sans plus personne pour s'occuper d'elle**

Cas de transposition par étoffement visant la précision de la L.A.

p.14-11

- um momento : **l'espace d'un instant**

p. 16-13

- o volteio : **les exercices d'école**

p. 26-21

- fazendo luzes : **répandant des scintillations**

p. 30-25

- O Café Triunfante : **le Café du Triomphe**

p. 33-27

- Correndo à desfilada pelo céu : **courant à bride abattue dans toute l'étendue du ciel**

p. 34- 28

- parando o corpo : **gardant le corps immobile**

p. 35-29

- embora sobre equitação soubesse tudo : bien qu'il fût **imbattable sur la chapitre de l'équitation**

- que perdia a consciência (dos detalhes) : **qui ne faisait pas attention (aux détails)**

- que realmente sabia : **qui possédait la véritable science**

p. 43-35

- jurar que : **se faire le serment**

- com uma cruz : **d'une croix blanche**

p. 56-45

- onde paravam : **où elles faisaient halte**

p. 73-59

- 2 Trote : **2 Le Trot** (2^{ème} partie)

p. 77-62

- ele lhe passaria esse mundo : **il la ferait accéder à cet univers**

p. 79-64

- pensando : **se bornant à penser**

p. 82-66

- aquele que acerta : **celui qui atteint sa proie**

- e correr desenfreado : **et s'élancer à bride abattue**

- derrubá-lo : **désarçonner le cavalier**

p. 85-69

- um verão diferente : **un été hors de l'ordinaire**

p. 88-71

- podia ter uma complacência : **pouvait faire preuve d'une bienveillance**

- Assim, por exemplo, ele perdoara a vida, certa vez : **Ainsi, lui, une fois, avait laissé la vie sauve**

p. 89-72

- por uma extensão do ofício : **en vertu d'une extension de son office de dresseur**

p. 89-72

- numa conversa ininterrupta : **en une longue conversation ininterrompue**

- O mundo exterior começa a esbater-se : **le monde autour de lui commençait à perdre ses contours**

p. 96-78

- De tão forte : **à cause de sa force même**

p. 98-79

- uma ousadia e um cansaço : **une entreprise hardie et fatigante**

- (comprar) linhas : (acheter) **du fil à broder**

- com a cabeça encostada para tras na cadeira : **la tête renversée contre le dossier de la chaise**

- se esqueciam de si mesmas : **perdaient la mémoire d'elles-mêmes**

p.135-109

- 3. Galope : **3. Le Galop** (3^{ème} partie)

p. 137-111

- A bagagem atamancada e solta : **ses bagages faits à la va-vite et disparates**

p. 138-111

- (as malas) desconjuntavam de puídas e velhas : **(ses valises) tombaient en morceaux à force de vieillesse et d'usure**

p. 138-112

- o sofrimento prolongado : **la longue et douloureuse maladie**

p. 140-113

- sempre o mesmo desamparo : **chaque fois le même sentiment de déréliction**

p. 149-120

- partirão : **se remettront en route**

p. 150-122

- e acertar : **et faire mouche**

p. 151-122

- e abandonada : **et sans plus aucune défense**

p. 158-128

- A palavra exacta : **le mot invariablement juste**

p. 179

- 4. Salto-p. 145 : **4 Le Saut** (4^{ème} partie)

p. 97-79

- estremecidas de onde em onde por um voejar de varejeiras : **parcourues de temps en temps par le tressaillement d'un vol de mouches bleues**

p. 166-134

- segura de que ele iria : **convaincue qu'il s'approcherait d'elle**

p. 173-141

- colunas com pernadas de avenca : **colonnes couronnées de fougères**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 15-12

- oscilar a cabeça par cima e para baixo : **encenser**

p. 16-13

- de algum modo distanciada : **comme lointaine**

p. 17-14

- tomando conta dela : **la dominant**

p. 21 17

- tortuosamente : **en zigzaguant**

p. 26-21

- (e a cada passo) ostentando a sua situação de diferença : **proclamant (à chaque pas) sa différence**

p. 34-27

- Vitória não fazia mais do que deixar-se levar : **Vitória se bornait à se laisser conduire**

p. 35-28

- boa mão de rédea : **une bonne main**

p. 78-64

- (a tristeza) que havia dentro dele : (la tristesse) **qui l'habitait**

p.137-111

- malas de mão : **mallettes**

p. 148-120

- apenas um elo de ligação entre a sua vida e a sua morte : **un maillon entre la vie et la mort de sa proie**

p. 158-128

- Com um impulso rápido dos dedos : **d'une chiquenaude rapide**

p. 199-162

- um pouco desenhada em excesso : **un peu trop bien calligraphiée**

Les mots ou expressions qui n'ont pas été traduits dans le roman :

p. 16-13

- ébrio de música : **Non traduit**

p. 91-74

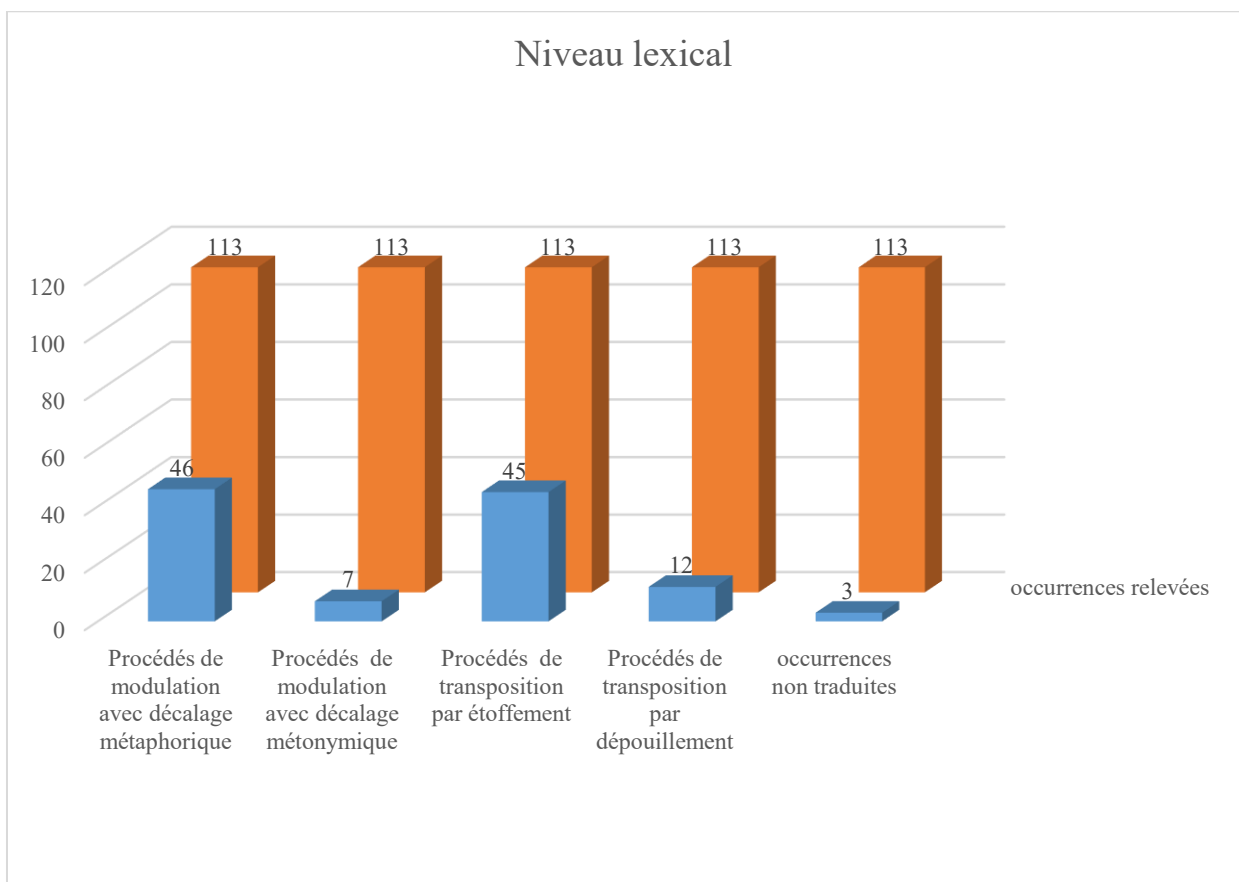
- (almarado, dizia-se) : **Non traduit**

p. 92-75

- Em relação à anca : **Non traduit**

Sur 113 occurrences relevées au niveau lexical,

- 46 sont des cas de modulation avec décalage métaphorique
- 45 sont des cas de transposition par étoffement
- 12 sont des cas de transposition par dépouillement
- 5 sont des cas de modulation avec décalage métonymique
- 3 occurrences non traduites



1.1.2 Le niveau grammatical

Nous avons utilisé les mêmes procédés qu'au niveau lexical.

Le procédé de transposition par étoffement :

p.11-9

- em cima (da sela) : **juchée sur** (la selle)

p.16-13

- inconfondível : **à nulle autre pareille**
- solto : **en liberté** (le cheval)
- p. 20-16
- fruindo : **à cette jouissance**
- o corpo jubiloso : **son corps exultait**
- p. 23-19
- conforme se puder : **dans toute la mesure du possible**
- p. 24-19
- apenas se caía : **il n’y avait que la chute**
- p. 24-20
- de que ela só sabia : **dont elle était la seule à connaître l’existence**
- p. 33-27
- era por ventura uma aproximação : **c’était sans doute une façon d’approcher l’autre**
- p. 35-28
- Ele, Jerónimo, dispensava os cavalos : **Lui, Jerónimo, n’était pas un fervent des chevaux**
- p. 53-43
- utilizar um cavalo experimentado como mestre : **avoir recours à un cheval expérimenté qui servait d’entraîneur**
- p. 76-61
- num arrepio : **le faisait frissonner**
- p. 82-67
- se por ventura o cão enlouquecesse ou enraivecesse : **si d’aventure le chien perdait la tête ou devenait enragé**
- p. 83-67
- bastaria olhar o modo livre e seguro : **il n’était que de voir la liberté et l’assurance**
- p. 90-73
- certo ou errado : **selon qu’il réussissait ou non à les exécuter**
- p. 91-74
- dar igualmente a volta : **le temps de faire volte-face lui aussi**
- p. 92-74

- dizem coisas : **lui disant toutes sortes de choses**

- Ele deixaria por fim de sentir o seu estímulo : **l'animal finirait par cesser d'être sensible à ses appels**

p. 94-76

- até as notas se tornarem como cristais tinindo : **jusqu'à ce que les notes acquièrent la légèreté d'un tintement de cristal**

p. 97-79

- que se abria pressurosamente : **qu'on se hâtait d'ouvrir**

p. 100-81

- demorara : **mit un temps infini**

p. 108-88

- com muitos séculos, muita história : **très vieille (ville) avec une longue histoire**

p. 150-122

- (se) e as suas mãos chegassem da terra ao céu : **et que ses mains puissent atteindre le ciel**

p. 114-92

- com movimentos bruscos ou falhados : **ses mouvements étaient brusques ou aberrants**

- Receava excessivamente os estranhos : **il était pris d'une peur exagérée devant les dangers**

Cas de « chassé-croisé » entre transposition par étoffement avec changement grammatical et modulação com décalage metafórico.

p. 139-113

- procurando não os ofender demasiado : **et s'efforcera de ne point trop offenser leurs oreilles**

p.147-119

- (un instante) ganho com destreza e astúcia : **(un instant) qui était le fruit de l'adresse et de la ruse**

- Deita fora, cão : **vas-y chien, débusque-le**

p. 152-122

- e abandonada : **et sans plus aucune défense**

p. 154-124

- sem simulação : **rejetant tout simulacre**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 17-14

- (o rapaz era) fino e dava bem a volta às coisas : (le garçon était) **éveillé et dégourdi**

p 19-15

- lá em baixo : **en contrebas**
- em momentos assim : **alors**

p. 30-25

- Sr Bernardino estava bem : **Mr Bernardino convenait**

p. 34-27

- estava atento a essa aproximação : **surveillait attentivement cet abord**
- que iam presas com um nó sobre as crinas : **qui étaient nouées et posées sur l'encolure**

p. 38-31

- com os folhos abertos em volta : **en une corolle de volants**

p. 32-26

- impulsionando-se para a frente com as patas traseiras : **engager ses membres postérieurs**
- inclinando-se par trás na cadeira : **en se carrant sur sa chaise**

p. 71-58

- alegrar-se-ia de recuperar o movimento regular do passo : **heureux de reprendre l'allure régulière du pas**

p. 79-64

- (partilhar com ela) o que quer que fosse : (partager) **une activité** (avec elle)

p. 98-80

- chamava por ela lá fora : **la convoquait dehors**

p. 83-67

- Como se soubessem muita coisa : **comme s'ils en savaient long**

p. 161-130

- até ganhar contornos menores e regulares : **diminua et se régularisa**

p. 162-132

- ela não podia tolerar que fosse noite : **elle ne pouvait supporter le noir**

p.169-137

- como se antecipadamente aplaudissem : **comme en des applaudissements anticipés**

p. 182-148

- ria voltada contra ele : **elle riait en le bravant**

p. 188-152

- (a visita à casa) podia deslizar para o casual : **(la visite à la maison) serait un évènement fortuit**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 12-9

- pisando o chão : **marteler le sol**

p. 28-23

- nada se adequava a nada : **le décalage était total**

- Porque não precisavam dela : **car ils n'avaient que faire d'elle**

Cas de « chassé-croisé » entre transposition avec changement grammatical et de modulation avec décalage métaphorique.

p. 31-25

- apenas isso : **rien d'autre**

p. 34-27

- apenas mantendo a posição correcta : **s'efforçant de conserver une bonne assiette**

- mantendo... apoiando-se e empurrando : **se maintenait... pesait et s'appuyait**

p. 35-28

- em comparação com a pequena altura : **comparé à sa faible stature**

p. 37-30

- como se a visão quotidiana do largo a deslumbrasse : **comme éblouie par le spectacle quotidien de la place**

p. 40-33

- que ela só olharia sub-repticiamente : **qu'elle ne regarderait qu'en cachette**

p. 61-50

- se amontoasse (sobre colinas) : **se blottir** (sur les collines)

p. 76-62

- repassadas de tédio : **mortellement ennuyeuses**

- Poderia ir caminhando até ao infinito : **elle pourrait s'avancer jusqu'à l'infini**

p. 92-75

- fora ele que a cortara : **il avait fallu la lui couper**

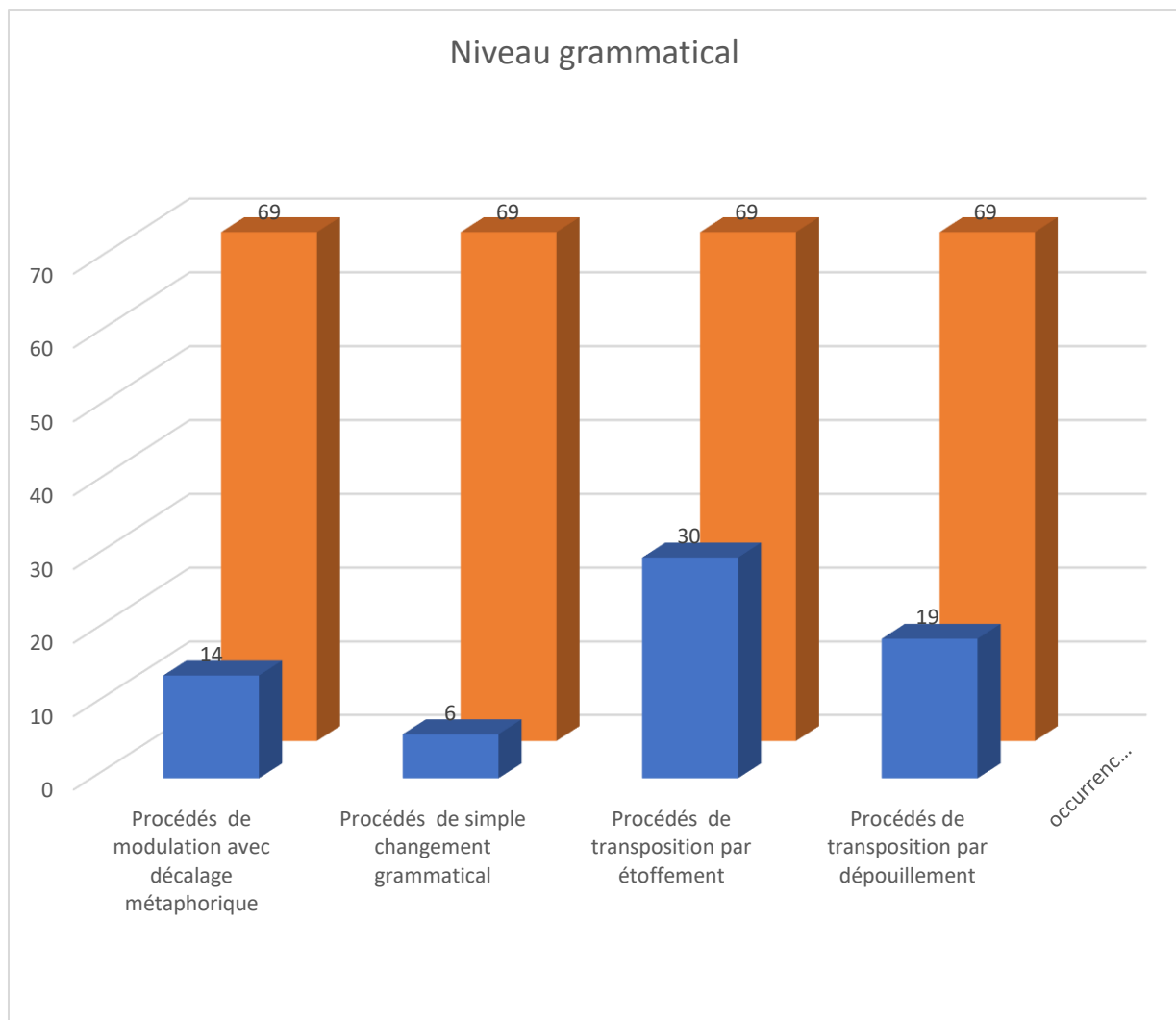
p. 114-92

- com movimentos bruscos ou falhados : **ses mouvements étaient brusques ou aberrants**

Cas de « chassé-croisé » entre transposition par étoffement et modulation avec décalage métaphorique.

Pour le niveau grammatical, sur les 83 occurrences relevées, on trouve la répartition suivante :

- 30 sont des procédés de transposition par étoffement
- 14 des procédés de modulation avec décalage métaphorique
- 19 des procédés de transposition par dépouillement
- 6 de simples changements d'ordre grammatical



1.1.3 Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 35-29

- a verdadeira posição de domínio era a sua : **c'était lui qui occupait la véritable position de domination**

p. 49-40

- ele cheirava ao seu corpo, a campo : **il dégageait une odeur faite de l'odeur de son propre corps, de la senteur des champs**

p. 61-50

- Não apenas assim, um obscuro contorno : **Pas comme cela, à distance, sous forme de silhouette sombre**

p. 83-67

- guardava uma reserva e uma distância : **il faisait preuve de retenue et gardait ses distances**

p. 84-68

- e vivia para além dele : **et sa vie se déroulait en dehors de la vie de ce dernier**

p. 90-73

- certo ou errado : **selon qu'il réussissait ou non à les exécuter**

p. 97-78/79

- poderia apenas, por aproximações, chegar mais perto : **elle aurait pu seulement le cerner d'un peu plus près, s'en rapprocher graduellement**

p. 97-79

- mesmo antes do gesto de abanar a mão : **bien avant qu'on ne fasse le geste de les chasser avec la main**

p. 98-80

- mesmo que fosse só um perigo como o do calor : **même si ce qu'elle affrontait était seulement le danger de la chaleur**

p. 99-80

- E o que quer que acontecesse, ela o acolhia : **Et elle accueillait tous ces évènements, quelle qu'en soit la nature**

- Se pudesse reconhecer como forma viva : **et aurait l'apparence reconnaissable d'une forme vivante**

p. 137-111

- de perder a oportunidade e o convite : **de rater l'occasion que représentait cette invitation**

p. 148-120

- sem que lhe caiba nunca executar a morte em si mesma : **et qu'il ne lui appartiendra jamais d'être l'exécuteur de la mort en tant que telle**

p. 151-122

- que só por existir o agredia : **dont la simple existence était une agression**

p. 165-134

- já que ele não podia estar presente em ocasiões mundanas : **puisque'il n'était guère séant qu'il assiste à des spectacles aussi profanes**

p.175-142

- não havia sequer o barulho da fonte : **la fontaine (sur la place derrière le mur) ne faisait même pas entendre son murmure**

- Agora, sentiu, havia um longo espaço em branco : **Il y avait maintenant un long espace vide qui s'étendait devant elle, elle le sentait.**

p. 177-144

- e por isso lhe dava um tempo : **et qu'il lui laissait le temps de se remettre**

p. 207-168

- com esforço, adivinhavam-se os vultos : **on devinait leurs silhouettes, mais cela exigeait un effort.**

Cas de transposition par étoffement avec changement grammatical et syntaxique.

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 18-15

- e esse era o momento em que ela se estendia : **Alors elle s'étendait**

Cas de transposition par dépouillement avec modification de la ponctuation.

p. 27-22

- vira o seu corpo espigar e subir (como uma planta) em altura : **il avait vu son corps s'allonger et grandir verticalement (comme une plante)**

Cas de transposition par dépouillement avec inversion des éléments de la phrase.

p. 171-139

- Não dizia com ela aquele tom de seda rosa-pálido : **La nuance rose pâle ne lui seyait pas**

p. 172-139

- e se ia afastar, velozmente, para um campo diferente da conversa : **et aborder d'emblée un autre genre de conversation**

p. 198-160

- a que só com dificuldade se admitiam concessões : **qui ne souffrait que de très rares exceptions**

Cas de transposition par dépouillement avec changement syntaxique.

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 19-15

- por muito que ela tentasse : **malgré tous ses efforts**
- aguentar o medo sozinha : **faire face seule à sa peur**

Cas de modulation avec décalage métaphorique et changement grammatical.

p. 43-35

- um peso de chumbo doendo na cabeça : **une chape de plomb pesait sur sa tête et lui faisait mal**

p. 55-45

- que vogavam no ar e no vento : **qui sillonnaient les airs et chevauchaient le vent**

Cas de « chassé-croisé » entre modulation avec décalage métaphorique et changement grammatical et transposition par étoffement.

Il y a également les cas suivants que l'on ne peut rattacher à aucun des procédés stylistiques étudiés. Ce sont des cas de transposition avec changement grammatical et syntaxique :

p. 12-10

- como se bastasse pensar ou desejar e já estivesse galopando : **comme s'il suffisait de penser le galop ou de le désirer pour se trouver déjà en plein galop**

p. 23-18/19

- como se esvoaçassem. No caminho dos plátanos : **voletaient sur le chemin bordé de platanes**

Ces deux cas de transposition avec modification grammaticale et syntaxique (ainsi que de la ponctuation pour le dernier).

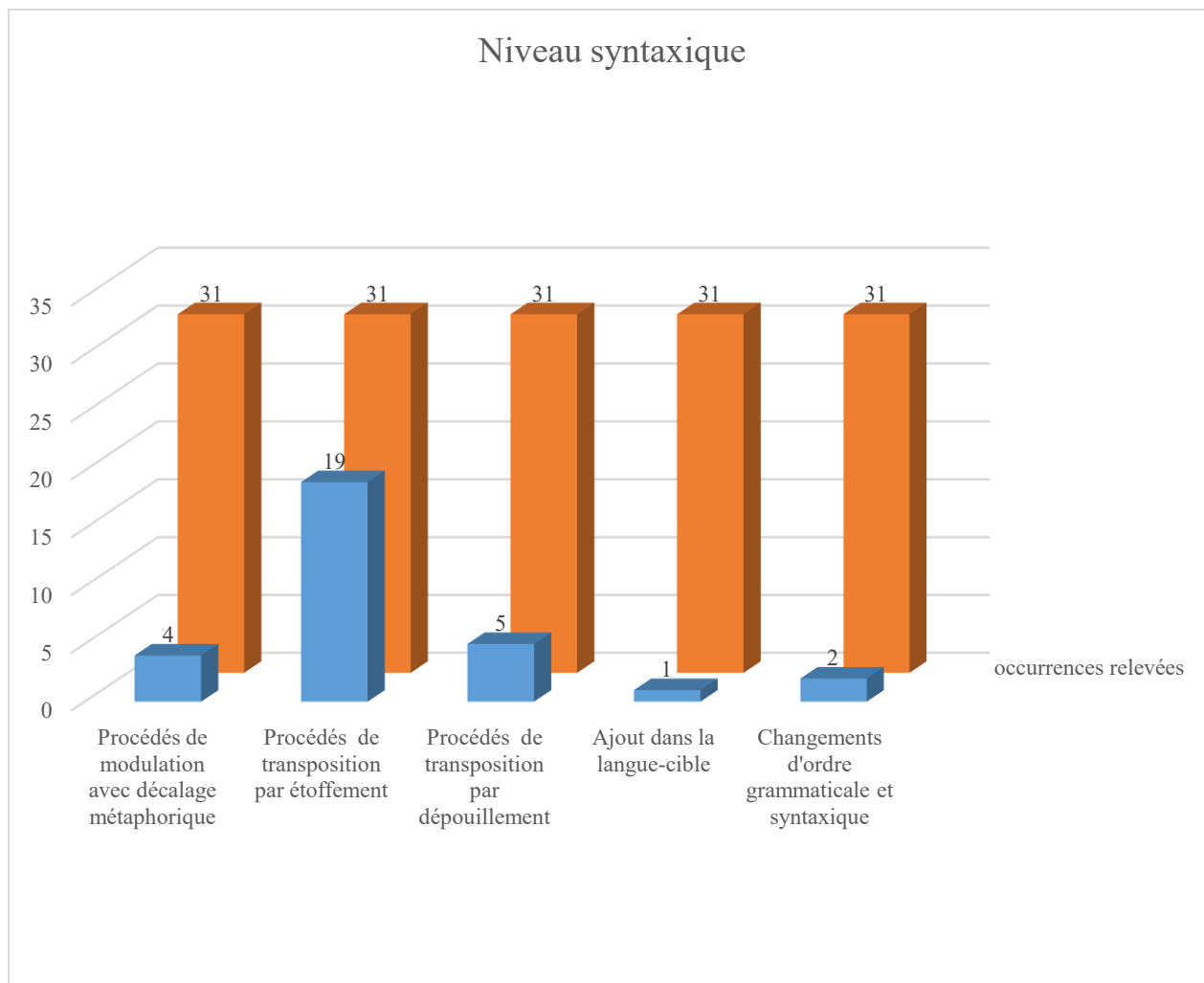
Nous avons relevé un cas d'ajout dans la langue-cible :

p. 18-15

- **dans ces moment-là** : ajout dans la L.A.

