

Artigos – Fluxo Contínuo

Traduire Carolina Maria de Jesus
Translating Carolina Maria de Jesus

Christophe Brochier

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

<https://orcid.org/0000-0002-4148-7885>

chrisbrochier@yahoo.com

RÉSUMÉ: *Ce texte est consacré à l'analyse des traductions en français et en anglais de l'ouvrage de Carolina Maria de Jesus Quarto de despejo. Ce journal d'une mère de trois enfants installée dans la favela de Canindé à São Paulo dans les années 1950 a connu un succès mondial en révélant les terribles conditions de vie des exclus des métropoles brésiliennes. Mais l'accent porté sur sa dimension sociologique dans ses traductions a pu occulter une partie de la singularité de l'œuvre due notamment à la personnalité et au style de l'auteure. L'article examine donc certaines caractéristiques des traductions publiées dans les années 1960, en proposant une critique et des alternatives de traduction fondées sur la prise en compte de la dimension personnelle de l'ouvrage.*

MOTS CLEFS: *Brésil; Carolina Maria de Jesus; traduction; littérature populaire; favelas; journal intime.*

RESUMO: Este texto é dedicado à análise das traduções em francês e inglês do livro de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*. Esse diário de uma mãe de três filhos que morava na favela Canindé, em São Paulo, na década de 1950, foi um sucesso mundial ao revelar as péssimas condições de vida dos excluídos das metrópoles brasileiras. Mas a ênfase em sua dimensão sociológica em suas traduções pode ter obscurecido parte da singularidade da obra, devido em particular à personalidade e ao estilo do autor. O artigo, portanto, examina certas características das traduções publicadas na década de 1960, oferecendo uma crítica e alternativas de tradução a partir da consideração da dimensão pessoal da obra

PALAVRAS CHAVE: Brasil; Carolina Maria de Jesus; tradução; literatura popular; favelas; diário.

ABSTRACT: *This text is devoted to the analysis of the French and English translations of Carolina Maria de Jesus' book, Quarto de despejo. This diary of a mother of three children living in the Canindé favela in São Paulo in the 1950s was a worldwide success by revealing the terrible living conditions of those excluded from Brazilian metropolises. But the emphasis on its sociological dimension in the translations may have obscured part of the work's uniqueness, due in particular to the personality and style of the author. The article therefore examines certain characteristics of translations published in the 1960s, offering a critique and translation alternatives based on taking into account the personal dimension of the work.*

KEY WORDS: *Brazil, Carolina Maria de Jesus, popular literature, favelas, diary.*

Née en 1914 au sein d'une famille pauvre de l'Etat du Minas Gerais, et morte dans le dénuement en 1977, dans la grande banlieue de São Paulo, Maria Carolina de Jesus,

une femme noire et peu instruite, est aujourd'hui