Au niveau syntaxique : sur 31 occurrences,

- 19 sont des procédés de transposition par étoffement
- 5 procédés de transposition par dépouillement
- 4 procédés de modulation avec décalage métaphorique
- 2 changements d'ordre grammatical et syntaxique
- 1 ajout dans la langue-cible



1.1.4 Le niveau sémantique

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 80-65

- e a soltar-se : **qui avait pris le mors aux dents**

- ou mesmo nenhum erro : **d'ailleurs cela n'était même pas nécessaire**

p. 116-95

- terminara : **elle en avait fini avec les livres**

Cas de transposition par étoffement avec changement grammatical et syntaxique.

p. 212-172

- por isso ele teria de morrer, soube : **et il sut qu'à cause de cela elle devrait mourir**

Un autre cas de transposition par étoffement avec changement grammatical et syntaxique. Il reste cependant un doute sur la traduction de « ele » par « elle ».

p. 23-19

- e mexendo com uma colher dentro do bule : **et remuant les feuilles à l'intérieur avec une cuiller**

Il s'agit ici d'un cas étonnant de transposition par étoffement et par dépouillement à la fois.

p. 114-92

- receava excessivamente os estranhos : **il était pris d'une peur exagérée devant les dangers**

Un cas de « chassé-croisé » entre transposition par étoffement avec changement grammatical et de modulation avec décalage métaphorique.

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 96-78

- (ao mistério enibrante) das coisas : (du mystère enivrant) **des êtres**

Cas de modulation avec décalage métaphorique ou une possible erreur de traduction.

p.153-122

- Como era dado às viúvas : **ainsi que la coutume l'exigeait**

Cas de modulation avec décalage métaphorique et changement grammatical.

p. 157-127

- A vida era assim,(disse Melícia) : **La vie était un bal, (dit Melícia)**

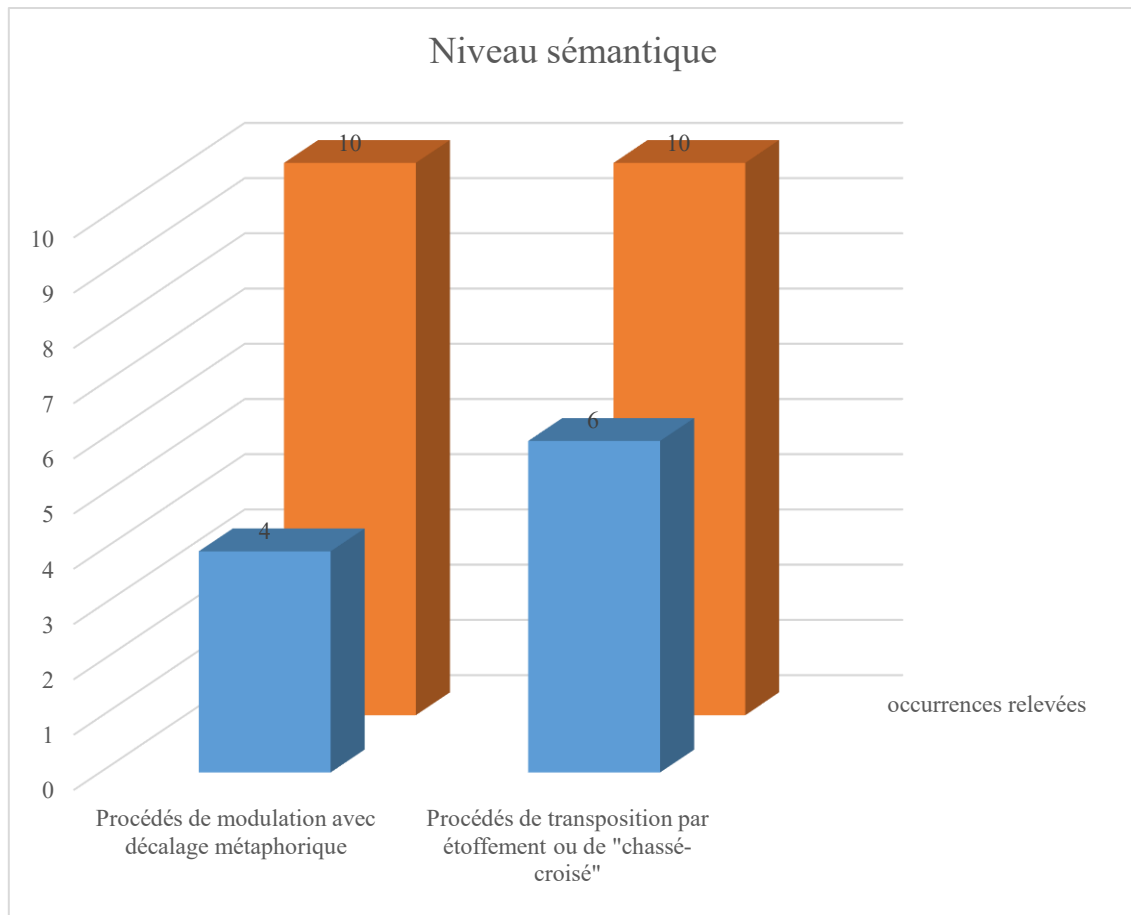
Nous relevons un cas de contresens :

p.11-9

- o stick : **la cravate**

Pour les statistiques, au niveau sémantique : sur 10 occurrences,

- 6 sont des procédés de transposition par étoffement ou de « chassé-croisé »
- 4 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique



1.1.5 Le niveau stylistique

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 16-13

- cheio de música : **empli de musique**

Cas de modulation par décalage métaphorique avec changement de niveau de langue.

p. 42-34

- que nascemos ontem e que nos vais fazer o ninho atrás da orelha : **que nous somme nées de la dernière pluie et que tu vas pouvoir te moquer de nous**

p. 52-42

- ele nunca teve cabeça : **il a toujours couru le guilledou**

p. 69-57

- e ela acompanhou-as como pôde : **et elle s'y adapta cahin-caha**

Pour le premier cas, il y a, et traduction de l'expression idiomatique et procédé de modulation avec décalage métaphorique, changement grammatical et syntaxique.

Le procédé de transposition par étoffement :

- p. 18-15

- como se fossem nada : **comme s'ils étaient faits de néant**

p. 80-65

- não fora isso o que acontecerá : **les choses ne s'étaient pas du tout passées ainsi**

p. 125-102

- a gente te damos essa de foder pelos cantos : **on va te la faire passer l'envie de faire la bête à deux dos dans les coins**

p. 197-160

- Era « dela », sentiú : **Elle appartenait à Melícia.**

Deux cas de transposition qui présentent un changement de ponctuation avec un changement syntaxique :

p.157-127

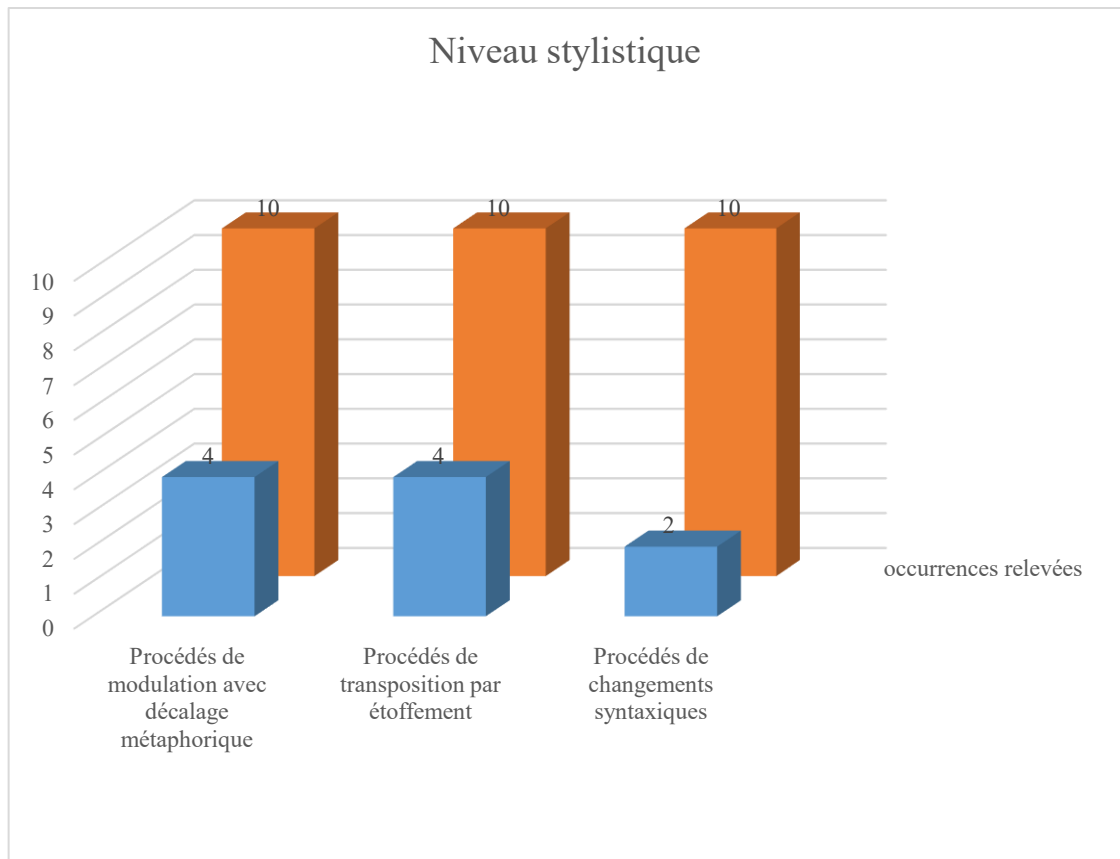
- Surpeender... a alegria, bruscamente : **surprendre brusquement la joie**

- O corpo era solar, disse Vitória. Um cavalo correndo sobre o campo. : **Le corps solaire d'un cheval galopant dans un pré, dit Vitória.**

Ce sont deux cas de transposition qui ne correspondent pas aux procédés stylistiques utilisés, mais se rejoignent dans leurs caractéristiques formelles : changement de ponctuation et changement syntaxique.

Pour le niveau stylistique : sur 10 occurrences,

- 4 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique
- 4 sont des procédés de transposition par étoffement
- 2 sont des changements syntaxiques



1.2 Os Anjos

L'édition originale de Teolinda Gersão : *Os Anjos*, Lisboa, Dom Quixote, 2000 (2ème éd. novembre 2000, 47 p.)

La traduction d'Elisabeth Monteiro Rodrigues : *Les Anges*, Paris, Autrement, Col. Littératures, 2003 (43 p.)

Les numéros de pages renvoient dans l'ordre au texte de l'œuvre originale, puis de la traduction. Les abréviations LA, pour langue d'arrivée (le français) et LD, pour langue de départ (le portugais) sont utilisées, ainsi que SN, pour syntagme nominal et SV, pour syntagme verbal.

1.2.1 Le niveau lexical

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 7-5

- uma cavaca acesa : **une bûche en feu**

p. 27-24

- cada molho era uma coisa : **chaque petit tas signifiait quelque chose**

p. 29-26

- no fundo dos degraus (da igreja) : **sur les dernières marches du parvis (de l'église)**

p. 34-31

- se se cruzasse com lobos : **si elle se trouvait nez à nez avec des loups**

p. 39-36

- desabrido : **d'une voix bourrue**

p. 40-36

- Almanagues e quejandos : **Almanachs e autres livres du même acabit**

- e credices : **croyances absurdes**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 14-11

- Cai aqui em baixo, cai aqui em baixo : **Tombe, tombe par ici**

p. 15-13

- era franzino de corpo : **il était grêle**

p. 30-27

- a falar com este e mais aquele : **à parler à tout le monde**

p. 45-42

- a madeira do forro esta levantada : **le bois est gondolé**

Un des éléments du SN, (do forro) n'est **pas traduit**.

p. 46-42

- e que havia mais comida, além da que tinha posto na travessa: **et qu'il restait encore assez de nourriture dans la marmite**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 14-12

- arrastava a trouxa até à soleira : **déposait le baluchon sur le seuil**

p. 10-8

- Nesse tempo do retrato : **A l'époque**

p. 17-14

- eram caseiros numa quinta : **étaient fermiers**

p. 19-17

- às chaminés e aos telhados : **non traduit**

Cas de modulation avec décalage métaphorique avec **non traduction** d'une partie de l'expression.

p. 26-23

- saíam os cabeçudos : **les masques défilait**

p. 35-31

- dias certos : **certaines jours**

p. 37-34

- ou píncaros de fruta : **ou des queues de cerise**

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 22-19

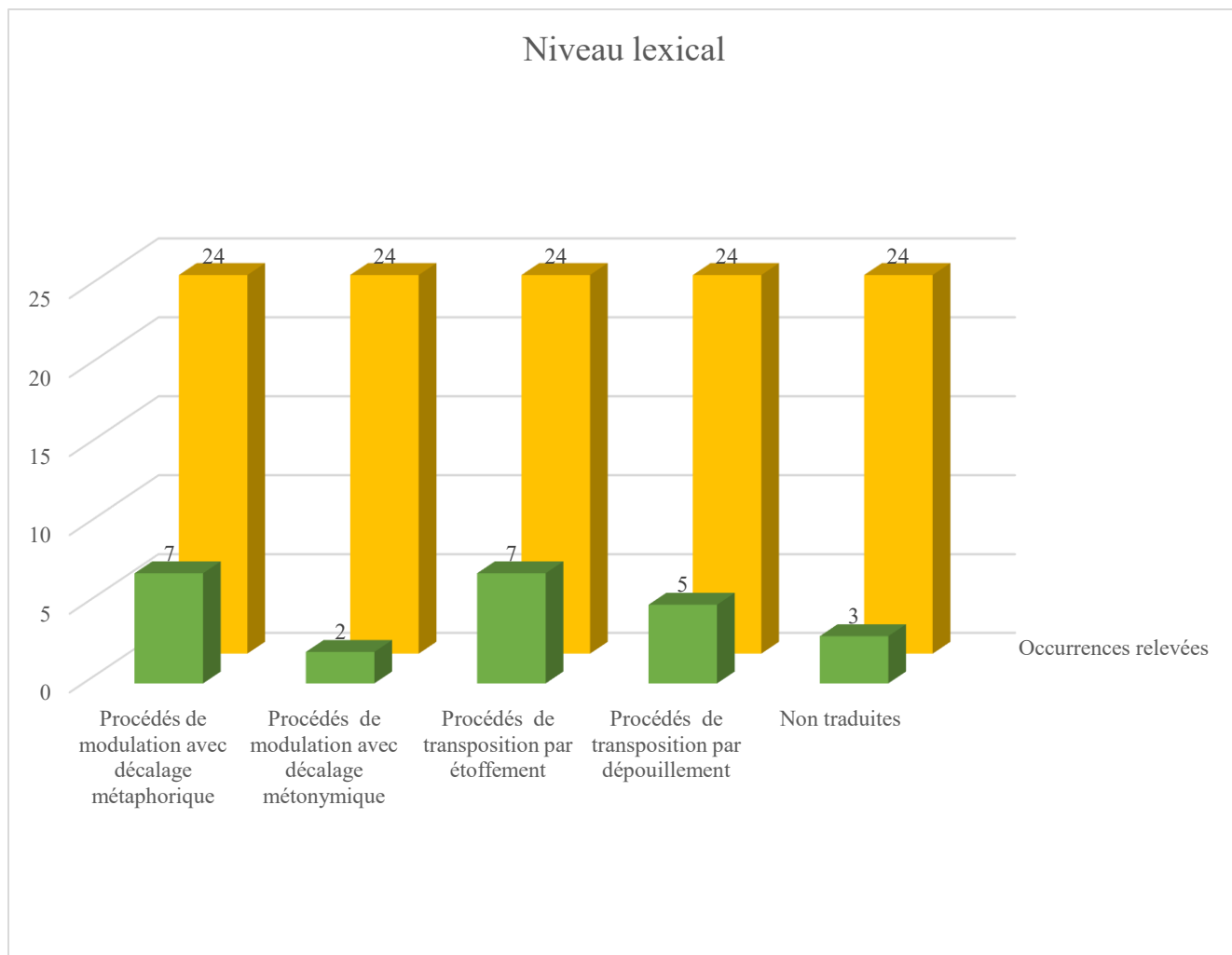
- tocar gaita de beijos : **jouer d'un instrument**

p. 27-24

- uma coisa aqui e outra ali : **des petites choses ici ou là**

Voici les données chiffrées, pour le niveau lexical, sur 24 occurrences relevées :

- 7 procédés de transposition par étoffement
- 5 procédés de transposition par dépouillement
- 7 procédés de modulation avec décalage métaphorique
- 2 procédés de modulation avec décalage métonymique
- 3 Non traduites (dont 2 non traduits partiellement)



1.2.2 Le niveau grammatical

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 7-5

- com a aflição : **prise de panique**

p. 12-10

- até que lhe morde na mão com toda a força : **jusqu'à ce que je lui morde la main jusqu'au sang**

- que ela me soltou : **que j'ai pu m'échapper**

p. 16-14

- não era por mal : **il n'était pas malintentionné**

p. 40-37

- e tementes a Deus : **et inspiraient la crainte de Dieu**

p. 44-40

- devia ter essa corda partida : **quelque chose devait s'être cassé**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 9-7

- (o meu pai) enfurecia-se quando ela começou a ficar assim : **(mon père) s'emportait devant son attitude**

p. 37-34

- feita em pequenas bolhas : **en gouttelettes**

- ia-se desfazendo em pedaços incandescentes de carvão: **elle se décomposait em braises incandescentes**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 12-10

- e soltar um grito : **la faire hurler**

p. 19-17

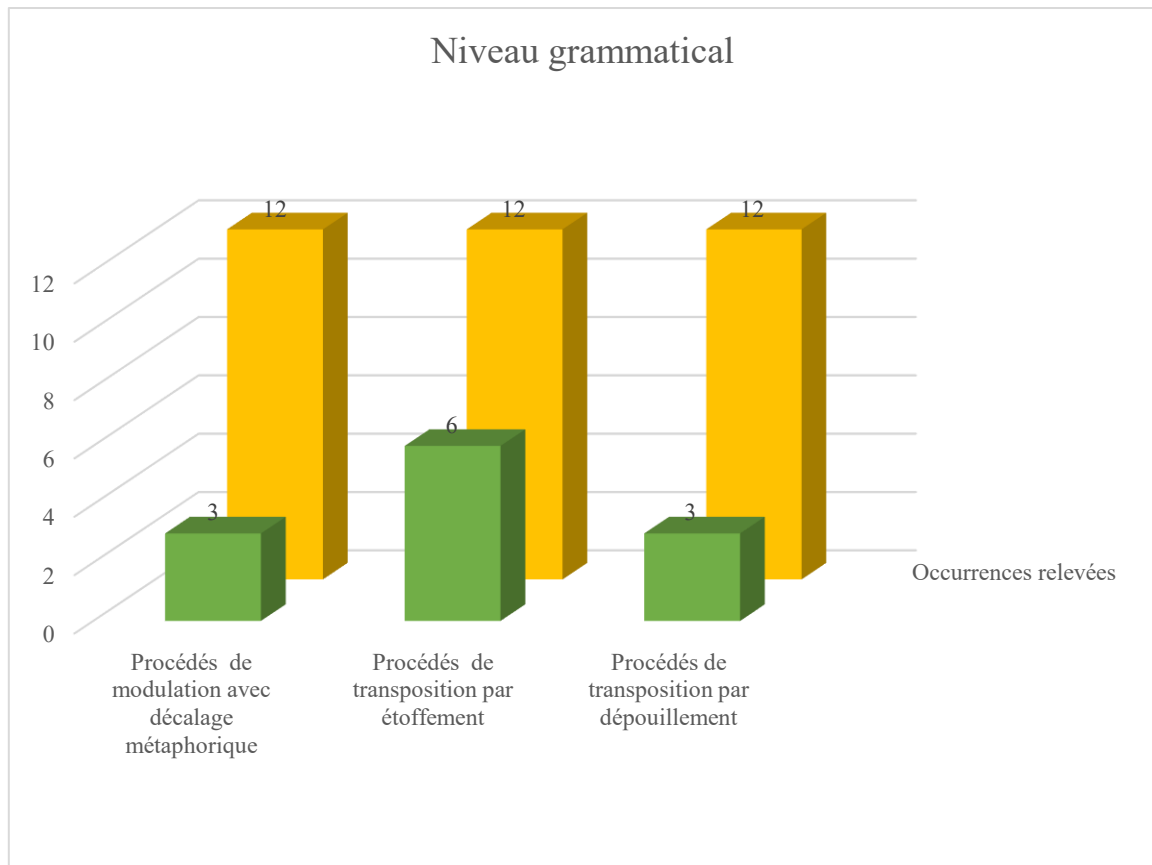
- a água ficou larga e fechada : **l'eau a formé une vaste étendue**

p. 43-39

- que espelhavam reflexos : **dont l'éclat chatoierait**

Pour le niveau grammatical : sur 12 occurrences,

- 6 procédés de transposition par étoffement
- 3 procédés de transposition par dépouillement
- 3 procédés de modulation avec décalage métaphorique



1.2.3 Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 8-6

- o meu pai bebendo da garrafa até adormecer : **mon père boirait à sa bouteille jusqu'à tomber de sommeil**

p. 14-12

- nunca lá tinha aprendido nem as letras : **je n'y avais même pas appris à lire ni à écrire**

p. 17-15

- Porque ele pouco acreditava (em médicos) : **Parce qu'il ne faisait guère confiance (aux médecins)**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 10-8

- parecia que nem tinha olhos : **et les yeux semblaient absents**

p. 12-10

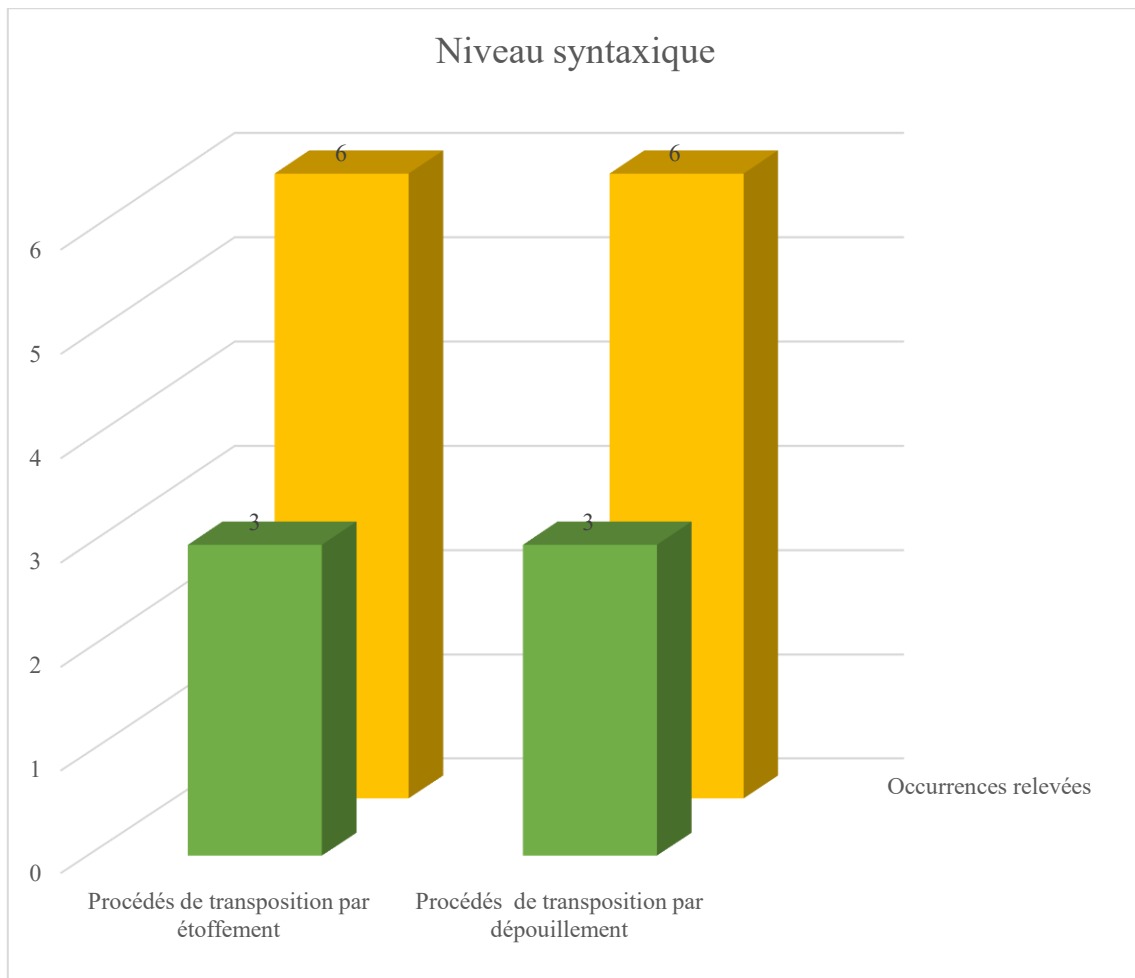
- pus na minha ideia quando ela voltasse : **et je me suis dit qu'à son retour**

p. 31-27

- era o lugar onde ele morava : **il habitait**

Pour le niveau syntaxique, 6 occurrences :

- 3 sont des procédés de transposition par étoffement
- 3 sont des procédés de transposition par dépouillement



1.2.4 Le niveau sémantique

Cas de contresens :

p. 17-14

- abriram as comportas : **on a fermé les vannes**

p. 17-15

- no polegar da mão esquerda : **à son poignet gauche**

p. 20-17

- quando fechavam as comportas a água retrocedia : **lorsqu'on rouvrait les vannes et que l'eau descendait**

p. 37-34

- Num domingo : **Ce dimanche-là**

p. 41-37

- e dirigia-se a ele com palavras : **et se dirigeait vers lui en parlant**

p. 43-39

- Eu entendia a sua língua : **J'entendrais leur langue**

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 18-16

- os cachorros de pedra com vasos de flores : **les fleurs aux terrasses des balcons**

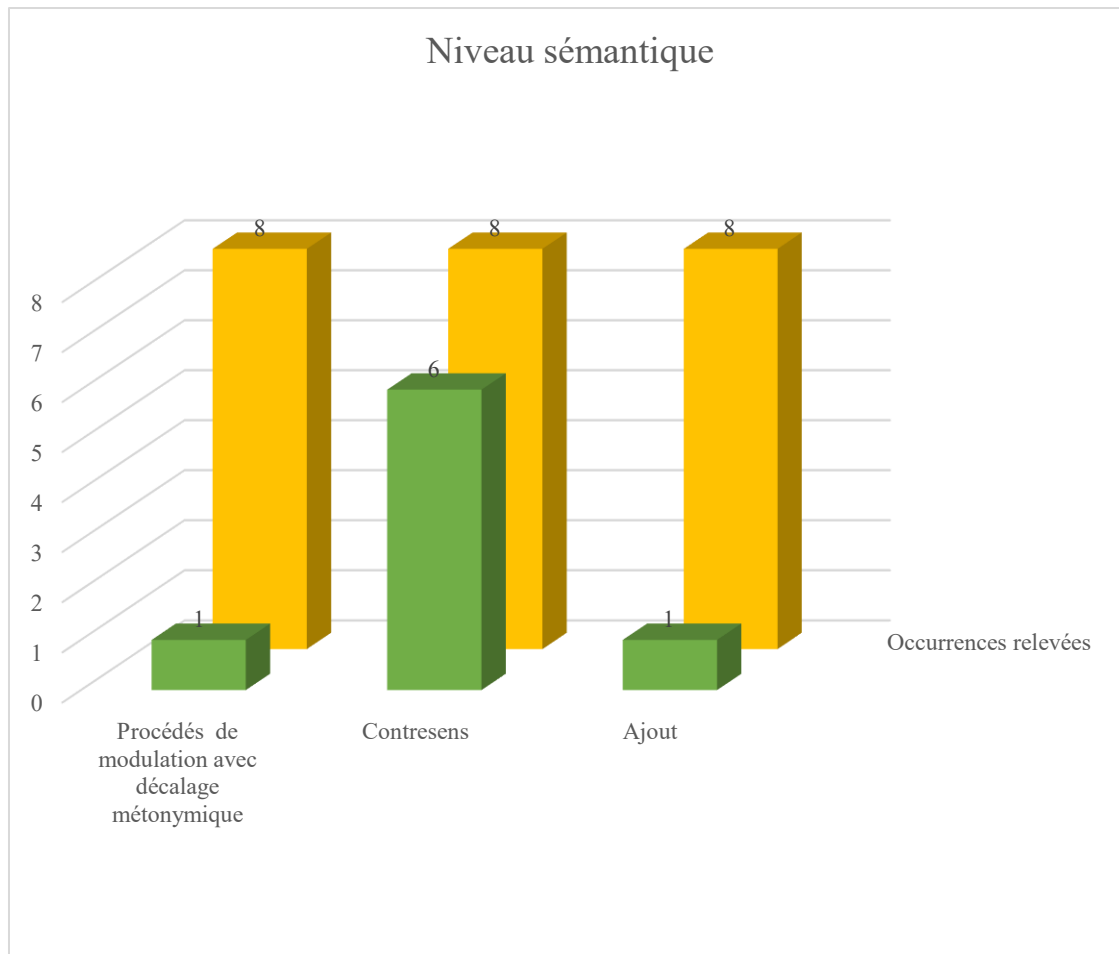
Cas d'ajout :

p. 29-26

- **le lendemain**

Pour ce niveau sémantique, sur 8 occurrences :

- 6 contresens
- 1 procédé de modulation avec décalage métonymique
- 1 ajout



1.2.5 Le niveau stylistique

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 8-6

- Não valia a pena dizer nada : **Mais ça n'était pas la peine d'insister**

p. 17-15

- Homessa, pensou. Não querem lá ver essa agora. : **Ça alors, s'est-il dit, il ne manquait plus que ça.**

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 15-13

- para a moer : **pour lui casser les pieds**

p. 19-16

- (quando ficava acordada a ouvir a chuva) : **quand je ne dormais pas pour écouter la pluie**

Avec un changement de ponctuation.

Cas de changement de ponctuation :

p. 21-19

- e caí e uma chanca perdu-se : **et je suis tombée. J'avais perdu un sabot**

Nous notons aussi un changement grammatical.

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 29-26

- olá : **ohé**

Avec changement de niveau de langue : plus familier.

Pour le niveau stylistique, sur 6 occurrences relevées :

- 2 procédés de transposition par dépouillement,
- 2 procédés de transposition par étoffement
- 1 procédé de modulation avec décalage métaphorique.
- 1 changement de ponctuation

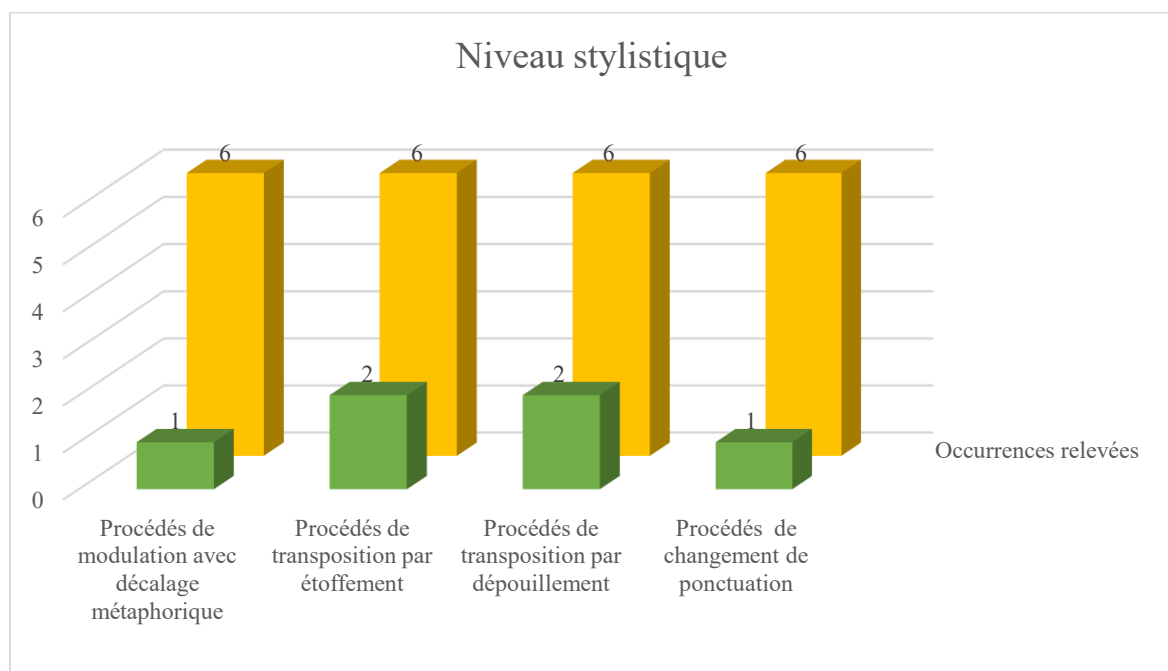


Tableau comparatif des traductions des ouvrages de Teolinda Gersão : *Le Cheval de soleil* (1992) et *Les Anges* (2003)

| | <i>Le Cheval de soleil</i> | % | <i>Les Anges</i> | % |
|---|-----------------------------------|-------------|-------------------------|-------------|
| Le procédé de modulation avec décalage métaphorique | 72 | 32,4 | 12 | 24,0 |
| Le procédé de modulation avec décalage métonymique | 7 | 3,2 | 3 | 6,0 |
| Le procédé de transposition par étoffement | 104 | 46,8 | 15 | 30,0 |
| Le procédé de transposition par dépouillement | 36 | 16,2 | 13 | 26,0 |
| Cas d'équivalence/ d'adaptation / de calque | - | | - | |
| Cas de contresens | - | | 6 | 12,0 |
| Cas de non traduction | 3 | 1,4 | 1 | 2,0 |
| Total | 222 | | 50 | |

2. LES OUVRAGES D'ADIANA LISBOA

2. 1. Sinfonia em branco/**Des roses rouge vif**

2.1.1. Le niveau lexical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p.10-12

- sem pedir licença : ... **ni vergogne**

p. 11-13

- desistira da fantasia (de um império) : **avait abandonné l'idée (d'un empire)**

p. 12-14

- uma trilha (laboriosa) : **une procession (laborieuse)**

p.18-20

- descomplicadas : **simples**

p. 20-22

- muito grande : **excessive**

- pequena demais : **trop en retrait**

- burlar proibições : **faire fi des interdictions**

p. 26-29

- a empenhada adequação : **la soumission appliquée**

p. 27-29

- seus sonhos : **ses sommeils**

p. 27-30

- meio bêbedo : **un peu sonné**

p. 43-46

- são um saco : **une plaie**

p. 61-64

- numa bagunça de fazer dó : **un embrouillamini sans nom**

p. 85-88

- as coisas : **les ustensiles**

- os bocados : **les petites portions**

p. 131-133

- não é mesmo ? : **Vraiment pas ?**

p. 136-138

- claro : **naturellement**

p. 29-31

- sem fronteira, ordem ou continente : **sans limites, sans ordre ni contenant**

Cas de modulation par décalage métaphorique avec glissement de sens ou cas de faux-sens/contresens (sur le dernier élément).

p. 36-39

- o cabelo ruim : **des cheveux ordinaires**

p. 38-41

- na fantasia : **dans ce fantasme**

p. 45-48

- um amante eventual : **un amant occasionnel**

p. 50-53

- namoradas eventuais : **des maîtresses occasionnelles**

p. 54-57

- para voltar o tempo : **pour renverser le temps**

p. 68-71

- Engoliu o choro : **cessa de pleurer**

p. 80-83

- Maria Inês sentia-se bem : **Maria Inês était contente**

p. 93-96

- mais conveniente : **plus efficace**

p. 105-108

- Deflagravam : **ils catapultaient**

p. 118-121

- satisfatoriamente : **opportunément**

Cas de modulation avec décalage métaphorique avec ajout ou suppression d'une des valeurs de la L. D.

p. 55-58

- de exasperar : **de se mettre en colère**

Cas de « chassé-croisé » entre modulation avec décalage métaphorique et transposition par « étoffement » visant la clarté dans la L. A.

p. 120-123

- a despeito daquela sua vertente estilística : **malgré son style exubérant**

p. 123-127

- um desconforto atrasado : **la lassitude**

Cas de « chassé-croisé » entre transposition par dépouillement et modulation avec décalage métaphorique avec déplacement de sens dans la L. A.

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 13-15

- esculpiu : **dessina**

p.18-20

- na testa : **sur leur visages**

p. 28-31

- Antigo testamento : **la Bible**

p. 37-40

- agigantava-se : **grandissait**

p. 42-45

- a cara esticada : **la peau tirée**

p. 50-53

- referindo-se às suas franguinhas : **parlant de ses poules**

p. 118-121

- um pequenino e delgado furacão : **une petite et mince percée**

Cas de modulation avec décalage métonymique et perte de précision/aspect par rapport à la L.D.

p. 27-29

- cinquentenários : **centenaires**

p. 58-61

- carregado de um milhão de significados : **chargé de mille significations**

- (Para comer) metade de um pãozinho : **(elle mangea) un petit pain**

Cas de modulation avec décalage métonymique (y compris de données chiffrées non respectées).

p. 68-71

- com a boca cheia de casca de goiaba : **la bouche pleine de goyaves**

p. 81-84

- o farfalhar das asas : **le tapage des ailes**

Cas de modulation avec décalage métonymique ou cas de possible faux-sens dans la traduction.

p. 135-137

- e quase machucava : **Il brûlait presque**

p. 177-179

- (escolheu) algumas roupas : **(choisit) quelques robes**

Cas de modulation avec décalage métonymique et apport d'une précision supplémentaire dans la L.A.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 9-10 :

- se espreguiçava : **s'étirait paresseusement**

p. 11-13

- olhou : **lança un regard**

p. 17-19

- entreouvir : **écouter entre 2 portes**

p. 48-51

- (gente) que daria gargalhada (acesso de nervosismo) : **qui partiraient d'un éclat de rire (nerveux)**

Cas de transposition par étoffement et d'explicitation dans la langue d'arrivée.

p. 19-22

- **en compagnie de (maitresses)**

Cas de transposition par étoffement et d'ajout dans la L. A.

p.111-113

- Usando terninhos modernos : **vêtue d'un ensemble moderne veste et pantalon**

Cas de transposition par « étoffement » avec une modification grammaticale : le passage du pluriel au singulier.

- 190-192

- as calças dele : **le caleçon de l'homme**

p. 196-198

- camisas xadrez : **chemises en damier**

Cas de transposition par étoffement, mais il s'agit aussi de possibles contresens. (Ici la traduction est pour le premier cas : **son pantalon/ le pantalon de l'homme** et pour le deuxième : **des chemises à carreaux**)

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 11-13

- de muitas palavras : **loquace**

p. 12-14

- montes de : **innombrables**

p. 42-45

- sorrisos que não tinham gosto : **des sourires fades**

p. 60-63

- deixar-se passar : **trépasser**

p. 26-29

- tinham o habito de conduzir : **conduisaient**

p. 39-42

- um punhado de itens : **certaines règles**

Cas de transposition par dépouillement et perte d'une acception dans le texte original avec un changement grammatical ou non.

p. 57-60

- (os sabiás) não se incomodaram : **(les merles) insouciant**

Cas d'imbrication entre transposition par dépouillement et de modulation par décalage métaphorique avec ajout d'une nuance qui n'existe pas dans la LD.

p. 77-80

- deixava sem pressa : **abandonnait**

Cas de transposition par dépouillement avec perte de l'aspect dans la L.A.

p. 103-105

- que cumpria satisfatoriamente seu casamento : **que son mariage se passait bien**

Cas de transposition par dépouillement avec un affadissement de l'expression dans la L. A.

Le procédé d'équivalence :

p. 10-12

- remoção de bicho-do-pé : **curetages de chiques**

C'est un cas d'équivalence du point de vue linguistique et sémantique.

p. 44-47

- hoje é domingo, do pé de cachimbo, o cachimbo é de barro... : **j'en ai marre, marabout, bout de ficelle...**

C'est un cas d'équivalence culturelle : il s'agit ici de rendre la comptine dans son enchaînement de vocables hétéroclites et nom l'aspect linguistique ou sémantique de l'expression dans la langue de départ.

Le procédé d'adaptation :

p. 10-12

- repetiam o bordão *tô fraco, tô fraco* : **s'égosillait dans leur éternel caquètement.**

C'est un cas d'adaptation et de recreation linguistique, car il est intraduisible littéralement : cette expression n'a pas d'équivalent dans la langue cible. Le choix de la traductrice est le maintien de l'image culturelle commune aux deux langues par des représentations linguistiques différentes.

p. 52-55

- um tigre, dois tigres, três tigres : **trois petits tours et puis s'en vont**

C'est un autre cas d'adaptation/récréation parmi les comptines enfantines. Même si les références culturelles sont différentes, le choix de la traductrice d'une autre ritournelle dans la langue-cible permet de conserver l'aspect contextuel et culturel recherché.

Le procédé de calque :

Le cas de calque est nouveau et apparaît ici tel qu'il a été défini par Vinay et Darbelnet⁵⁷⁶: « un emprunt d'un genre particulier : on emprunte à la langue étrangère le syntagme, mais on traduit littéralement les éléments qui le composent. On aboutit, soit à un calque d'expression, qui respecte les structures syntaxiques de la L.A., en introduisant un mode expressif nouveau, soit un calque de structure, qui introduit dans la langue une construction nouvelle.» :

p. 31-34

- *Hi-Fi* : **Hi-Fi**

Ce cas de calque ou d'emprunt est à interpréter dans son acception de l'anglais de communication courante. Il pourrait aussi être à l'origine d'un contresens : en effet, en français, il peut aussi être compris comme l'abréviation de « *High Fidelity* ».

p. 105-108

- adolescentemente : **adolescentement**

- um suspiro forrado de vésperas : **un soupir tapissé de veilles**

Deux cas de traduction calque où la traductrice a rendu le mot à mot du texte original, mais qui ne font pas sens/« sonnent faux » dans la L.A.

Cas de contresens :

p. 52-55

- num gesto um pouco prolixo : **dans un geste las**

p. 94-97

- com sua alergia a picadas de insetos : **avec sa joie à piqûres d'insectes**

p. 102-105

- os mesmos ciclos : **les mêmes ciels**

⁵⁷⁶ *Op. Cit.* VINAY/DARBELNET, 1958, p. 47

p. 121-124

- acompanhado pela bonita filha : **accompagné d'une jolie fille**

p. 123-126

- com pintinhos amarelos : **avec des petits pois jaunes** (o pinto/pintinho : **le poussin**)

p. 134-137

- que adormecia em alguns cômodos: **qui dormait dans les commodes**

p. 135-138

- ou (o número) de um presidiário no presídio : **ou d'un soldat dans une garnison**

p. 156-158

- mais teimoso : **moins peureux**

p. 158-160

- inviável : **invivable**

p. 174-177

- antes assim : **c'était comme ça avant**

p. 186-190

- entre os novos doutores : **au milieu des neuf docteurs** (novos : **nouveaux**)

p. 197-199

- eram seu segredo : **ils étaient du deuxième degré**

p. 198-201

- no meu segundo café da manhã : **(j'en suis) à mon deuxième café du matin**

p. 58-61

- (os dois pares de chinelinhos) um amarelo, maior, e um branco e azul : **(deux paires de pantoufles), une bleue, plus grande, et une blanche et bleue**

Dans ce cas, il s'agit d'un contresens sur la couleur : amarelo (**jaune**)/bleue.

Non traduit :

p. 12-14

- para trás : **non traduit**

p. 13-15

- por um instante : **non traduit**

p. 14-16

- sempre : **non traduit**

p. 43-46

- depois (suspirou) : **non traduit**

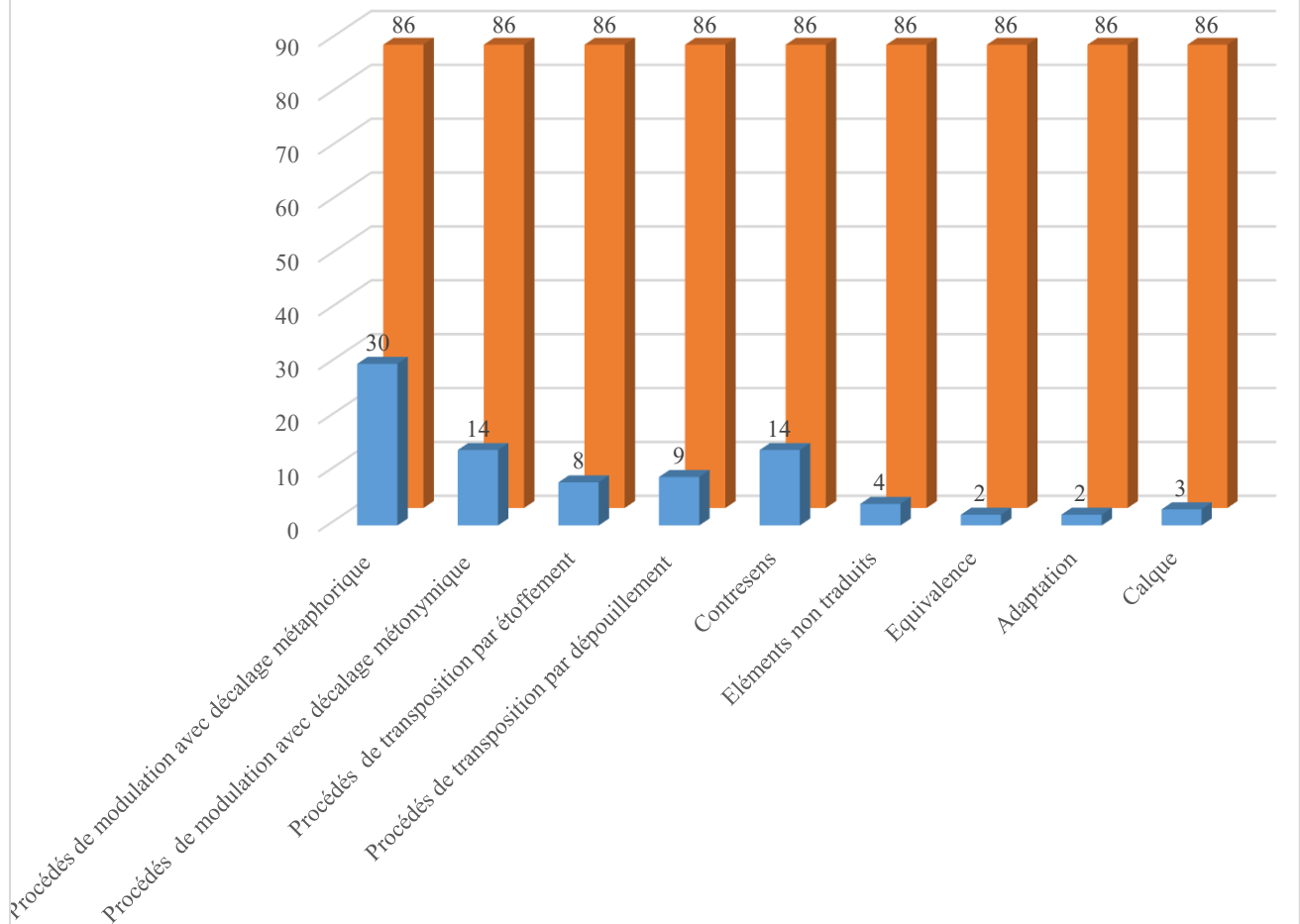
Cas d'éléments non traduits exprimant la temporalité : adverbes, locutions adverbiales.

Voici les chiffres.

Pour le niveau lexical, sur 86 occurrences relevées :

- 30 procédés de modulation par décalage métaphorique
- 14 procédés de modulation par décalage métonymique
- 9 procédés de transposition par dépouillement
- 8 procédés de transposition par étoffement
- 14 contresens ou erreurs de traduction
- 4 éléments non traduits
- 2 procédés d'équivalence
- 2 procédés d'adaptation
- 3 procédés de calque

Niveau lexical



2. 1. 2 Le niveau grammatical

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 11-13

- lacrimajando : **avoir les larmes aux yeux**

- (por um momento) fantasiara : **il imagina un instant**

Transposition avec changement de temps : du gérondif à l'infinitif dans le premier cas et du plus-que-parfait au passé simple

p. 11-13

- Que carregaria a emoção... de identificar : **dont l'émotion... était capable... d'identifier**

Cas de transposition avec un autre changement de catégorie grammaticale : voix active/voix passive.

p.12-14

- apressada : **à vive allure**

Autre cas de transposition avec changement de catégorie grammaticale.

p. 13-15

- status : **faisait autorité**

Cas de changement de catégorie grammaticale et d'ajout d'une valeur supplémentaire au niveau du signifié.

p.16-18

- não podia esclarecer nada : **ne put jamais obtenir aucun éclaircissement**

p. 21-23

- automaticamente : **de manière machinale**

Cas de transposition par étouffement avec changement grammatical.

- p.28 -31

- vestia branco : **était vêtue d'une robe blanche**

Cas d'étouffement avec une perte de l'aspect dans la langue originale et ajout d'une précision lexicale dans la L. A.

p. 36-38

- (as irmãs) eram aqui e ali coisa nenhuma : **elles n'étaient elles-mêmes faites de rien de particulier**

p. 73-76

- que era apenas coadjuvante : **qui n'avait qu'un rôle secondaire**

p. 101-104

- ficou obcecado : **n'avait qu'une obsession**

p. 115-118

- ele falou infantil : **dit-elle de manière enfantine**

Avec un contresens sur la personne.

p. 121-124

- namoraram corretament durante dois anos e meio : **ils furent convenablement amoureux pendant deux ans et demi**

p. 175-177

- já adulto : **qui était devenu adulte**

Cas de transposition par étoffement avec changement grammatical.

p. 42-45

- aniquilou as formigas que corriam em seu cérebro : **les fourmis qui couraient dans son cerveau désormais réduites à néant**

p. 119-122

- que a deixava confortavelmente lenta : **qui la plongeait dans une langueur agréable**

p. 120-123

- era incômodo por exemplo : **elle se sentait un peu décalée entre autres**

Cas de «chassé-croisé» avec transposition par étoffement, changement grammatical et/ou syntaxique, mais aussi de modulation avec décalage métaphorique pour les second et troisième cas.

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 11-13

- (os olhos) ficavam húmidos : **s'embuient**

- tinham o habito de conduzir : **conduisaient**

p. 12-14

- Ficou olhando : **regarda**

p. 13-15

- está bem : **bref**

p. 18-20

- ainda que não se sentisse : **sans se sentir**

p. 23-25

- com as benfeitorias : **bien aménagé**

p. 30-33

- espantava-se o frio das noites de inverno : **à l'abri du froid de l'hiver**

p. 74-77

- ainda não havia alcançado um fim : **n'était pas encore terminée**

p. 77-80

- ostentando nenhuma forma reconhecível : **sans forme reconnaissable**

p. 125-128

- que em vão procurara naquele então : **qu'il cherchait alors en vain**

Ces cas de transposition par dépouillement impliquent une modification de catégorie grammaticale.

p.14-16

- sem movimentar, sem fazer alarde : **sans perturbation, sans ostentation**

Cas de dépouillement avec ajout d'une valeur supplémentaire.

p. 25-28

- não vinha a ser : **n'était pas**

p. 30-33

- meio timidamente : **timidement**

p. 118-121

- acoplando a si mesma : **en s'intégrant**

p. 123-127

- um desconforto atrasado começou a crescer em Maria Inês : **Maria Inês fut gagnée par la lassitude**

Cas de dépouillement avec une perte de la notion d'aspect grammatical ou d'une valeur sémantique qui disparaît entre la langue-source et la langue-cible.

p. 89-92

- deduzir que coisas arbitravam : **détecter les intentions**

p. 100-103

- (o talento) torná-lo capaz de redundar : **le traduire**

Cas de « chassé-croisé » entre transposition par dépouillement avec modification grammaticale et modulation avec décalage métaphorique.

p. 101-104

- que estava fadada a nunca chegar ao fim : **entreprise vouée à l'inachèvement**

Cas de transposition par dépouillement et changement de registre de langue : vers une langue plus soutenue dans la L.A.

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 22- 24

- se podia suar : **on transpirait**

p. 34-37

- não seria diferente : **il en serait de même**

p. 38-41

- eram bons convivas : **ils vivaient bien ensemble**

p. 66- 69

- (agora) escolhia : **(maintenant) fais le tri**

- Como se tivesse recuperado alguma promessa : **comme si un vœu s'était réalisé**

Cas de modulation avec décalage métaphorique et changement grammatical.

p. 22-25

- sem interesse : **distraitemment**

p. 31-34

- teria sido ótimo : **ça aurait été sublime**

p. 39-42

- a verdade não se dizia : **la vérité n'était pas à dire**

p. 117-120

- apenas se faz boba : **sous ses airs naïfs**

Cas de modulation avec décalage métaphorique Dans cet exemple, il y a glissement de sens et ajout d'une valeur sémantique dans la L.A.

p. 123-127

- reação tardia a fatos que já estavam envelhecendo : **réaction tardive au fait de commencer à vieillir (ce sont les faits qui ont « vieilli »/sont obsolètes)**

Cas de modulation avec décalage métaphorique et changement grammatical. C'est un cas possible de contresens.

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 111-114

- de suas patroas : **de leur patronne**

p. 123-126

- uma cabra : **des chèvres**

p. 195-198

- chapéus de palha : **chapeau de paille**

Ce sont les seuls cas de modulation avec décalage métonymique et changement grammatical : du pluriel au singulier et vice versa.

Cas d'équivalence :

p. 31-34

- Possivelmente as árvores tinham vontade própria : **Il se pouvait que les arbres eussent une volonté propre**

Cas d'équivalence et même de calque pour certains éléments de la phrase, mais l'emploi de l'imparfait du subjonctif en français ajoute un aspect plus littéraire à la phrase et la place dans une registre plus soutenu que celui de la langue de départ.

Cas de changement d'ordre grammatical :

p. 10-12

- (os galhos) se impondo : **(les branches) s'imposaient**
- (os espinhos) contradizendo : **(les épines) contredisaient**

Cas de changement de mode grammatical : ici du gérondif à l'indicatif.

p. 11-13

- (por um momento) fantasiara : **il imagine un instant**

p. 19-21

- potencializaria : **favorisait**

p. 24-27

- Otacília fora-lhe (quase uma estranha) : **Otacília était (presque une étrangère)**

p. 45-48

- você não saberia : **tu ne le savais pas**

Plusieurs cas de changement de temps : du plus-que-parfait au passé simple de l'Indicatif ou à l'imparfait, du conditionnel à l'imparfait de l'Indicatif.

p. 27-29

- guardava : **avait gardé**

A l'inverse, un cas de changement de temps, du simple au composé : de l'imparfait au plus-que-parfait de l'indicatif.

p. 12-14

- Ágil : **prestement**

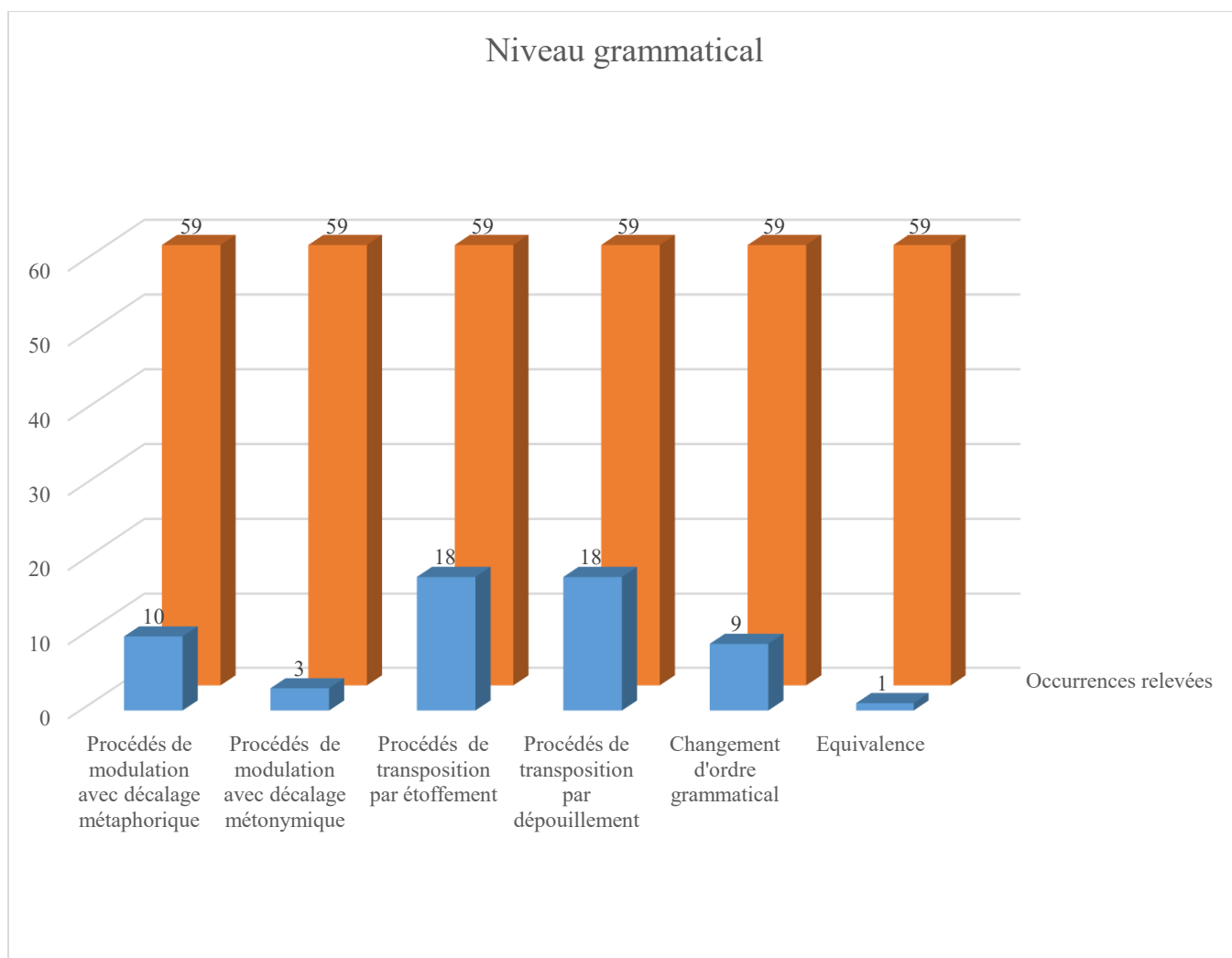
p. 169-171

- você : **elle** (Maria Inês)

Cas de changement de catégorie grammatical : de l'adjectif à l'adverbe et même de personne dans la conjugaison. On notera dans ces cas un glissement de sens, voir un possible contresens entre L. D. et L.A.

Voici les statistiques, pour le niveau grammatical, sur 59 occurrences relevées

- 17 procédés de transposition par étouffement
- 19 procédés de transposition par dépouillement
- 10 procédés de modulation avec décalage métaphorique
- 3 procédés de modulation avec décalage métonymique
- 9 cas de changement grammatical
- 1 procédé d'équivalence



2.1.3 Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 12-14

- a quem uma mutuca incomodava : **importuné par un taon**

- De intenção e tamanho despreziosos : **sans prétention dans leur intention comme par leur taille.**

Cas de transposition par dépouillement avec modification de la structure grammaticale.

p. 13-15

- não podia ser dispensada : **était obligatoire**

- Qualquer trabalho seu : **son travail**

- Os compradores : **l'acheteur** (passage du pluriel au singulier)

p. 17-19

- ficava esquecido : **oubliait**

- havia um aparente desprendimento no comentário : **malgré le caractère anodin de ses paroles**

p. 21-23

- para tirar a camisola bastou um gesto : **elle enleva sa tunique d'un geste**

p. 34-37

- não acreditavam que isso pudesse representar alguma espécie de preságio : **ne voyaient en cela aucune espèce de présage**

p. 39-42

- equivalia a perceber : **cela signifiait**

Cas de transposition par dépouillement avec modification grammaticale (SV>SN).

p. 42-45

- o que deixava a menina tonta de medo : **la petite fille était morte de peur**

p. 61-64

- por muito pouco não era feliz : **elle était presque heureuse**

Cas de transposition par dépouillement avec perte de la valeur d'aspect de la L.D.

p. 54-57

- Não mais porém porque deseje treinar para bailarina : **Mais elle ne s'entraîne plus pour être danseuse.**

p. 55-58

- embora já não se pudesse ter certeza : **même si [...] il n'était pas sûr**

Cas de transposition par dépouillement avec changement de mode et de structure syntaxique.

p. 57-60

- (as coisas) não podiam ser tocadas : **on ne touche pas à ça**

Cas de transposition par dépouillement avec un changement de registre de langue.

p. 58-60

- Otacília fez sim com a cabeça : **elle acquiesça**

Cas de transposition par dépouillement et changement de registre de langue inverse : plus soutenu dans la L.A.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 37-40

- do que era estar bêbeda : **de ce que pouvait être l'état d'ébriété**

p. 56-59

- o mesmo homem : **pareil à cet homme**

p. 62-65

- uma semana depois : **au cours de la semaine suivante**

Cas de transposition par « étoffement » avec un changement de niveau de langue.

Cas de changement d'ordre grammatical et syntaxique :

p. 27-29

- embora a tarde tivesse ido embora : **le soir s'était dissipé**

p. 40-43

- enquanto plantavam uma árvore de dinheiro : **devant un arbre à monnaie tout juste planté**

p. 53-56

- imobilizava-a junto ao chão com uma chave de braço : **lui faisait une prise et l'immobilisait au sol**

Cas de changement syntaxique et grammatical. Il s'agit d'un cas de différence d'aspect (non accompli/accompli) pour le deuxième cas.

p. 9 -10

- deixada por um quadro... : **laissé sur un mur par un tableau...**

C'est un cas d'inversion de l'ordre des éléments dans la phrase, qui est fréquent dans d'autres passages :

p. 17-19, 18-20, 24-27, 30-32, 32-35, 35-35, 35-37, 50-54...

De nombreux cas d'inversion de l'ordre des structures syntaxiques dans la phrase avec changement grammatical et également changement de la ponctuation dans la plupart des cas.

Non traduit :

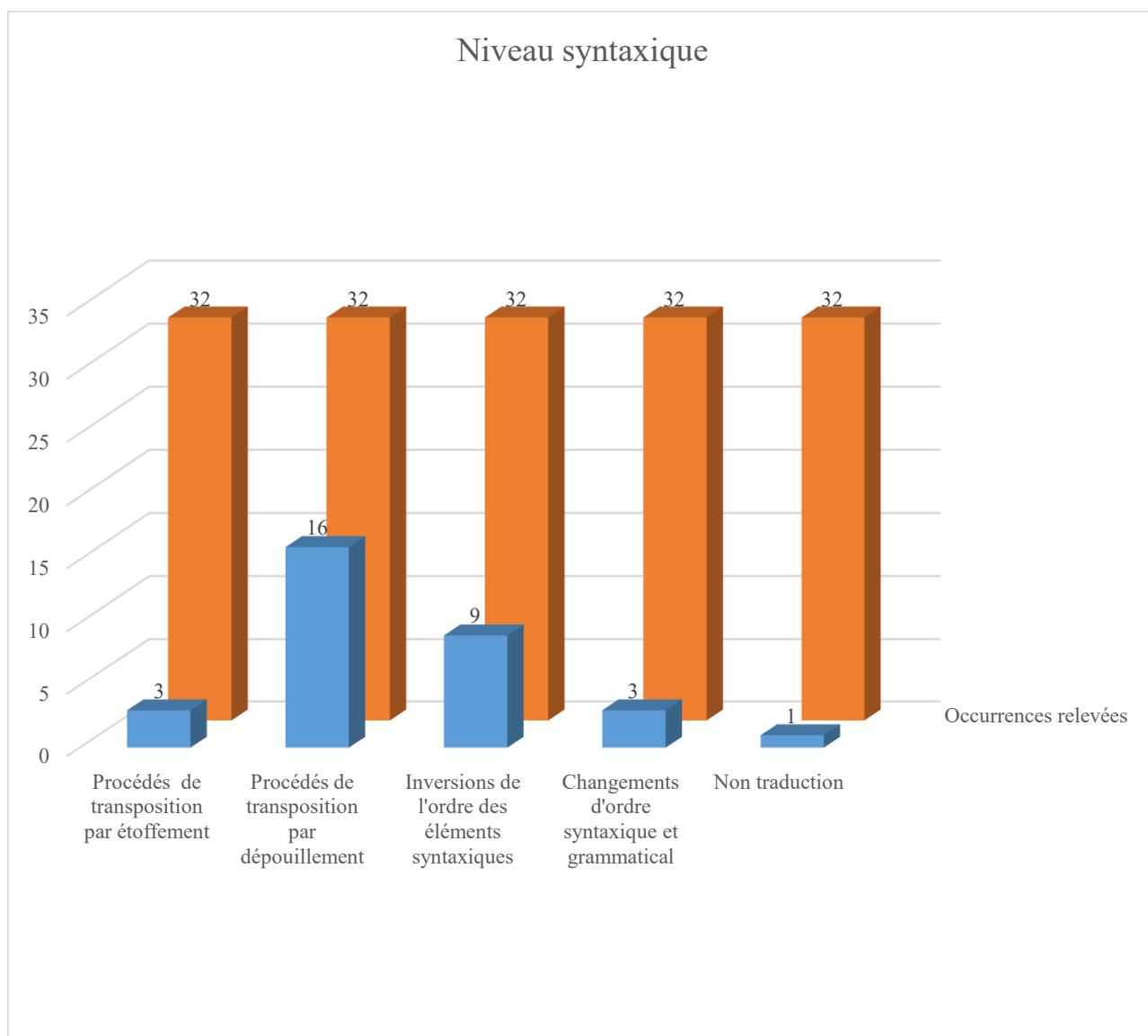
p. 31-33

- mas respondeu que não : **non traduit**

Cas de non traduction, non plus d'un élément (nom, adjectif, etc.) mais d'un segment de phrase.

Voici les chiffres pour le niveau syntaxique, sur 32 occurrences relevées :

- 16 procédés de transposition par dépouillement
- 3 procédés de transposition par étoffement
- 9 cas d'inversion de l'ordre syntaxique des éléments dans la phrase
- 3 cas de changement de l'ordre syntaxique et grammatical
- 1 non traduction



2.1.4 Le niveau sémantique

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 11-13

- um certo cacoete : **la mauvaise habitude**

- não gostava (das palavras) : **avait peur (des mots)**

p. 22-25

- Uma falha : **une faute**

Cas de modulation avec décalage métaphorique et ajout d'une valeur dans la langue d'arrivée.

Cas de contresens :

p. 9-10

- mapeavam : **scrutaient**

p. 22-25

- ao completar : **en contemplant**

p. 14-16

- dois metros : **trois mètres**

Cas de contresens et de non-respect des éléments chiffrés.

p. 20-22

- não considerava totalmente confiáveis os opiniões médicas de Maria Inês a despeito do diploma : **en dépit de tous leurs diplômes, il se méfiait des médecins de Maria Inês et de leurs avis (malgré l'obtention de son diplôme de médecin, il se méfiait un peu des opinions médicales de Maria Inês)**

Cas de contresens sur une phrase complète.

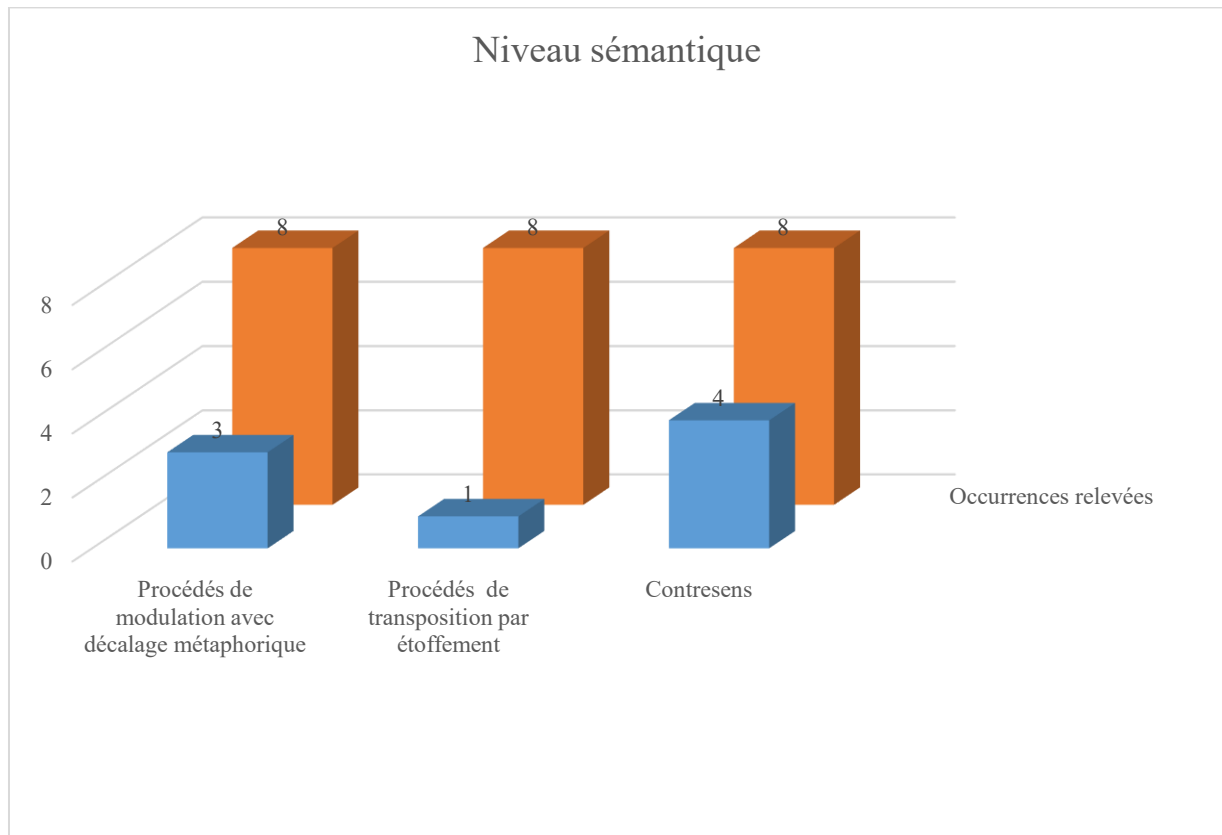
Le procédé de transposition par étoffement :

p. 10-12

- voltara a dormir com os seus sonhos : **se rendormit en compagnie de ses rêves**

Au niveau sémantique : sur 8 occurrences,

- 3 procédés de modulation avec décalage métaphorique
- 1 procédé de transposition par étoffement
- 4 contresens, dont une phrase complète



2.1.5 Le niveau stylistique

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 61-64

- em que se explicitava a suposição : **où l'on insinuait**

Cas de « chassé-croisé » entre transposition par dépouillement et modulation avec décalage métaphorique avec ajout d'un sens complémentaire dans la L. A.

p. 68-71

- (Lina) pediu (um gole de café) : **but (une gorgée de café)**

Cas de modulation par décalage métaphorique et possible faux-sens.

p. 107-110

- e a partir de então : **Dès lors**

Cas de modulation avec décalage métaphorique et changement de registre de langue dans la L. A., avec un changement de ponctuation aussi.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 30-33

- não havia brincos : **elle ne portait pas de boucles d'oreilles**

p. 92-94

- E ela : **en ce qui la concernait**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 31-33

- ela repetiu a pergunta : **dit-elle à nouveau**

p. 86-88

- achava singularmente tristes : **la chagrinaient**

Cas de transposition par dépouillement avec changement syntaxique.

Cas de changement de ponctuation :

p. 13-15 :

- sorriu e acendeu : **et sourit. Il alluma...**

p.25-28 :

- e sua lataria já bem enferrujada, agora Clarice podia reconhecer : **et sa carrosserie déjà bien rouillée. Maintenant Clarice pouvait reconnaître**

p. 96-100

- Esquecer o assunto. E ser feliz : **Oublier le problème et être heureux**

Cas de changement d'ordre syntaxique avec changement de ponctuation :

p. 27-29

- Talvez não fosse haver chuva : **mais finalmente il ne pleuvait peut-être pas**

Cas de changement syntaxique pour une phrase plus simple (abandon de l'hypothèse).

p. 132-135

- a casa de Ilton Xavier... o homem da casa : **la maison d'Ilton Xavier et de sa mère veuve...l'homme de la maison.**

Cas de contresens :

p. 68-71

- (Lina) pediu (um gole de café) : **but (une gorgée de café)**

p. 143-146

- que ela não comera : **qu'elle avait mangées (la pastèque, la mandarine et l'orange)**

p. 169-171

- como a uma filha : **comme une fille**

p. 209-211

- Maria Inês disse Eduarda foi dormir um pouco : **Maria Inês, dit Eduarda, je vais dormir un peu.**

Non traduits :

p.61-64

- E fica parada : **non traduit**

p. 68-71

- no ar : **non traduit**

p. 84-87

- anteriormente : **non traduit**

- Na esquina da rua Almirante Tamandaré conseguiram despistá-lo. : **non traduit.**

p. 85-88

- para si : **non traduit**

p. 87-90

- e também maquiaram a féiura de algumas verdades : **non traduit**

p. 93-96

- amarelas ; **non traduit**

p. 101-104

- amá-las : **non traduit**

p. 103-105

- As terras dos pais de Ilton Xavier eram vizinhas daquelas de Otacília e Afonso Olímpio. : **non traduit**

p. 118-121

- desse desejo : **non traduit**

- a natureza : **non traduit**

p. 124-127

- com o nariz escoando : **non traduit**

p. 130-133

- num chuveiro elétrico : **non traduit**

p. 133-136

- que levavam cerca de oito horas para serem aplicadas : **non traduit**

p. 138-141

- jacarandá : **non traduit**

p. 142-145

- Agora engole.

- Eduarda engoliu uma vez, duas. Não adianta nada, é melhor bocejar. E bocejou várias vezes. O ouvido esquerdo acabou desentupindo, mas o direito continuou a incomodar. : **non traduit**

Il s'agit ici d'un paragraphe entier du texte original.

p.143-146

- (Maria Inês) e Eduarda : **non traduit** (singulier/pluriel)

p. 156- 158

- (o pasto) quase sempre infestado por carrapatos : **non traduit**

p. 202- 204

- Agora que tinha medo : **non traduit**

Les chiffres pour le niveau stylistique : sur 36 occurrences relevées,

- 3 procédés de modulation avec décalage métaphorique
- 2 procédés de transposition par étoffement
- 2 procédés de transposition par dépouillement
- 4 contresens
- 3 cas de changement de ponctuation
- 2 cas de changement syntaxique et grammatical
- 20 occurrences non traduites dont des mots, des expressions, des phrases complètes et un paragraphe entier

Niveau stylistique

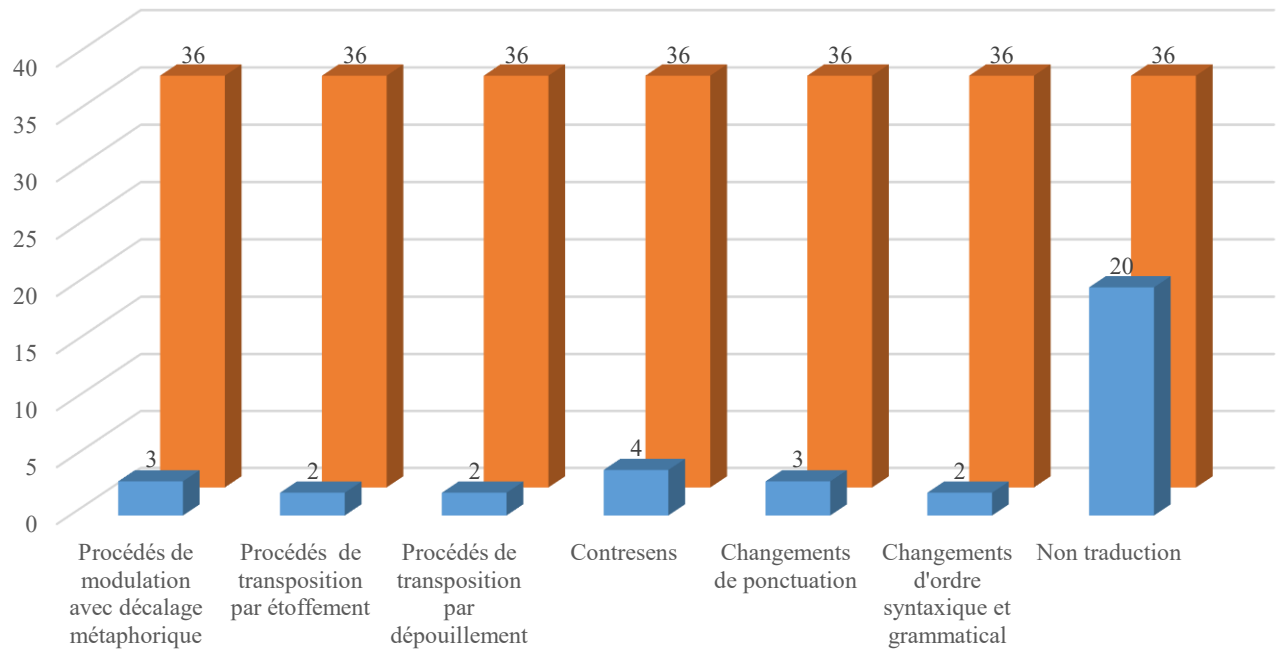


Tableau de comparaison entre les traductions, *Le Cheval de soleil* et *Des Roses rouge vif* suivant les procédés utilisés dans les niveaux de langue retenus

| | <i>Le Cheval de soleil</i> | <i>Des Roses rouge vif</i> |
|--------------------|---|---|
| Niveau lexical | <p>Sur 113 occurrences :</p> <p>46 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p><u>45 cas de transposition par étoffement</u></p> <p>12 cas de transposition par dépouillement</p> <p>7 cas de modulation avec décalage métonymique</p> <p>3 cas de non traduction</p> | <p>sur 86 occurrences :</p> <p>30 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>14 cas de modulation avec décalage métonymique</p> <p>9 cas de transposition par dépouillement</p> <p><u>8 cas de transposition par étoffement</u></p> <p>14 faux-sens ou contresens</p> <p>4 cas de non traduction</p> <p>2 cas d'équivalence</p> <p>2 cas d'adaptation</p> <p>3 cas de calque</p> |
| Niveau grammatical | <p>Sur 69 occurrences :</p> <p><u>30 cas de transposition par étoffement</u></p> <p>14 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>19 cas de transposition par dépouillement</p> <p>6 de changement grammatical</p> | <p>Sur 59 occurrences :</p> <p><u>18 cas de transposition par étoffement</u></p> <p><u>18 cas de transposition par dépouillement</u></p> <p>10 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>9 de changement grammatical</p> <p>3 de modulation avec décalage métonymique</p> <p>1 cas d'équivalence</p> |

| | <i>Le Cheval de soleil</i> | <i>Des Roses rouge vif</i> |
|-------------------|--|---|
| Niveau syntaxique | <p>sur 31 occurrences,</p> <p>19 sont des cas de procédés de <u>transposition par étoffement</u></p> | <p>sur 32 occurrences,</p> <p>16 cas de <u>transposition par dépouillement</u></p> <p>3 cas de transposition par étoffement</p> |

| | | |
|--------------------|--|--|
| | 5 cas de procédés de transposition par dépouillement 4 cas de modulation avec décalage métaphorique 1 ajout | 9 cas d'inversion de l'ordre des éléments syntaxique dans la phrase 3 simples changements de l'ordre syntaxique et grammatical 1 cas de non traduction |
| Niveau sémantique | sur 10 occurrences, 6 sont des procédés de transposition par étoffement ou de « chassé-croisé » 4 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique | sur 8 occurrences, 3 cas de modulation avec décalage métaphorique 4 contresens dont une phrase complète 1 cas de transposition par étoffement |
| Niveau stylistique | sur 11 occurrences, 4 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique 4 sont des procédés de transposition par étoffement 2 sont des changements syntaxiques et stylistiques | sur 36 occurrences, 3 cas de modulation avec décalage métaphorique 2 cas de transposition par étoffement 2 cas de transposition par dépouillement 4 contresens 3 cas de changement de ponctuation 2 cas de changement syntaxique et grammatical 20 <u>occurrences non traduites</u> dont 1 paragraphe entier |

2.2 Hanói/Hanoï

2.2.1. Le niveau lexical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 29-24

- uma gama de bichos noturnos : **un assemblage d'êtres nocturnes**

p. 30-24

- com aquilo : **dans ce domaine**

p. 30-25

- pode ser meio viral : **peut devenir maladif**

p. 69-54

- não faz sentido ? : **n'est-ce pas valable ?**

p. 84-65

- pinçar mais alguém a esmo : **choisir quelqu'un au hasard**

p. 75-58

- (o passado) contagioso : **(le passé) dangereux**

p. 114-86

- nação de objetos esquecidos : **ramassis d'objets oubliés**

p. 195-145

- umas poucas dezenas de animais : **quelques misérables dizaines de bêtes**

Avec des glissements de sens.

p. 140-105

- para trancá-la : **pour s'y claquemurer**

p. 196-146

- (a felicidade) ruidosa : **(le bonheur) tonitruant**

Avec un aspect plus accentué.

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 11-10

- estampado com Plutos : **parsemée de Mickey**

Il s'agit d'un cas de modulation qui peut être interprété comme un faux sens.

p. 36-29

- com aquele seu sotaque tão engraçado : **avec son drôle d'accent**

Il y a une perte de valeur et donc de sens.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 11-10

- a mesma teia de ordem : **le même ordonnancement bien structuré**

p. 12-11

- aquele pequeno teatro : **cette petite représentation théâtrale**

p. 13-12

- tudo eram substantivos : **tout revêtait la forme de substantifs**

- a autodefesa : **la réaction d'autodéfense**

- em Little Vietnam : **dans le quartier appelé Little Vietnam**

- no supermercado da Broadway : **dans le grand supermarché sur Broadway**

p. 27-22

- para compensar os primeiros : **de façon à contrebalancer les 32 (trente-deux) premières**

p. 31-25

- uma festança apoteótica : **une énorme fête triomphale**

p. 43-34

- (tirar) melodias consistentes daquilo : **(tirer) des mélodies cohérentes de cet instrument**

p. 53-41

- (Bruno) não deu bola : **(Bruno) ne lui prête aucune attention**

p. 62-49

- pedir contas (ao patrão) : **présenter sa démission (au patron)**

p. 75-58

- Alex sabia disso muito bem : **Alex en était parfaitement consciente**

p. 77-60

- mencionava obstruções : **elle alléguait des règles**

p. 57-45

- desligasse (a sirene) : **fasse taire (la sirène)**

p. 160-120

- pelos ouvidos : **par le truchement des oreilles**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 29-24

- levavam a vida como podiam : **vivotaient comme ils pouvaient**

p. 84-65

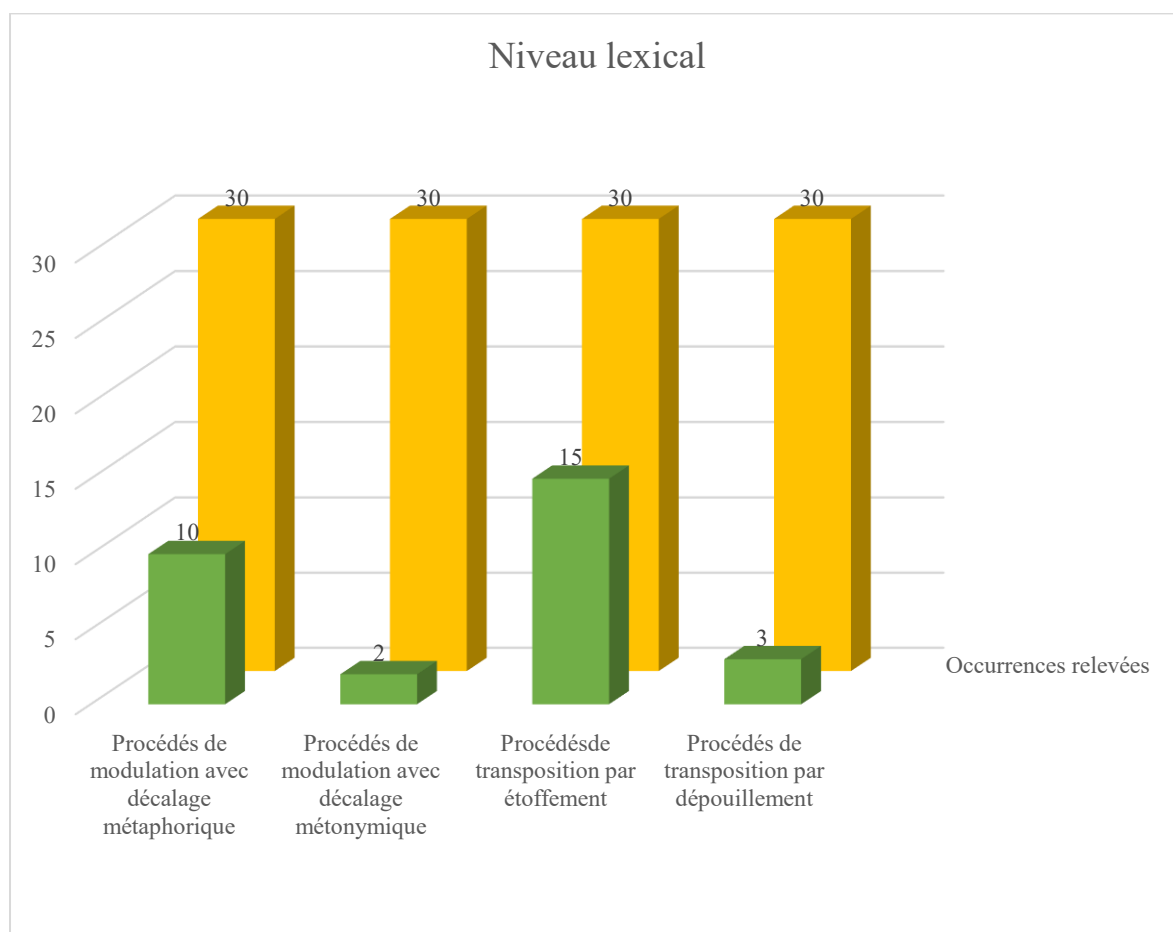
- puxar voluntariamente seu próprio tapete : **s'auto-saboter volontairement**

p. 216-160

- pacotes e mais pacotes : **innombrables paquets**

Au niveau lexical, sur un nombre total de 30 occurrences relevées :

- 10 procédés de modulation avec décalage métaphorique
- 2 procédés de modulation avec décalage métonymique
- 15 procédés de transposition par étoffement
- 3 procédés de transposition par dépouillement



2.2.2 Le niveau grammatical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 11-11

- empurravam adjetivos para dentro das coisas : **attribuent des adjectifs aux choses**

p. 32-26

- para piorar : **malheureusement**

p. 53-41

- por aí afora : **dans le vaste monde**

p. 55-43

- ruim o bastante : **suffisamment désastreux**

p. 57-45

- fazia os ouvidos doerem : **lui perçait les oreilles**

- diminuisse as luzes : **tamisent la lumière**

p. 63-49

- tente não fazer muita coisa : **s'efforcer de ne pas faire grand-chose**

p. 148-110

- (esses dias) andam meio corridos : **(ces jours-ci) sont vraiment impossibles**

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 56-43

- sem mais nem menos : **inopinément**

p. 80-62

- sinto saudades : **nous avons de la nostalgie**

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 11-11

- (surpreso) com o modo como tudo continuava idêntico : **(surpris) de constater que rien n'avait changé**

p. 18-15

- enquanto elas eram seguras : **pendant que ce n'était pas trop dangereux**

p. 28-23

- (Mas) dificilmente ela ficaria sabendo : **(Mais) il était peu probable qu'elle l'apprenne**

p. 40-32

- parar de fazer cerimônia : **cesser de se sentir gêné**

p. 58-45

- que os objetos não tinham : **dont les objets, eux, étaient dépourvus**

p. 100-75

- parecia que não : **ça semblait ne pas être le cas**

p. 158-117

- o gostar ? : **Bien aimer quelqu'un ?**

p. 161-121

- dessem jeito : **aboutiraient à un résultat**

p. 232-171

- ele estava gostando muito : **il prenait un immense plaisir**

Cas d'étoffement avec changement grammatical.

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 20-17

- tocando na rua num piano de armário : **qui jouait du piano dans la rue**

Avec non traduction d'un élément de l'expression dans la L. D. : *de armário.*

p. 93-71

- um negócio para lá de inóspito : **vraiment un lieu inhospitalier**

p. 111-84

- fora de hora : **déplacé**

Le changement d'ordre grammatical :

p. 11-10

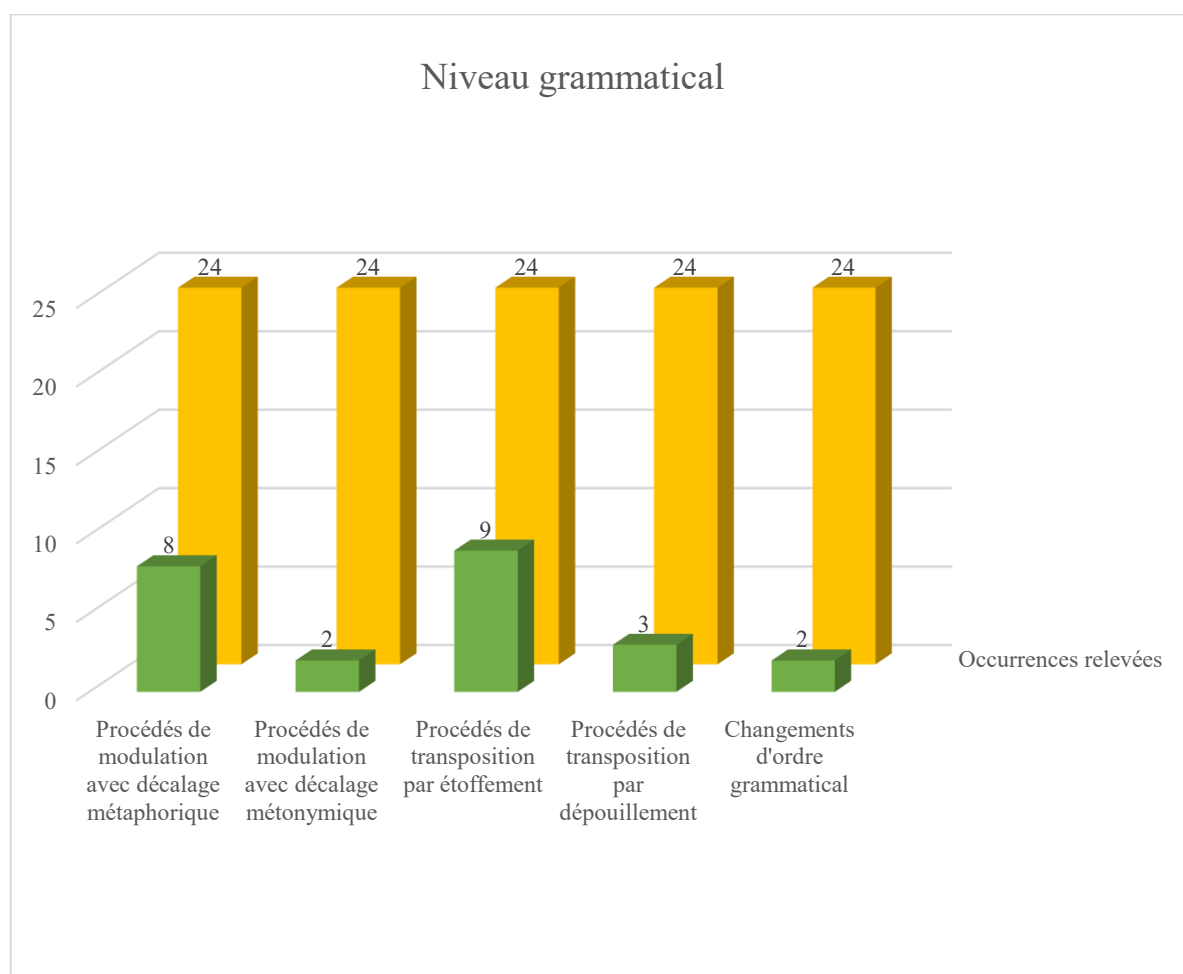
- se permitia : **était permise**

p. 26-21

- de olho no emprego : **convoitant sa place**

Au niveau grammatical, sur 24 occurrences relevées,

- 8 procédés de modulation avec décalage métaphorique
- 2 procédés de modulation avec décalage métonymique
- 9 procédés de transposition par étoffement
- 3 procédés de transposition par dépouillement
- 2 changements d'ordre grammatical



2.2.3 Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 11-10

- parte de um grupo : **comme s'il appartenait à une catégorie**

p. 23-19

- num mundo de poucos alguéns : **dans un monde où peu de gens étaient quelqu'un**

p. 35-28

- deu bola para as consequências não uniformizadas : **songea aux conséquences qui n'avaient pas la même portée pour chacun d'eux**

p. 53-41

- Só isso ? : **Seulement pour cette raison ?**

p. 61-48

- tenta andar na linha : **on essaie de faire ce qu'il faut**

- compraram todas as suas brigas : **et à le défendre quoiqu'il fasse**

p. 73-57

- que ela haveria de compreender sempre : **à l'égard duquel elle devait toujours faire preuve de compréhension**

p. 84-64

- Turnos diferentes, com certeza : **Elles avaient surement des horaires différents**

p. 162-121

- e pagaria a conta : **c'était lui, David, qui paierait l'addition**

p. 220-163

- fazer pouco das distâncias desse jeito : **accorder aussi peu d'importance aux distances**

p. 231-171

- não é muito fácil : **elle est loin d'être facile**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 35-28

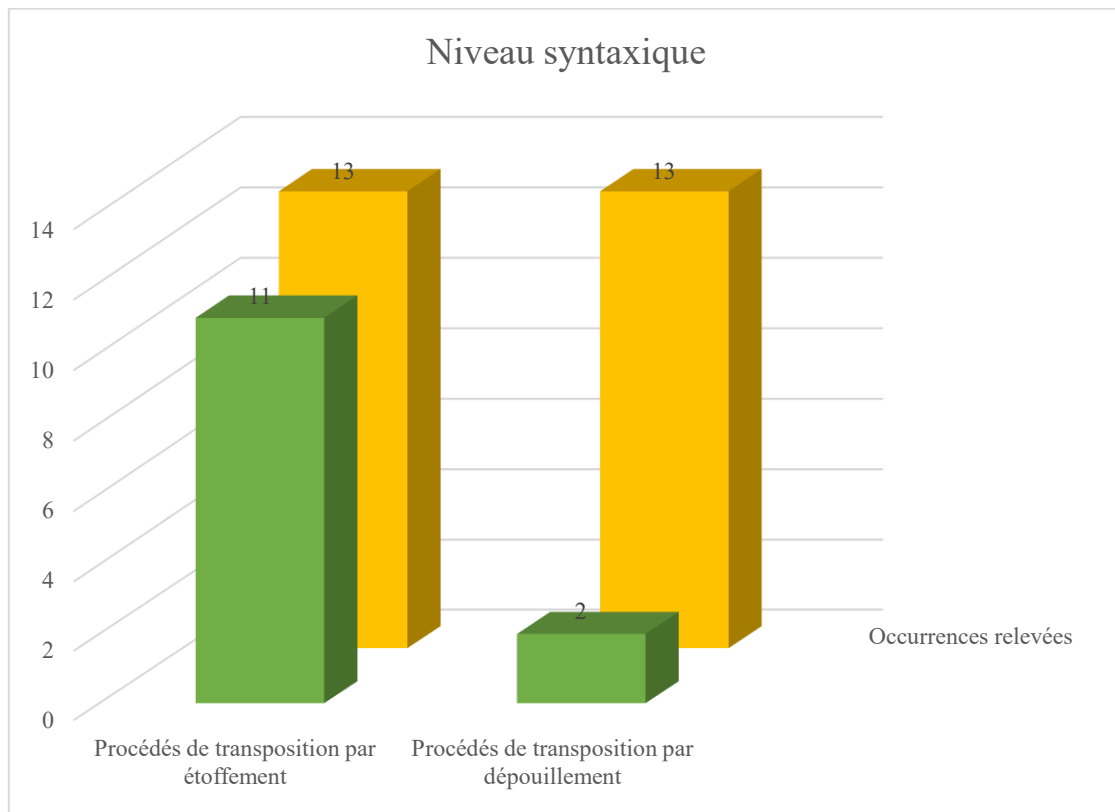
- Alex deixou que ele lhe chamasse a atenção : **Alex se laissa gronder**

p. 194-144

- Mas do contrário, o que era Hanói, então ? : **Mais alors, c'était quoi Hanoï ?**

Au niveau syntaxique, sur 13 occurrences :

- 11 procédés de transposition par étouffement
- 2 procédés de transposition par dépouillement



2.2.2.4 Le niveau sémantique

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 12-11

- com um assobio nos lábios : **comme un souffle**

Un possible cas de faux-sens ou de modulation avec décalage métonymique.

Cas de non traduction :

p. 14-12

- os montinhos verdes (de *bánh da lợn*) : **les petites montagnes (de *bánh da lợn*)**

Avec omission de la traduction de l'adjectif, verdes.

p. 14-13

- já : **non traduit**

p. 86-66

- Mas por quê ? Para onde você vai ? : **non traduit**

p. 216-160

- Alex falou : **non traduit**

Cas de contresens :

p. 42-33

- violão : **violon**

p. 48-37

- sete meses : **six mois**

p. 217-160

- (o assento) ao lado dela : **(le siège) à côté de moi**

p. 78-61

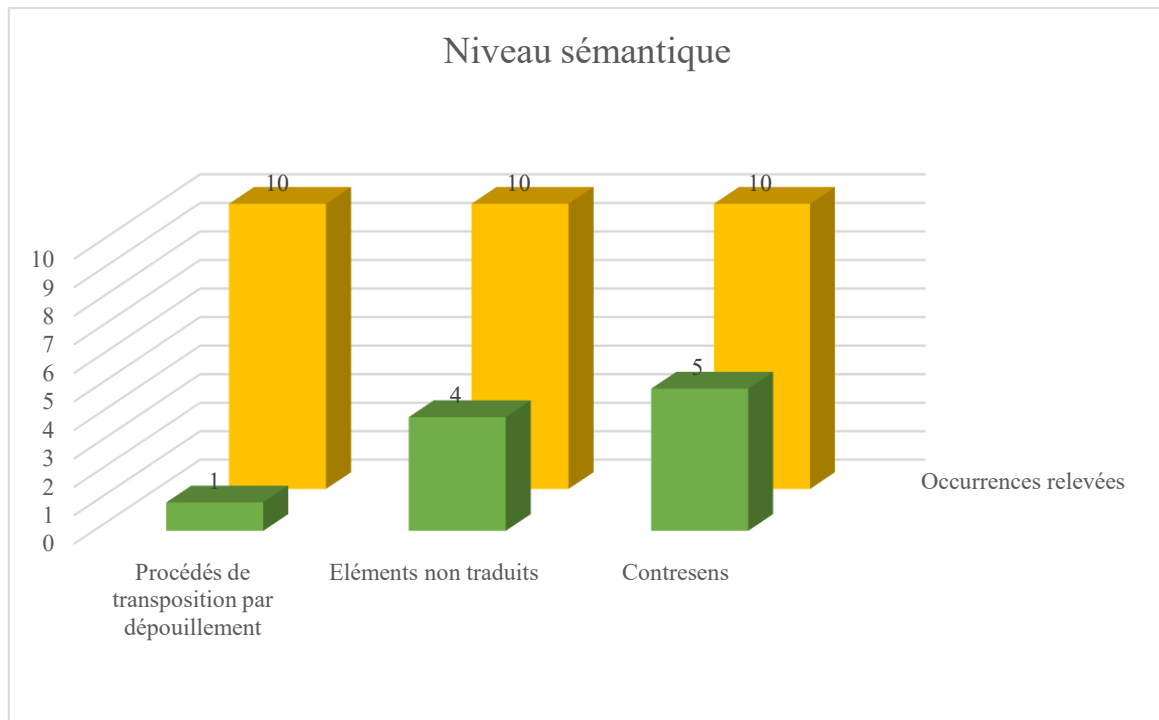
- (uma nuvem) de lodo : **(un nuage) de poussière**

p. 127-95

- (os donos) da bola : **(les maîtres) de la boule**

Au niveau sémantique, sur 10 occurrences :

- 1 procédé de transposition par dépouillement
- 4 éléments non traduits
- 5 contresens



2.2.5 Le niveau stylistique

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 32-26

- nesse fato : **là-dedans**

Avec un changement de registre de langue également.

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 132-99

- e agora torcia par que fosse isso mesmo : **et elle priait maintenant le ciel qu'il en soit ainsi**

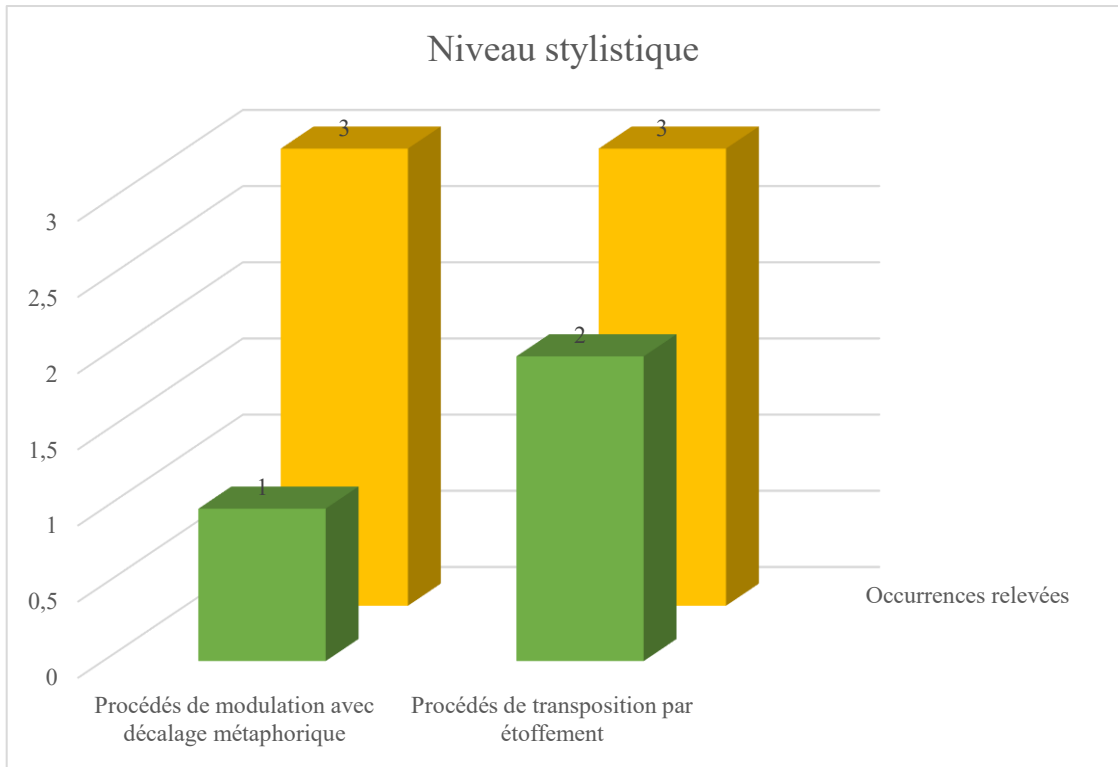
Avec un changement de registre de langue.

p. 140-105

- não deveria ser nada (grandioso) : **ça n'avait pas besoin d'être (grandiose)**

Au niveau stylistique, sur 3 occurrences :

- 1 procédé de modulation avec décalage métaphorique
- 2 procédés de transposition par étoffement



Comparons la traduction d'*Hanói/Hanoï* à celle de *Sinfonia em branco/Des Roses rouge vif* les selon les procédés de comparaison stylistique utilisés dans le tableau suivant.

| | <i>Des roses rouge vif</i> | % | <i>Hanoï</i> | % |
|---|-----------------------------------|-----------|---------------------|-----------|
| Le procédé de modulation avec décalage métaphorique | 46 | 22 | 19 | 24 |
| Le procédé de modulation avec décalage métonymique | 17 | 8 | 4 | 5 |
| Le procédé de transposition par étouffement | 31 | 14 | 37 | 47 |
| Le procédé de transposition par dépouillement | 45 | 21 | 9 | 12 |
| Cas d'équivalence/ d'adaptation/ de calque | 8 | 4 | - | |
| Cas de contresens | 21 | 10 | 5 | 6 |
| Cas de non traduction | 24 | 11 | 4 | 5 |
| Total | 192 | | 78 | |

Comme nous l'avons fait pour les premiers ouvrages, *Le Cheval de soleil* et *Des roses rouge vif*, nous allons également comparer les deuxièmes ouvrages de chaque auteure, *Les Anges* et *Hanoï*, qui ont été publiés avec un écart de plus de cinq ans pour tous les deux : respectivement onze ans (1992-2003) pour les deux ouvrages de Teolinda Gersão et six ans (2009-2015) pour ceux d'Adriana Lisboa.

Voici le tableau comparatif des statistiques obtenues.

| | Les Anges | % | Hanoï | % |
|---|------------------|-----------|--------------|-----------|
| Le procédé de modulation avec décalage métaphorique | 10 | 20 | 19 | 24 |
| Le procédé de modulation avec décalage métonymique | 3 | 6 | 4 | 5 |
| Le procédé de transposition par étoffement | 18 | 30 | 37 | 47 |
| Le procédé de transposition par dépouillement | 13 | 26 | 9 | 12 |
| Cas d'équivalence/ d'adaptation/ de calque | - | | - | |
| Cas de contresens | 6 | 12 | 5 | 6 |
| Cas de non traduction | 1 | 2 | 4 | 5 |

Si l'on considère le nombre d'occurrences relevées, la traduction d'*Hanoï* est plus proche de celle d'*Azul-Corvo* que de celle de *Sinfonia em branco*.

Comparons-les selon les procédés de comparaison stylistique utilisés dans le tableau suivant.

| | <i>Des roses rouge vif</i> | % | <i>Bleu corbeau</i> | % | <i>Hanoï</i> | % |
|---|---------------------------------------|-----------|--------------------------------|-----------|---------------------|-----------|
| Le procédé de modulation avec décalage métaphorique | 46 | 22 | 19 | 38 | 19 | 24 |
| Le procédé de modulation avec décalage métonymique | 17 | 8 | 8 | 16 | 4 | 5 |
| Le procédé de transposition par étouffement | 31 | 14 | 2 | 4 | 37 | 47 |
| Le procédé de transposition par dépouillement | 45 | 21 | 5 | 10 | 9 | 12 |
| Cas d'équivalence/ d'adaptation/ de calque | 8 | 4 | 8 | 16 | - | |
| Cas de contresens | 21 | 10 | 4 | 8 | 5 | 6 |
| Cas de non traduction | 24 | 11 | 4 | 8 | 4 | 5 |

Tableau comparatif entre les deux traductions effectuées par la même traductrice, Geneviève Leibrich :

| | <i>Le Cheval de soleil</i> | % | <i>Hanoï</i> | % |
|---|-----------------------------------|-----------|---------------------|-----------|
| Le procédé de modulation avec décalage métaphorique | 70 | 29 | 19 | 24 |
| Le procédé de modulation avec décalage métonymique | 7 | 3 | 4 | 5 |
| Le procédé de transposition par étoffement | 121 | 50 | 37 | 47 |
| Le procédé de transposition par dépouillement | 32 | 13 | 9 | 12 |
| Cas d'équivalence/ d'adaptation/ de calque | - | | - | |
| Cas de contresens | - | | 5 | 6 |
| Cas de non traduction | 3 | 1 | 4 | 5 |

| | <i>Le Cheval de soleil</i> | % | <i>Les Anges</i> | % |
|---|---------------------------------------|-------------|-------------------------|-------------|
| Le procédé de modulation avec décalage métaphorique | 72 | 32,4 | 12 | 24,0 |
| Le procédé de modulation avec décalage métonymique | 7 | 3,2 | 3 | 6,0 |
| Le procédé de transposition par étoffement | 104 | 46,8 | 15 | 30,0 |
| Le procédé de transposition par dépouillement | 36 | 16,2 | 13 | 26,0 |
| Cas d'équivalence/ d'adaptation / de calque | - | | - | |
| Cas de contresens | - | | 6 | 12,0 |
| Cas de non traduction | 3 | 1,4 | 1 | 2,0 |
| Total | 222 | | 50 | |

| | <i>Le Cheval de soleil</i> | <i>Des Roses rouge vif</i> |
|--------------------|---|---|
| Niveau lexical | <p>Sur 113 occurrences :</p> <p>46 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p><u>45 cas de transposition par étoffement</u></p> <p>12 cas de transposition par dépouillement</p> <p>7 cas de modulation avec décalage métonymique</p> <p>3 cas de non traduction</p> | <p>sur 86 occurrences :</p> <p>30 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>14 cas de modulation avec décalage métonymique</p> <p>9 cas de transposition par dépouillement</p> <p><u>8 cas de transposition par étoffement</u></p> <p>14 faux-sens ou contresens</p> <p>4 cas de non traduction</p> <p>2 cas d'équivalence</p> <p>2 cas d'adaptation</p> <p>3 cas de calque</p> |
| Niveau grammatical | <p>Sur 69 occurrences :</p> <p><u>30 cas de transposition par étoffement</u></p> <p>14 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>19 cas de transposition par dépouillement</p> <p>6 de changement grammatical</p> | <p>Sur 59 occurrences :</p> <p><u>18 cas de transposition par étoffement</u></p> <p><u>18 cas de transposition par dépouillement</u></p> <p>10 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>9 de changement grammatical</p> <p>3 de modulation avec décalage métonymique</p> <p>1 cas d'équivalence</p> |

| | <i>Le Cheval de soleil</i> | <i>Des Roses rouge vif</i> |
|--------------------|---|---|
| Niveau syntaxique | <p>sur 31 occurrences,</p> <p>19 sont des cas de procédés de <u>transposition par étoffement</u></p> <p>5 cas de procédés de transposition par dépouillement</p> <p>4 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>1 ajout</p> | <p>sur 32 occurrences,</p> <p>16 cas de <u>transposition par dépouillement</u></p> <p>3 cas de transposition par étoffement</p> <p>9 cas d'inversion de l'ordre des éléments syntaxique dans la phrase</p> <p>3 simples changements de l'ordre syntaxique et grammatical</p> <p>1 cas de non traduction</p> |
| Niveau sémantique | <p>sur 10 occurrences,</p> <p>6 sont des procédés de transposition par étoffement ou de « chassé-croisé »</p> <p>4 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique</p> | <p>sur 8 occurrences,</p> <p>3 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>4 contresens dont une phrase complète</p> <p>1 cas de transposition par étoffement</p> |
| Niveau stylistique | <p>sur 11 occurrences,</p> <p>4 sont des procédés de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>4 sont des procédés de transposition par étoffement</p> <p>2 sont des changements syntaxiques et stylistiques</p> | <p>sur 36 occurrences,</p> <p>3 cas de modulation avec décalage métaphorique</p> <p>2 cas de transposition par étoffement</p> <p>2 cas de transposition par dépouillement</p> <p>4 contresens</p> <p>3 cas de changement de ponctuation</p> <p>2 cas de changement syntaxique et grammatical</p> <p>20 <u>occurrences non traduites</u></p> <p>dont 1 paragraphe entier</p> |

ANNEXE 2

ANNEXE partie III

Chapitre 2

LES THEMATIQUES CULTURELLES

N. B. Nous avons consigné dans cette annexe les occurrences qui relevaient uniquement des thématiques culturelles, parmi celles de l'Annexe 1.

2. 2. 1 La traduction de la domination patriarcale

A/ LA PREDATION MASCULINE

1) Teolinda Gersão

a) *O Cavalo de sol/Le cheval de soleil*

Le niveau lexical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 39-31

- ele lhe dava (tarefa) : **il lui prescrivait** (des tâches)

p. 77-62

- Nessas dimensões novas : **sur ce terrain neuf**

p. 81-66

- o mundo do cavalo inferior e quase promíscuo : **l'univers équestre vulgaire et presque avilissant**

p. 85-69

- outra força na luz : **la lumière une autre violence**

p. 88-72

- como se fosse confundir-se com o vento : **comme s'il voulait égaler le vent**

p. 132-107

- uma forma de iludir o tempo : **une façon de se soustraire au temps**

p. 133-108

- deixando cair as palavras : **en martelant ses mots**

p. 145-117

- a não ser esse gesto de atirar-se : **hormis l'arabesque du plongeur**

p. 146-118

- como uma frase solta : **comme une phrase lancée au hasard**

p. 147-119

- instinto ao lado de instinto : **instinct contre instinct**

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 35-29

- embora sobre equitação soubesse tudo : bien qu'il fût **imbattable sur la chapitre de l'équitation**

- que perdia a consciência (dos detalhes) : **qui ne faisait pas attention** (aux détails)

- que realmente sabia : **qui possédait la véritable science**

p. 43-35

- jurar que : **se faire le serment**

p. 77-62

- ele lhe passaria esse mundo : **il la ferait accéder à cet univers**

p. 79-64

- pensando : **se bornant à penser**

p. 82-66

- aquele que acerta : **celui qui atteint sa proie**

- e correr desenfreado : **et s'élancer à bride abattue**

- derrubá-lo : **désarçonner le cavalier**

p. 88-71

- podia ter uma complacência : **pouvait faire preuve d'une bienveillance**

- Assim, por exemplo, ele perdoara a vida, certa vez : **Ainsi, lui, une fois, avait laissé la vie sauve**

p. 89-72

- por uma extensão do ofício : **en vertu d'une extension de son office de dresseur**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 17-14

- tomando conta dela : **la dominant**

p. 26-21

- (e a cada passo) ostentando a sua situação de diferença : **proclamant (à chaque pas) sa différence**

p. 148-120

- apenas um elo de ligação entre a sua vida e a sua morte : **un maillon entre la vie et la mort de sa proie**

p. 158-128

- Com um impulso rápido dos dedos : **d'une chiquenaude rapide**

Le niveau grammatical

Le procédé de transposition par étoffement :

- Ele, Jerónimo, dispensava os cavalos : **Lui, Jerónimo, n'était pas un fervent des chevaux**

p. 53-43

- utilizar um cavalo experimentado como mestre : **avoir recours à un cheval expérimenté qui servait d'entraîneur**

p. 76-61

- num arrepio : **le faisait frissonner**

p. 82-67

- se por ventura o cão enlouquecesse ou enraivecesse : **si d'aventure le chien perdait la tête ou devenait enragé**

p. 83-67

- bastaria olhar o modo livre e seguro : **il n'était que de voir la liberté et l'assurance**

p. 90-73

- certo ou errado : **selon qu'il réussissait ou non à les exécuter**

p. 91-74

- dar igualmente a volta : **le temps de faire volte-face lui aussi**

p. 92-74

- dizem coisas : **lui disant toutes sortes de choses**

- Ele deixaria por fim de sentir o seu estímulo : **l'animal finirait par cesser d'être sensible à ses appels**

- Receava excessivamente os estranhos : **il était pris d'une peur exagérée devant les dangers**

p. 139-113

- procurando não os ofender demasiado : **et s'efforcera de ne point trop offenser leurs oreilles**

p.147-119

- (un instante) ganho com destreza e astúcia : **(un instant) qui était le fruit de l'adresse et de la ruse**

- Deita fora, cão : **vas-y chien, débusque-le**

Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par étoffement :

- a verdadeira posição de domínio era a sua : **c'était lui qui occupait la véritable position de domination**

p. 49-40

- ele cheirava ao seu corpo, a campo : **il dégageait une odeur faite de l'odeur de son propre corps, de la senteur des champs**

p. 83-67

- guardava uma reserva e uma distância : **il faisait preuve de retenue et gardait ses distances**

p. 84-68

- e vivia para além dele : **et sa vie se déroulait en dehors de la vie de ce dernier**

p. 90-73

- certo ou errado : **selon qu'il réussissait ou non à les exécuter**

p. 148-120

- sem que lhe caiba nunca executar a morte em si mesma : **et qu'il ne lui appartiendra jamais d'être l'exécuteur de la mort en tant que telle**

p. 151-122

- que só por existir o agredia : **dont la simple existence était une agression**

p. 165-134

- já que ele não podia estar presente em ocasiões mundanas : **puisqu'il n'était guère séant qu'il assiste à des spectacles aussi profanes**

p. 177-144

- e por isso lhe dava um tempo : **et qu'il lui laissait le temps de se remettre**

b) *Os Anjos/Les Anges*

Aucune occurrence relevée dans l'ouvrage pour cette thématique.

2) Adriana Lisboa

a) *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*

Le niveau sémantique

Cas de contresens :

p. 20-22

- não considerava totalmente confiáveis os opiniões médicas de Maria Inês a despeito do diploma : **en dépit de tous leurs diplômes, il se méfiait des médecins de Maria Inês et de leurs avis (malgré l'obtention de son diplôme de médecin, il se méfiait un peu des opinions médicales de Maria Inês)**

Le niveau stylistique

Occurrences non traduites :

p. 103-105

- As terras dos pais de Ilton Xavier eram vizinhas daquelas de Otacília e Afonso Olímpio. : **non traduit**

Cas de changement syntaxique et grammatical :

p. 132-135

- a casa de Ilton Xavier... o homem da casa : **la maison d'Ilton Xavier et de sa mère veuve...l'homme de la maison.**

a) *Hanói/Hanoi*

Aucune occurrence relevée pour ce thème.

B/ LES VICTIMES DE LA SOCIÉTÉ PATRIARCALE

1) Teolinda Gersão

a) *O Cavalo de sol/Le cheval de soleil*

Le niveau lexical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p.29-24

- um permanente sobressalto : **une inquiétude permanente**

- da sua perturbação e do seu espanto : **de son trouble et de sa surprise**

p. 40-33

- ela se limitara a desenhar as flores : **elle s'était bornée à tracer des fleurs**

p. 43-35

- ela errara certamente contra ele : **elle avait péché contre lui**

p. 92-74

- sem cessar : **sans discontinuer**

p. 92-75

- repetida : **inlassable**

p. 97-78

- Ela não saberia contar o verão : **elle n'aurait su dire l'été**

p. 100-81

- um amor perfeito : **un amour contraignant**

Le procédé de transposition par étoffement :

p.13-11

- bastava parar a mão que não seguia mais : **il suffisait d'affermir la main qui cessait d'accompagner**

p. 28-22

- sem apoio : **sans plus personne pour s'occuper d'elle**

p. 88-71

- podia ter uma complacência : **pouvait faire preuve d'une bienveillance**

- Assim, por exemplo, ele perdoara a vida, certa vez : **Ainsi, lui, une fois, avait laissé la vie sauve**

p. 98-79

- com a cabeça encostada para trás na cadeira : **la tête renversée contre le dossier de la chaise**

- se esqueciam de si mesmas : **perdaient la mémoire d'elles-mêmes**

p. 138-112

- o sofrimento prolongado : **la longue et douloureuse maladie**

p. 140-113

- sempre o mesmo desamparo : **chaque fois le même sentiment de déréliction**

p. 148-120

- apenas um elo de ligação entre a sua vida e a sua morte : **un maillon entre la vie et la mort de sa proie**

p. 151-122

- e abandonada : **et sans plus aucune défense**

Le niveau grammatical

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 92-74

- Ele deixaria por fim de sentir o seu estímulo : **l'animal finirait par cesser d'être sensible à ses appels**

p. 114-92

- com movimentos bruscos ou falhados : **ses mouvements étaient brusques ou aberrants**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 28-23

- nada se adequava a nada : **le décalage était total**

- Porque não precisavam dela : **car ils n'avaient que faire d'elle**

p. 40-33

- que ela só olharia sub-repticiamente : **qu'elle ne regarderait qu'en cachette**

Le niveau syntaxique

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 19-15

- por muito que ela tentasse : **malgré tous ses efforts**

- aguentar o medo sozinha : **faire face seule à sa peur**

p. 43-35

- um peso de chumbo doendo na cabeça : **une chape de plomb pesait sur sa tête et lui faisait mal**

Le niveau sémantique

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 114-92

- receava excessivamente os estranhos : **il était pris d'une peur exagérée devant les dangers**

p. 116-95

- terminara : **elle en avait fini avec les livres**

p. 212-172

- por isso ele teria de morrer, soube : **et il sut qu'à cause de cela elle devrait mourir**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p.153-122

- Como era dado às viúvas : **ainsi que la coutume l'exigeait**

p. 157-127

- A vida era assim,(disse Melícia) : **La vie était un bal, (dit Melícia)**

Le niveau stylistique

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 52-42

- ele nunca teve cabeça : **il a toujours couru le guilledou**

p. 69-57

- e ela acompanhou-as como pôde : **et elle s'y adapta cahin-caha**

p. 42-34

- que nascemos ontem e que nos vais fazer o ninho atrás da orelha : **que nous somme nées de la dernière pluie et que tu vas pouvoir te moquer de nous**

Le procédé de transposition par étouffement :

p. 125-102

- a gente te damos essa de foder pelos cantos : **on va te la faire passer l'envie de faire la bête à deux dos dans les coins**

b) Os Anjos/Les Anges

Le niveau lexical

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 15-13

- era franzino de corpo : **il était grêle**

Le niveau grammatical

Le procédé de transposition par étouffement :

p. 7-5

- com a aflição : **prise de panique**

p. 12-10

- até que lhe morde na mão com toda a força : **jusqu'à ce que je lui morde la main jusqu'au sang**

- que ela me soltou : **que j'ai pu m'échapper**

p. 16-14

- não era por mal : **il n'était pas malintentionné**

p. 44-40

- devia ter essa corda partida : **quelque chose devait s'être cassé**

Le niveau syntaxique :

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 10-8

- parecia que nem tinha olhos : **et les yeux semblaient absents**

Le niveau stylistique

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 8-6

- Não valia a pena dizer nada : **Mais ça n'était pas la peine d'insister**

p. 17-15

- Homessa, pensou. Não querem lá ver essa agora. : **Ça alors, s'est-il dit, il ne manquait plus que ça.**

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 15-13

- para a moer : **pour lui casser les pieds**

p. 21-19

- e caí e uma chanca perdeu-se : **et je suis tombée. J'avais perdu un sabot**

2) Adriana Lisboa

a) *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*

Le niveau lexical

Le procédé de modulation par décalage métaphorique :

p. 11-13

- desistira da fantasia (de um império) : **avait abandonné l'idée (d'un empire)**

p. 26-29

- a empenhada adequação : **la soumission appliquée**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 103-105

- que cumpria satisfatoriamente seu casamento : **que son mariage se passait bien**

Le procédé de calque :

p. 31-34

- *Hi-Fi* : **Hi-Fi**

p. 105-108

- adolescentemente : **adolescentement**

- um suspiro forrado de vésperas : **un soupir tapissé de veilles**

Cas de contresens :

p. 52-55

- num gesto um pouco prolixo : **dans un geste las**

p. 94-97

- com sua alergia a picadas de insetos : **avec sa joie à piqûres d'insectes**

p. 134-137

- que adormecia em alguns cômodos: **qui dormait dans les commodes**

p. 135-138

- ou (o número) de um presidiário no presídio : **ou d'un soldat dans une garnison**

p. 156-158

- mais teimoso : **moins peureux**

p. 158-160

- inviável : **invivable**

p. 197-199

- eram seu segredo : **ils étaient du deuxième degré**

Le niveau grammatical

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 11-13

- lacrimejando : **avoir les larmes aux yeux**

p.16-18

- não podia esclarecer nada : **ne put jamais obtenir aucun éclaircissement**

p. 36-38

- (as irmãs) eram aqui e ali coisa nenhuma : **elles n'étaient elles-mêmes faites de rien de particulier**

p. 73-76

- que era apenas coadjuvante : **qui n'avait qu'un rôle secondaire**

p. 101-104

- ficou obcecado : **n'avait qu'une obsession**

p. 120-123

- era incômodo por exemplo : **elle se sentait un peu décalée entre autres**

p. 121-124

- namoraram corretamente durante dois anos e meio : **ils furent convenablement amoureux pendant deux ans et demi**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique : 10

p. 38-41

- eram bons convivas : **ils vivaient bien ensemble**

p. 39-42

- a verdade não se dizia : **la vérité n'était pas à dire**

p. 117-120

- apenas se faz boba : **sous ses airs naïfs**

Cas de changement grammatical :

p. 24-27

- Otacília fora-lhe (quase uma estranha) : **Otacília était (presque une étrangère)**

Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 42-45

- o que deixava a menina tonta de medo : **la petite fille était morte de peur**

p. 58-60

- Otacília fez sim com a cabeça : **elle acquiesça**

Le procédé de transposition par étouffement :

p. 37-40

- do que era estar bêbeda : **de ce que pouvait être l'état d'ébriété**

Cas de changement de l'ordre syntaxique et grammatical :

p. 53-56

- imobilizava-a junto ao chão com uma chave de braço : **lui faisait une prise et l'immobilisait au sol**

Le niveau sémantique

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 11-13

- um certo cacoete : **la mauvaise habitude**

- não gostava (das palavras) : **avait peur (des mots)**

p. 22-25

- Uma falha : **une faute**

Le niveau stylistique :

Occurrences non traduites :

p. 142-145

- Agora engole.

- Eduarda engoliu uma vez, duas. Não adianta nada, é melhor bocejar. E bocejou várias vezes. O ouvido esquerdo acabou desentupindo, mas o direito continuou a incomodar. : **non traduit**

Cas de contresens :

p. 68-71

- (Lina) pediu (um gole de café) : **but (une gorgée de café)**

p. 143-146

- que ela não comera : **qu'elle avait mangées (la pastèque, la mandarine et l'orange)**

p. 169-171

- como a uma filha : **comme une fille**

p. 209-211

- Maria Inês disse Eduarda foi dormir um pouco : **Maria Inês, dit Eduarda, je vais dormir un peu.**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 31-33

- ela repetiu a pergunta : **dit-elle à nouveau**

p. 86-88

- achava singularmente tristes : **la chagrinaient**

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 30-33

- não havia brincos : **elle ne portait pas de boucles d'oreilles**

p. 92-94

- E ela : **en ce qui la concernait**

b) *Hanói/Hanoï*

Le niveau lexical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 140-105

- para trancá-la : **pour s'y claquemurer**

p. 196-146

- (a felicidade) ruidosa : **(le bonheur) tonitruant**

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 36-29

- com aquele seu sotaque tão engraçado : **avec son drôle d'accent**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 29-24

- levavam a vida como podiam : **vivotaient comme ils pouvaient**

p. 84-65

- puxar voluntariamente seu próprio tapete : **s'auto-saboter volontairement**

Le niveau grammatical

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 18-15

- enquanto elas eram seguras : **pendant que ce n'était pas trop dangereux**

p. 28-23

- (Mas) dificilmente ela ficaria sabendo : **(Mais) il était peu probable qu'elle l'apprenne**

p. 40-32

- parar de fazer cerimônia : **cesser de se sentir gêné**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 55-43

- ruim o bastante : **suffisamment désastreux**

p. 57-45

- fazia os ouvidos doerem : **lui perçait les oreilles**

- diminuisse as luzes : **tamisent la lumière**

p. 63-49

- tente não fazer muita coisa : **s'efforcer de ne pas faire grand-chose**

Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 35-28

- Alex deixou que ele lhe chamasse a atenção : **Alex se deixa gronder**

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 61-48

- tenta andar na linha : **on essaie de faire ce qu'il faut**
- compraram todas as suas brigas : **et à le défendre quoi qu'il fasse**

p. 73-57

- que ela haveria de compreender sempre : **à l'égard duquel elle devait toujours faire preuve de compréhension**

Le niveau sémantique

Occurrences non traduites :

p. 86-66

- Mas por quê ? Para onde você vai ? : **non traduit**

Le niveau stylistique

Le procédé de transposition par étouffement :

p. 132-99

- e agora torcia para que fosse isso mesmo : **et elle priait maintenant le ciel qu'il en soit ainsi**

C/ LES MODALITES DU SYSTEME PATRIARCAL

1) Teolinda Gersão

a) *O Cavalo de Sol/Le Cheval de soleil*

Le niveau lexical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p.28-23

- seria a comoção e maravilha das criadas : **qui plongerait les servantes dans un état de choc et d'émerveillement**

p. 143-116

- mesmo ao mais arguto e obsessivo dos espectadores : **même à l'observateur le plus perspicace et le plus minutieux**

p. 144-117

- nunca se possuía verdadeiramente (um objecto) : **on n'appréhendait jamais vraiment (un objet)**

p. 172-140

- a bolsinha de lantejoulas : **le réticule à paillettes**

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 35-29

- Quando todos dormiam : **quand la maison dormait**

p.75-61

- dentro daquela malha : **dans ce maillot**

Le procédé de transposition par étoffement :

p.14-11

- um momento : **l'espace d'un instant**

p. 16-13

- o volteio : **les exercices d'école**

p. 30-25

- O Café Triunfante : **le Café du Triomphe**

p. 137-111

- A bagagem atamancada e solta : **ses bagages faits à la va-vite et disparates**

p. 138-111

- (as malas) desconjuntavam de puídas e velhas : **(ses valises) tombaient en morceaux à force de vieillesse et d'usure**

La transposition par dépouillement :

p.137-111

- malas de mão : **mallettes**

Le niveau grammatical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 37-30

- como se a visão quotidiana do largo a deslumbrasse : **comme éblouie par le spectacle quotidien de la place**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 17-14

- (o rapaz era) fino e dava bem a volta às coisas : (le garçon était) **éveillé et dégourdi**

p. 30-25

- Sr Bernardino estava bem : **Mr Bernardino convenait**

p. 83-67

- Como se soubessem muita coisa : **comme s'ils en savaient long**

p.169-137

- como se antecipadamente aplaudissem : **comme en des applaudissements anticipés**

p. 188-152

- (a visita à casa) podia deslizar para o casual : **(la visite à la maison) serait un évènement fortuit**

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 97-79

- que se abria pressurosamente : **qu'on se hâtait d'ouvrir**

p. 100-81

- demorara : **mit un temps infini**

p. 108-88

- com muitos séculos, muita história : **très vieille (ville) avec une longue histoire**

Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 171-139

- Não dizia com ela aquele tom de seda rosa-pálido : **La nuance rose pâle ne lui seyait pas**

p. 172-139

- e se ia afastar, velozmente, para um campo diferente da conversa : **et aborder d'emblée un autre genre de conversation**

p. 198-160

- a que só com dificuldade se admitiam concessões : **qui ne souffrait que de très rares exceptions**

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 137-111

- de perder a oportunidade e o convite : **de rater l'occasion que représentait cette invitation**

p. 165-134

- já que ele não podia estar presente em ocasiões mundanas : **puisqu'il n'était guère séant qu'il assiste à des spectacles aussi profanes**

p.175-142

- não havia sequer o barulho da fonte : **la fontaine (sur la place derrière le mur) ne faisait même pas entendre son murmure**

Le niveau sémantique

Cas de contresens :

p.11-9

- o stick : **la cravate**

Le procédé de « chassé-croisé » :

p. 116-95

- terminara : **elle en avait fini avec les livres**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p.153-122

- Como era dado às viúvas : **ainsi que la coutume l'exigeait**

Le niveau stylistique

La transposition par étoffement :

- p. 18-15

- como se fossem nada : **comme s'ils étaient faits de néant**

p. 80-65

- não fora isso o que acontecera : **les choses ne s'étaient pas du tout passées ainsi**

b) **Os Anjos/les Anges**

Le niveau lexical

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 27-24

- cada molho era uma coisa : **chaque petit tas signifiait quelque chose**

p. 29-26

- no fundo dos degraus (da igreja) : **sur les dernières marches du parvis (de l'église)**

p. 40-36

- Almanagues e quejandos : **Almanachs e autres livres du même acabit**

- e crendices : **croyances absurdes**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 45-42

- a madeira do forro esta levantada : **le bois est gondolé**

p. 46-42

- e que havia mais comida, além da que tinha posto na travessa: **et qu'il restait encore assez de nourriture dans la marmite**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 10-8

- Nesse tempo do retrato : **A l'époque**

p. 17-14

- eram caseiros numa quinta : **étaient fermiers**

p. 19-17

- às chaminés e aos telhados : **non traduit**

p. 26-23

- saíam os cabeçudos : **les masques défilient**

p. 37-34

- ou píncaros de fruta : **ou des queues de cerise**

Le niveau grammatical

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 40-37

- e tementes a Deus : **et inspiraient la crainte de Dieu**

Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 8-6

- o meu pai bebendo da garrafa até adormecer : **mon père boirait à sa bouteille jusqu'à tomber de sommeil**

p. 14-12

- nunca lá tinha aprendido nem as letras : **je n'y avais même pas appris à lire ni à écrire**

p. 17-15

- Porque ele pouco acreditava (em médicos) : **Parce qu'il ne faisait guère confiance (aux médecins)**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 31-27

- era o lugar onde ele morava : **il habitait**

Le niveau sémantique

Cas de contresens :

p. 17-14

- abriram as comportas : **on a fermé les vannes**

p. 20-17

- quando fechavam as comportas a água retrocedia : **lorsqu'on rouvrait les vannes et que l'eau descendait**

p. 37-34

- Num domingo : **Ce dimanche-là**

2) Adriana Lisboa

a) *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*

Le niveau lexical

Le procédé de modulation par décalage métaphorique :

p.10-12

- sem pedir licença : ... **ni vergogne**

p. 11-13

- desistira da fantasia (de um império) : **avait abandonné l'idée (d'un empire)**

p. 12-14

- uma trilha (laboriosa) : **une procession (laborieuse)**

p.18-20

- descomplicadas : **simples**

p. 20-22

- muito grande : **excessive**

- pequena demais : **trop en retrait**

- burlar proibições : **faire fi des interdictions**

p. 26-29

- a empenhada adequação : **la soumission appliquée**

p. 29-31

- sem fronteira, ordem ou continente : **sans limites, sans ordre ni contenant**

p. 38-41

- na fantasia : **dans ce fantasme**

p. 45-48

- um amante eventual : **un amant occasionnel**

p. 50-53

- namoradas eventuais : **des maîtresses occasionnelles**

p. 61-64

- numa bagunça de fazer dó : **un embrouillamini sans nom**

p. 85-88

- as coisas : **les ustensiles**

- os bocados : **les petites portions**

Le procédé de modulation par décalage métonymique :

p. 28-31

- Antigo testamento : **la Bible**

p. 42-45

- a cara esticada : **la peau tirée**

p. 50-53

- referindo-se às suas franguinhas : **parlant de ses poules**

p. 27-29

- cinquentenários : **centenaires**

p. 58-61

- carregado de um milhão de significados : **chargé de mille significations**

- (Para comer) metade de um pãozinho : **(elle mangea) un petit pain**

p. 68-71

- - com a boca cheia de casca de goiaba : **la bouche pleine de goyaves**

p. 177-179

- (escolheu) algumas roupas : **(choisit) quelques robes**

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 17-19

- entreouvir : **écouter entre 2 portes**

p. 19-22

- **en compagnie de (maitresses)**

p. 48-51

- (gente) que daria gargalhada (acesso de nervosismo) : **qui partiraient d'un éclat de rire (nerveux)**

p.111-113

- Usando terninhos modernos : **vêtue d'un ensemble moderne veste et pantalon**

- 190-192

- as calças dele : **le caleçon de l'homme**

p. 196-198

- camisas xadrez : **chemises en damier**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 26-29

- tinham o habito de conduzir : **conduisaient**

p. 39-42

- um punhado de itens : **certaines règles**

p. 60-63

- deixar-se passar : **trépasser**

p. 103-105

- que cumpria satisfatoriamente seu casamento : **que son mariage se passait bien**

Cas de contresens :

p. 121-124

- acompanhado pela bonita filha : **accompagné d'une jolie fille**

p. 134-137

- que adormecia em alguns cômodos: **qui dormait dans les commodes**

p. 135-138

- ou (o número) de um presidiário no presídio : **ou d'un soldat dans une garnison**

p. 158-160

- inviável : **invivable**

p. 174-177

- antes assim : **c'était comme ça avant**

p. 186-190

- entre os novos doutores : **au milieu des neuf docteurs (novos : nouveaux)**

Le procédé d'équivalence :

p. 44-47

- hoje é domingo, do pé de cachimbo, o cachimbo é de barro... : **j'en ai marre, marabout, bout de ficelle...**

Le procédé de calque :

p. 31-34

- *Hi-Fi* : **Hi-Fi**

p. 105-108

- adolescentemente : **adolescentement**

- um suspiro forrado de vésperas : **un soupir tapissé de veilles**

Le niveau grammatical :

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 111-114

- de suas patroas : **de leur patronne**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 22- 24

- se podia suar : **on transpirait**

p. 34-37

- não seria diferente : **il en serait de même**

p. 38-41

- eram bons convivas : **ils vivaient bien ensemble**

p. 39-42

- a verdade não se dizia : **la vérité n'était pas à dire**

p. 66- 69

- (agora) escolhia : **(maintenant) fais le tri**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 11-13

- tinham o habito de conduzir : **conduisaient**

p.14-16

- sem movimentar, sem fazer alarde : **sans perturbation, sans ostentation**

p. 23-25

- com as benfeitorias : **bien aménagé**

p. 30-33

- meio timidamente : **timidement**

- espantava-se o frio das noites de inverno : **à l’abri du froid de l’hiver**

p. 77-80

- ostentando nenhuma forma reconhecível : **sans forme reconnaissable**

p. 89-92

- deduzir que coisas arbitravam : **détecter les intentions**

p. 100-103

- (o talento) torná-lo capaz de redundar : **le traduire**

p. 118-121

- acoplando a si mesma : **en s’intégrant**

p. 101-104

- que estava fadada a nunca chegar ao fim : **entreprise vouée à l’inachèvement**

p. 118-121

- acoplando a si mesma : **en s’intégrant**

p. 123-127

- um desconforto atrasado começou a crescer em Maria Inês : **Maria Inês fut gagnée par la lassitude**

p. 125-128

- que em vão procurara naquele então : **qu’il cherchait alors en vain**

Le procédé de transposition par étouffement :

p. 11-13

- Que carregaria a emoção... de identificar : **dont l’émotion... était capable... d’identifier**

p. 13-15

- status : **faisait autorité**

p.16-18

- não podia esclarecer nada : **ne put jamais obtenir aucun éclaircissement**

p. 36-38

- (as irmãs) eram aqui e ali coisa nenhuma : **elles n'étaient elles-mêmes faites de rien de particulier**

p. 42-45

- aniquilou as formigas que corriam em seu cérebro : **les fourmis qui couraient dans son cerveau désormais réduites à néant**

p. 73-76

- que era apenas coadjuvante : **qui n'avait qu'un rôle secondaire**

p. 101-104

- ficou obcecado : **n'avait qu'une obsession**

p. 115-118

- ele falou infantil : **dit-elle de manière enfantine**

p. 119-122

- que a deixava confortavelmente lenta : **qui la plongeait dans une langueur agréable**

p. 120-123

- era incômodo por exemplo : **elle se sentait un peu décalée entre autres**

p. 121-124

- namoraram corretamente durante dois anos e meio : **ils furent convenablement amoureux pendant deux ans et demi**

p. 175-177

- já adulto : **qui était devenu adulte**

Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 12-14

- De intenção e tamanho despretensiosos : **sans prétention dans leur intention comme par leur taille.**

p. 13-15

- não podia ser dispensada : **était obligatoire**

- Qualquer trabalho seu : **son travail**
- Os compradores : **l'acheteur** (passage du pluriel au singulier)
- p. 17-19
- ficava esquecido : **oubliait**
- havia um aparente desprendimento no comentário : **malgré le caractère anodin de ses paroles**
- p. 34-37
- não acreditavam que isso pudesse representar alguma espécie de preságio : **ne voyaient en cela aucune espèce de présage**
- p. 39-42
- equivalia a perceber : **cela signifiait**
- p. 54-57
- Não mais porém porque deseje treinar para bailarina : **Mais elle ne s'entraîne plus pour être danseuse.**
- p. 55-58
- embora já não se pudesse ter certeza : **même si [...] il n'était pas sûr**
- p. 57-60
- (as coisas) não podiam ser tocadas : **on ne touche pas à ça**

Le procédé de transposition par étouffement :

- p. 37-40
- do que era estar bêbeda : **de ce que pouvait être l'état d'ébriété**

Le niveau sémantique

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

- p. 11-13
- um certo cacoete : **la mauvaise habitude**
- não gostava (das palavras) : **avait peur (des mots)**
- p. 22-25
- Uma falha : **une faute**

Cas de contresens :

p. 9-10

- mapeavam : **scrutait**

p. 20-22

- não considerava totalmente confiáveis os opiniões médicas de Maria Inês a despeito do diploma : **en dépit de tous leurs diplômes, il se méfiait des médecins de Maria Inês et de leurs avis (malgré l'obtention de son diplôme de médecin, il se méfiait un peu des opinions médicales de Maria Inês)**

Le niveau stylistique

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 61-64

- em que se explicitava a suposição : **où l'on insinuait**

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 30-33

- não havia brincos : **elle ne portait pas de boucles d'oreilles**

p. 92-94

- E ela : **en ce qui la concernait**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 31-33

- ela repetiu a pergunta : **dit-elle à nouveau**

p. 86-88

- achava singularmente tristes : **la chagrinaient**

Cas de changement de ponctuation :

p.25-28 :

- e sua lataria já bem enferrujada, agora Clarice podia reconhecer : **et sa carrosserie déjà bien rouillée. Maintenant Clarice pouvait reconnaître**

p. 96-100

- Esquecer o assunto. E ser feliz : **Oublier le problème et être heureux**

Cas de contresens :

p. 68-71

- (Lina) pediu (um gole de café) : **but (une gorgée de café)**

p. 143-146

- que ela não comera : **qu'elle avait mangées (la pastèque, la mandarine et l'orange)**

p. 169-171

- como a uma filha : **comme une fille**

Non traduits :

p.61-64

- E fica parada : **non traduit**

p. 84-87

- Na esquina da rua Almirante Tamandaré conseguiram despistá-lo. : **non traduit.**

p. 87-90

- e também maquiaram a féiura de algumas verdades : **non traduit**

p. 103-105

- As terras dos pais de Ilton Xavier eram vizinhas daquelas de Otacília e Afonso Olímpio. : **non traduit**

p. 118-121

- desse desejo : **non traduit**

p. 130-133

- num chuveiro elétrico : **non traduit**

p. 133-136

- que levavam cerca de oito horas para serem aplicadas : **non traduit**

p. 202- 204

- Agora que tinha medo : **non traduit**

b) Hanói/Hanoi

Le niveau lexical

Le procédé de transposition par étouffement :

p. 11-10

- a mesma teia de ordem : **le même ordonnancement bien structuré**

p. 12-11

- aquele pequeno teatro : **cette petite représentation théâtrale**

p. 13-12

- tudo eram substantivos : **tout revêtait la forme de substantifs**

- a autodefesa : **la réaction d'autodéfense**

- em Little Vietnam : **dans le quartier appelé Little Vietnam**

- no supermercado da Broadway : **dans le grand supermarché sur Broadway**

p. 27-22

- para compensar os primeiros : **de façon à contrebalancer les 32 (trente-deux) premières**

p. 31-25

- uma festança apoteótica : **une énorme fête triomphale**

p. 57-45

- desligasse (a sirene) : **fasse taire (la sirène)**

p. 62-49

- pedir contas (ao patrão) : **présenter sa démission (au patron)**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 30-24

- com aquilo : **dans ce domaine**

p. 30-25

- pode ser meio viral : **peut devenir maladif**

p. 69-54

- não faz sentido ? : **n'est-ce pas valable ?**

p. 75-58

- (o passado) contagioso : **(le passé) dangereux**

p. 84-65

- pinçar mais alguém a esmo : **choisir quelqu'un au hasard**

p. 114-86

- nação de objetos esquecidos : **ramassis d'objets oubliés**

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 11-10

- estampado com Plutos : **parsemée de Mickey**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 216-160

- pacotes e mais pacotes : **innombrables paquets**

Le niveau grammatical

Changements d'ordre grammatical :

p. 11-10

- se permitia : **était permise**

p. 26-21

- de olho no emprego : **convoitant sa place**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 20-17

- tocando na rua num piano de armário : **qui jouait du piano dans la rue**

p. 93-71

- um negócio para lá de inóspito : **vraiment un lieu inhospitalier**

p. 111-84

- fora de hora : **déplacé**

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 11-11

- (surpreso) com o modo como tudo continuava idêntico : **(surpris) de constater que rien n'avait changé**

p. 58-45

- que os objetos não tinham : **dont les objets, eux, étaient dépourvus**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 11-11

- empurravam adjetivos para dentro das coisas : **attribuent des adjectifs aux choses**

p. 32-26

- para piorar : **malheureusement**

p. 53-41

- por aí fora : **dans le vaste monde**

p. 148-110

- (esses dias) andam meio corridos : **(ces jours-ci) sont vraiment impossibles**

Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 11-10

- parte de um grupo : **comme s'il appartenait à une catégorie**

p. 23-19

- num mundo de poucos alguéns : **dans un monde où peu de gens étaient quelqu'un**

p. 84-64

- Turnos diferentes, com certeza : **Elles avaient surement des horaires différents**

p. 162-121

- e pagaria a conta : **c'était lui, David, qui paierait l'addition**

p. 220-163

- fazer pouco das distâncias desse jeito : **accorder aussi peu d'importance aux distances**

Le niveau sémantique

Occurrences non traduites :

p. 14-12

- os montinhos verdes (de *bánh da lợn*) : **les petites montagnes (de *bánh da lợn*)**

Le niveau stylistique :

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 140-105

- não deveria ser nada (grandioso) : **ça n'avait pas besoin d'être (grandiose)**

2. 2. 2 La traduction de la femme libérée et résiliente

1) Teolinda Gersão

a) *O Cavallo de sol/Le cheval de soleil*

Le niveau lexical

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 11-9

- o cabelo apanhado : **les cheveux massés**

p. 14-11

- os seus dedos brandos e flexíveis : **les doigts fins et souples**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 16-13

- sentir o ar livre : **respirer l'air pur**

p. 18-15

- e esse era o momento em que ela se estendia : **alors elle s'étendait**

- o brilho : **la beauté**

p. 40-33

- ela se limitara a desenhar as flores : **elle s'était bornée à tracer des fleurs**

p. 43-35

- ela errara certamente contra ele : **elle avait péché contre lui**

p. 97-78

- Ela não saberia contar o verão : **elle n'aurait su dire l'été**

p. 98-80

- apareceria : **se produisait**

p. 100-81

- um amor perfeito : **un amour contraignant**

Le niveau grammatical

Le procédé de transposition par étouffement :

p.11-9

- em cima (da sela) : **juchée sur** (la selle)

p.16-13

- inconfundível : **à nulle autre pareille**

- solto : **en liberté** (le cheval)

p. 20-16

- fruindo : **à cette jouissance**

- o corpo jubiloso : **son corps exultait**

p. 23-19

- conforme se puder : **dans toute la mesure du possible**

p. 24-19

- apenas se caía : **il n'y avait que la chute**

p. 24-20

- de que ela só sabia : **dont elle était la seule à connaître l'existence**

p. 33-27

- era por ventura uma aproximação : **c'était sans doute une façon d'approcher l'autre**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 162-132

- ela não podia tolerar que fosse noite : **elle ne pouvait supporter le noir**

p.169-137

- como se antecipadamente aplaudissem : **comme en des applaudissements anticipés**

p. 182-148

- ria voltada contra ele : **elle riait en le bravant**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

- que ela só olharia sub-repticiamente : **qu'elle ne regarderait qu'en cachette**

p. 61-50

- se amontoasse (sobre colinas) : **se blottir** (sur les collines)

p. 76-62

- repassadas de tédio : **mortellement ennuyeuses**

- Poderia ir caminhando até ao infinito : **elle pourrait s'avancer jusqu'à l'infini**

Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 84-68

- e vivia para além dele : **et sa vie se déroulait en dehors de la vie de ce dernier**

p. 90-73

- certo ou errado : **selon qu'il réussissait ou non à les exécuter**

p. 97-78/79

- poderia apenas, por aproximações, chegar mais perto : **elle aurait pu seulement le cerner d'un peu plus près, s'en rapprocher graduellement**

p. 99-80

- E o que quer que acontecesse, ela o acolhia : **Et elle accueillait tous ces événements, quelle qu'en soit la nature**

- Se pudesse reconhecer como forma viva : **et aurait l'apparence reconnaissable d'une forme vivante**

p. 177-144

- e por isso lhe dava um tempo : **et qu'il lui laissait le temps de se remettre**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 19-15

- por muito que ela tentasse : **malgré tous ses efforts**

- aguentar o medo sozinha : **faire face seule à sa peur**

p. 43-35

- um peso de chumbo doendo na cabeça : **une chape de plomb pesait sur sa tête et lui faisait mal**

b) *Os Anjos/Les Anges*

Le niveau lexical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 14-12

- arrastava a trouxa até à soleira : **déposait le baluchon sur le seuil**

Le niveau grammatical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 12-10

- e soltar um grito : **la faire hurler**

2) Adriana Lisboa

a) *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*

Le niveau syntaxique :

La transposition par dépouillement :

p. 21-23

- para tirar a camisola bastou um gesto : **elle enleva sa tunique d'un geste**

p. 54-57

- Não mais porém porque deseje treinar para bailarina : **Mais elle ne s'entraîne plus pour être danseuse.**

p. 61-64

- por muito pouco não era feliz : **elle était presque heureuse**

b) *Hanói/Hanoï*

Le niveau lexical

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 75-58

- Alex sabia disso muito bem : **Alex en était parfaitement consciente**

p. 77-60

- mencionava obstruções : **elle alléguait des règles**

Le niveau syntaxique

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 35-28

- deu bola para as consequências não uniformizadas : **songea aux conséquences qui n'avaient pas la même portée pour chacun d'eux**

Le niveau sémantique

Occurrences non traduites :

p. 216-160

- Alex falou : **non traduit**

2. 2. 3 La traduction des bienfaits de la nature et de l'art

A/ l'environnement : la nature et les animaux

1) Teolinda Gersão

a) *O Cavalo de sol/Le cheval de soleil*

Niveau lexical

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 11-9

- de um e outro lado dans ancas largas de pelagem escura: **de part et d'autre de l'ample croupe à la robe sombre**

Idem pour **l'ample croupe**, notamment

p. 12-10

- aquecer (o cavalo) : **détendre** (le cheval)

- baloiçar o lombo e os quartos traseiros : **onduler de l'échine et de la croupe**

- esticar o pescoço : **allonger l'encolure**

- àquela passada larga e certa : **à cette allure souple et juste**
- no ritmo vagaroso : **à la cadence nonchalante**
- com todas as suas manchas de cor : **avec ses plages de couleur**

p. 16-13

- sentir o ar livre : **respirer l'air pur**

p. 20-16

- atalhos e caminhos : **les sentiers et les chemins de travers**

Occurrences non traduites :

p. 91-74

- (almarado, dizia-se) : **Non traduit**

Niveau grammatical :

Le procédé de transposition par étoffement :

p.16-13

- inconfondível : **à nulle autre pareille**
- solto : **en liberté** (le cheval)

p. 20-16

- fruindo : **à cette jouissance**

p. 24-19

- apenas se caía : **il n'y avait que la chute**

p. 53-43

- utilizar um cavalo experimentado como mestre : **avoir recours à un cheval expérimenté qui servait d'entraîneur**

p. 94-76

- até as notas se tornarem como cristais tinindo : **jusqu'à ce que les notes acquièrent la légèreté d'un tintement de cristal**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 34-27

- apenas mantendo a posição correcta : **s'efforçant de conserver une bonne assiette**

- mantendo... apoiando-se e empurrando : **se maintenait... pesait et s'appuyait**

p. 35-28

- em comparação com a pequena altura : **comparé à sa faible stature**

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 34-27

- estava atento a essa aproximação : **surveillait attentivement cet abord**

- que iam presas com um nó sobre as crinas : **qui étaient nouées et posées sur l'encolure**

p. 38-31

- com os folhos abertos em volta : **en une corolle de volants**

p. 32-26

- impulsionando-se para a frente com as patas traseiras : **engager ses membres postérieurs**

- inclinando-se par trás na cadeira : **en se carrant sur sa chaise**

p. 71-58

- alegrar-se-ia de recuperar o movimento regular do passo : **heureux de reprendre l'allure régulière du pas**

Niveau syntaxique :

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 12-10

- como se bastasse pensar ou desejar e já estivesse galopando : **comme s'il suffisait de penser le galop ou de le désirer pour se trouver déjà en plein galop**

p. 23-18/19

- como se esvoaçassem. No caminho dos plátanos : **voletaient sur le chemin bordé de platanes**

p. 55-45

- que vogavam no ar e no vento : **qui sillonnaient les airs et chevauchaient le vent**

Le niveau stylistique :

p. 16-13

- cheio de música : **empli de musique**

Changements syntaxiques :

p.157-127

- Surpeender... a alegria, bruscamente : **surprendre brusquement la joie**

- O corpo era solar, disse Vitória. Um cavalo correndo sobre o campo. : **Le corps solaire d'un cheval galopant dans un pré, dit Vitória.**

b) *Os Anjos/Les Anges*

Le niveau lexical :

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 22-19

- tocar gaita de beijos : **jouer d'un instrument**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 26-23

- saíam os cabeçudos : **les masques défilait**

p. 37-34

- ou píncaros de fruta : **ou des queues de cerise**

Le niveau grammatical :

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 19-17

- a água ficou larga e fechada : **l'eau a formé une vaste étendue**

p. 43-39

- que espelhavam reflexos : **dont l'éclat chatoierait**

Le procédé de transposition par dépouillement :

- feita em pequenas bolhas : **en gouttelettes**

- ia-se desfazendo em pedaços incandescentes de carvão: **elle se décomposait em braises incandescentes**

Le niveau sémantique :

Cas de contresens :

p. 17-14

- abriram as comportas : **on a fermé les vannes**

p. 20-17

- quando fechavam as comportas a água retrocedia : **lorsqu'on rouvrait les vannes et que l'eau descendait**

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 18-16

- os cachorros de pedra com vasos de flores : **les fleurs aux terrasses des balcons**

2) Adriana Lisboa

a) *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*

Le niveau lexical :

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 57-60

- (os sabiás) não se incomodaram : **(les merles) insouciant**

Le procédé d'équivalence :

p. 10-12

- remoção de bicho-do-pé : **curetages de chiques**

p. 44-47

- hoje é domingo, do pé de cachimbo, o cachimbo é de barro... : **j'en ai marre, marabout, bout de ficelle...**

Le procédé d'adaptation :

p. 10-12

- repetiam o bordão *tô fraco, tô fraco* : **s'égosillait dans leur éternel caquètement.**

p. 52-55

- um tigre, dois tigres, três tigres : **trois petits tours et puis s'en vont**

Le niveau grammatical :

Le procédé de transposition par dépouillement :

p. 30-33

- espantava-se o frio das noites de inverno : **à l'abri du froid de l'hiver**

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 123-126

- uma cabra : **des chèvres**

Cas d'équivalence :

p. 31-34

- Possivelmente as árvores tinham vontade própria : **Il se pouvait que les arbres eussent une volonté propre**

Cas de changement grammatical :

p. 10-12

- (os galhos) se impondo : **(les branches) s'imposaient**

- (os espinhos) contradizendo : **(les épines) contredisaient**

Le niveau syntaxique :

La transposition par dépouillement :

p. 12-14

- a quem uma mutuca incomodava : **importuné par un taon**

Cas de changement de l'ordre syntaxique et grammatical :

p. 40-43

- enquanto plantavam uma árvore de dinheiro : **devant un arbre à monnaie tout juste planté**

Le niveau stylistique :

Occurrences non traduites :

p. 118-121

- a natureza : **non traduit**

p. 138-141

- jacarandá : **non traduit**

p. 156- 158

- (o pasto) quase sempre infestado por carrapatos : **non traduit**

Cas de changement syntaxique et grammatical :

p. 27-29

- Talvez não fosse haver chuva : **mais finalement il ne pleuvait
peut-être pas**

b) *Hanói/Hanoi*

Le niveau lexical :

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 29-24

- uma gama de bichos noturnos : **un assemblage d'êtres nocturnes**

p. 195-145

- umas poucas dezenas de animais : **quelques misérables dizaines de
bêtes**

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 43-34

- (tirar) melodias consistentes daquilo : **(tirer) des mélodies cohérentes
de cet instrument**

Le niveau sémantique :

Cas de contresens :

p. 42-33

- violão : **violon**

p. 78-61

- (uma nuvem) de lodo : **(un nuage) de poussière**

B/ la résilience par l'art

1) Teolinda. Gersão

a) *O Cavallo de sol/Le cheval de soleil*

Le niveau lexical

Non traduit :

p. 16-13

- ébrio de música : **Non traduit**

Le niveau grammatical

Le procédé de transposition par étouffement :

p. 94-76

- - até as notas se tornarem como cristais tinindo : **jusqu'à ce que les notes acquièrent la légèreté d'un tintement de cristal**

Le niveau stylistique

p. 16-13

- cheio de música : **empli de musique**

b) *Os Anjos/Les Anges*

Le niveau lexical

Le procédé de modulation avec décalage métonymique :

p. 22-19

- tocar gaita de beijos : **jouer d'un instrument**

Le procédé de modulation avec décalage métaphorique :

p. 26-23

- saíam os cabeçudos : **les masques défilaient**

2) Adriana Lisboa

a) *Sinfonia em branco/Des roses rouge vif*

Le niveau lexical

Le procédé d'équivalence :

p. 44-47

- hoje é domingo, do pé de cachimbo, o cachimbo é de barro... : **j'en ai marre, marabout, bout de ficelle...**

Le procédé d'adaptation :

p. 52-55

- um tigre, dois tigres, três tigres : **trois petits tours et puis s'en vont**

b) *Hanói/Hanoi*

Le niveau lexical :

Le procédé de transposition par étoffement :

p. 43-34

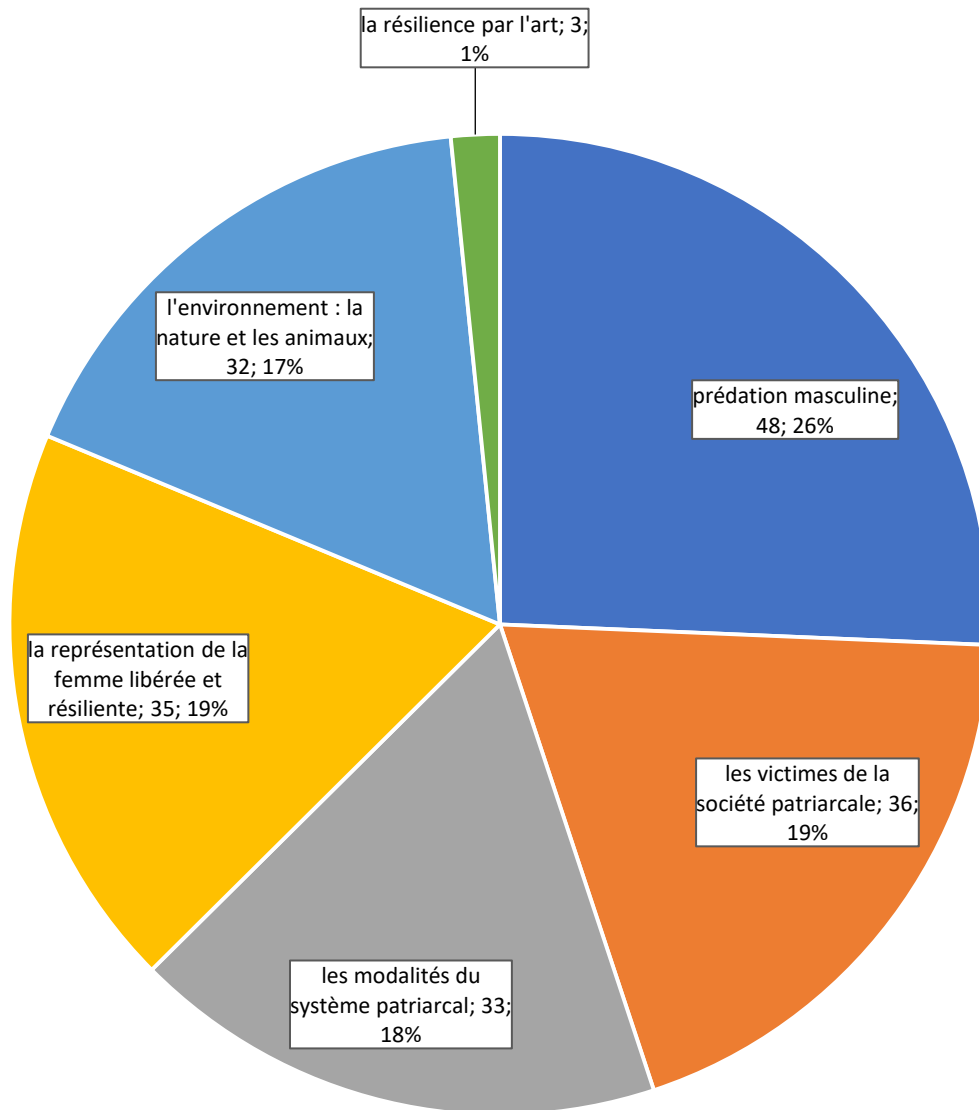
- (tirar) melodias consistentes daquilo : **(tirer) des mélodies cohérentes de cet instrument**

Cas de contresens :

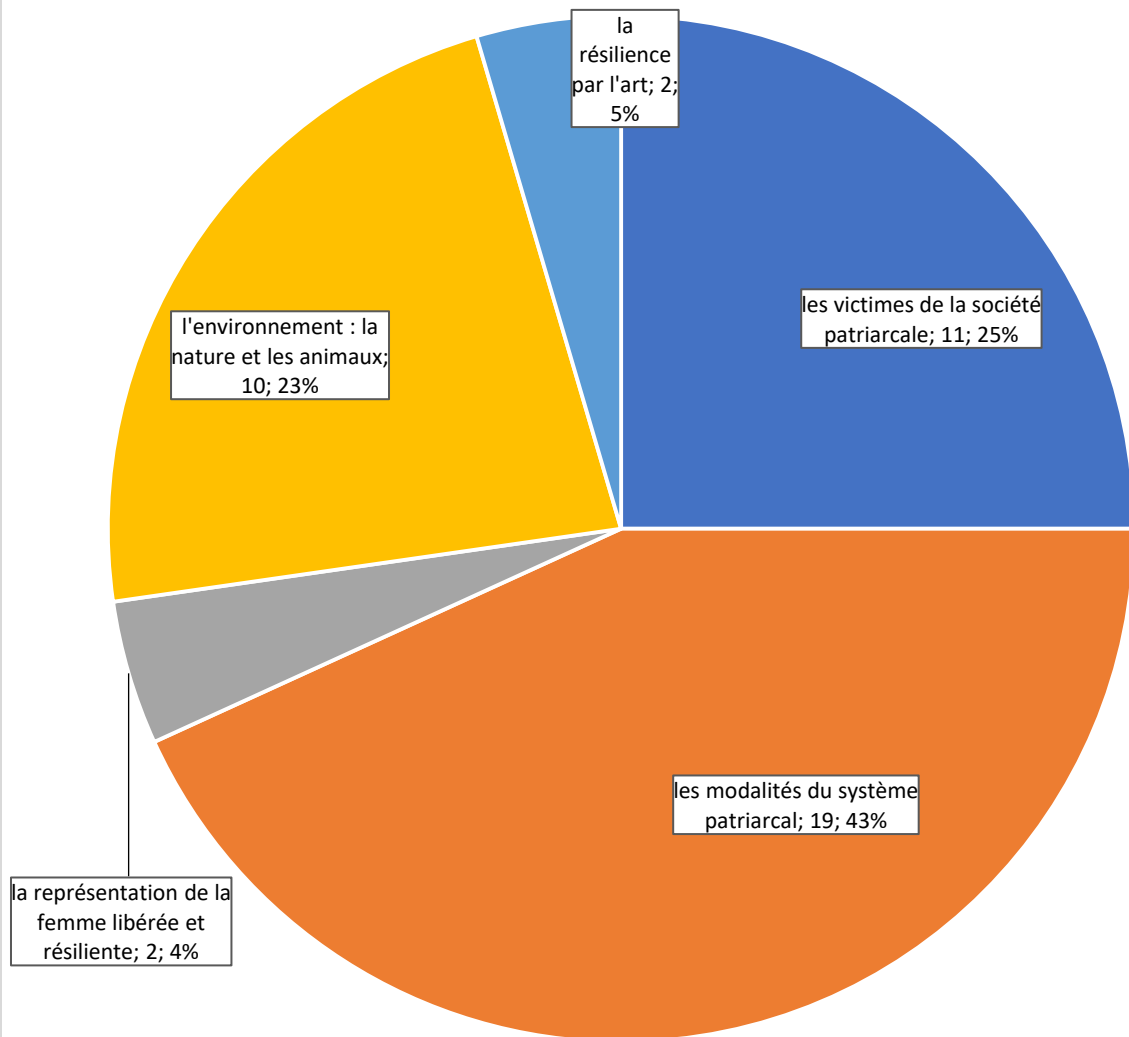
p. 42-33

- violão : **violon**

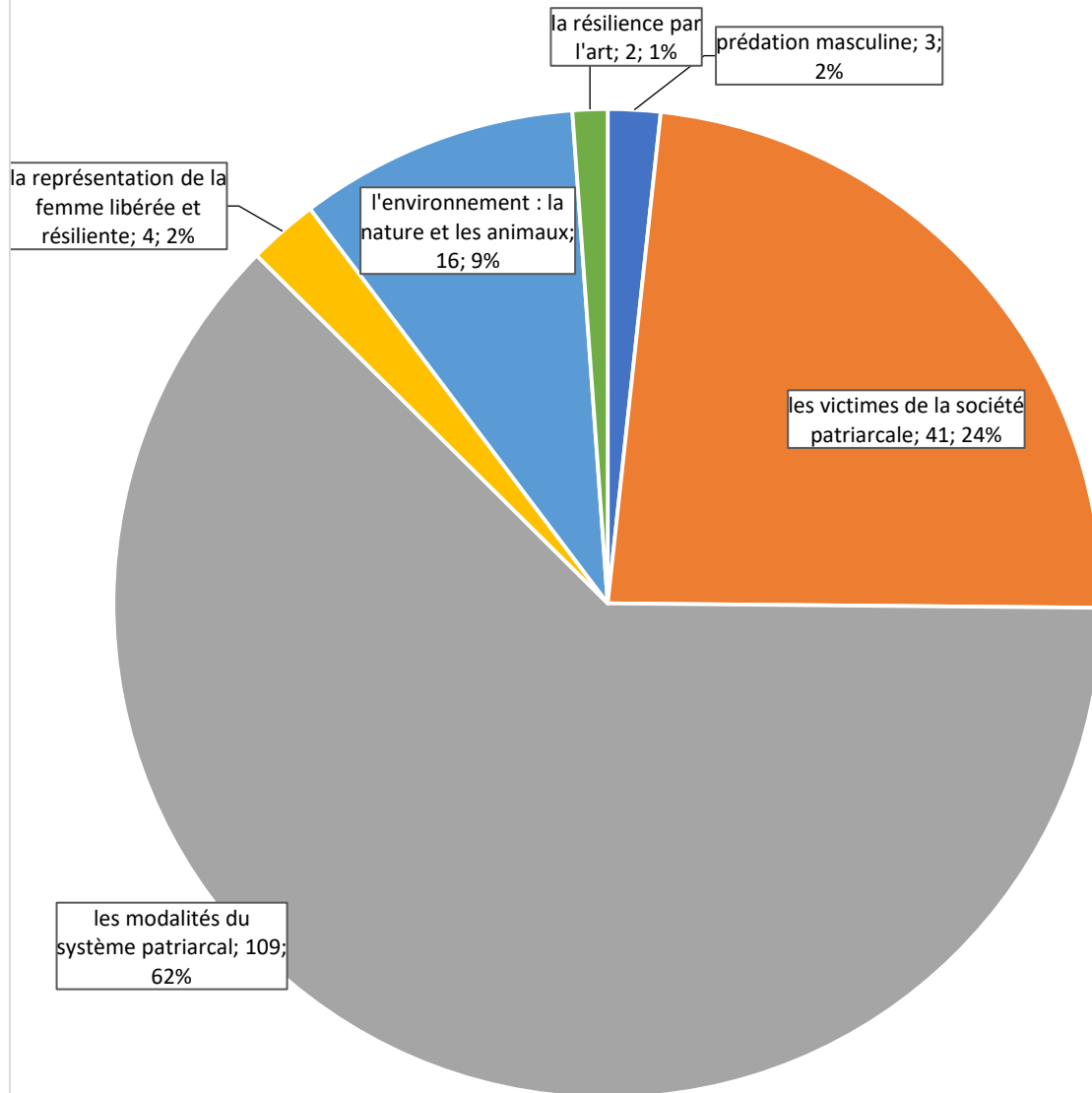
Les thématiques culturelles O Cavalo de sol/Le cheval de soleil



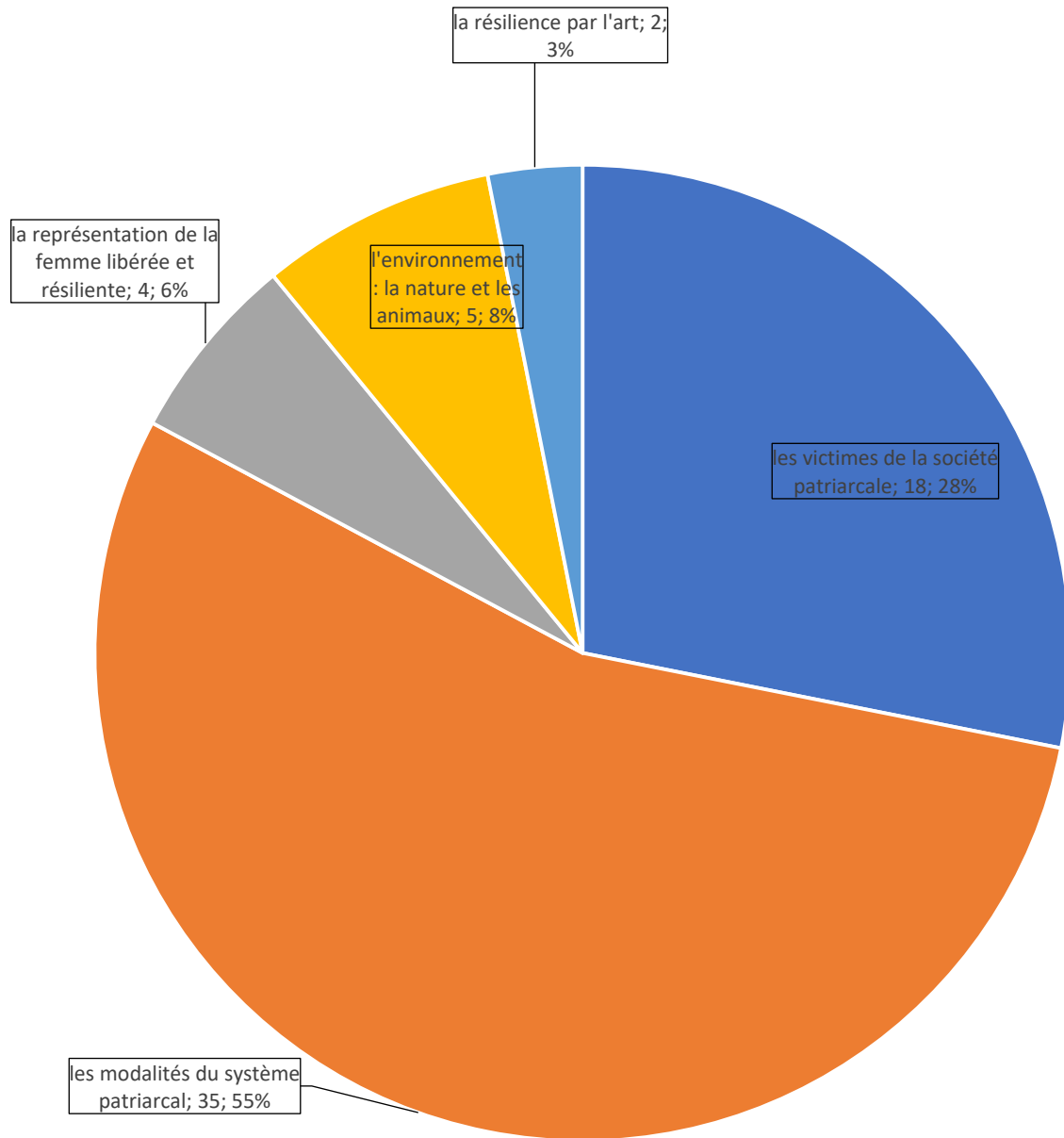
Les thématiques culturelles Os Anjos/Les Anges

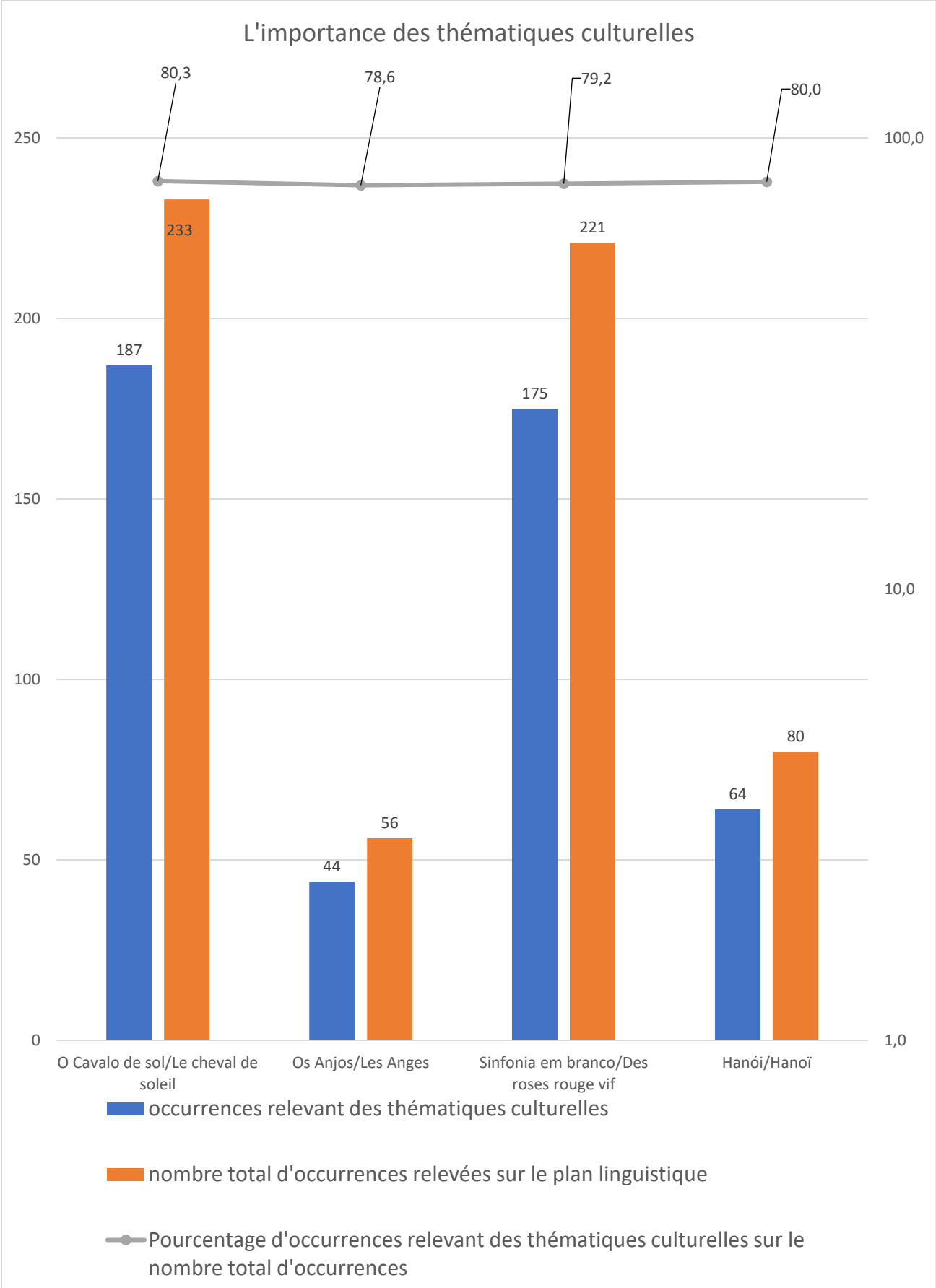


Les thématiques culturelles
Sinfonia em branco/Des roses rouge vif



Les thématiques culturelles Hanói/Hanoï





Titre : LA TRADUCTION FRANÇAISE DES TEXTES LITTÉRAIRES EN PORTUGAIS : Les voix féminines de Teolinda Gersão et d'Adriana Lisboa

Mots clés : Teolinda Gersão – Adriana Lisboa – traduction littéraire – altérité culturelle – écart linguistique

Résumé : Cette thèse vise à étudier les raisons de l'écart entre un texte original de littérature étrangère et sa traduction en français, en s'appuyant sur ceux de deux écrivaines de langue portugaise, l'une portugaise, Teolinda Gersão et l'autre brésilienne, Adriana Lisboa. Deux de leurs ouvrages forment le corpus d'étude en langue originale et en traduction : respectivement, *Le cheval de soleil* (1992) et *Les Anges* (2003), *Des roses rouge vif* (2009) et *Hanoi* (2015). D'abord cette étude dresse un état des lieux de la recherche traductologique contemporaine. Les conditions de production des œuvres sont étudiées, à travers les parcours des deux autrices, les thématiques des ouvrages, ainsi que leurs caractéristiques stylistiques et esthétiques.

La lecture analytique est présentée dans une perspective comparatiste et réalisée en suivant l'axe de l'altérité, dans trois directions : les relations entre les hommes et les femmes, les rapports avec la société patriarcale, avec la nature et le sensible. Un relevé exhaustif de toutes les occurrences présentant un écart est effectué en linguistique contrastive, en appliquant les procédés de la SCFA. La dimension culturelle de la traduction est également analysée et révèle les images culturelles croisées entre les trois pays. Cette étude analyse les différences entre To et Tt et montre que le texte traduit n'est pas une reproduction du texte original, mais un « entre-deux », qui enrichit la culture d'accueil.

Title : FRENCH TRANSLATION OF PORTUGUESE LITERARY TEXTS: The women's voices of Teolinda Gersão and Adriana Lisboa

Keywords : Teolinda Gersão, Adriana Lisboa, literary translation, cultural alterity, linguistic variation

Abstract: This thesis aims at studying the gaps between an original text of foreign literature and his translation into French. It is based on the works of two Portuguese-writing authors, the Portuguese writer, Teolinda Gersão and the Brazilian writer, Adriana Lisboa. Two of their own works are part of the study corpus in original language and in translation: *The Sun's Horse* (1992) and *The Angels* (2003), *Symphony in White* (2009) and *Hanoi* (2015), respectively. First, this study gives an update of the modern translatology studies. It also looks at the conditions in which the books were written based on the two writers' backgrounds on their research topics, stylistic and aesthetics features.

This analytic reading is presented in a comparative perspective, and follows three alterity guide lines. First, men and women relationships, then, their relevance to the patriarchal society and finally their relevance to nature and the sensible. And in contrastive linguistics using the SCFA method, this study gathers a comprehensive survey of all the occurrences of words showing differences in meaning. Then a study of the cultural aspect of the translation carried out to find the cultural images these three countries have in common. The study was meant to determine the differences between To and Tt and to show that he translated text is not a reproduction of the original text, but is an "interval", which expand the welcome culture.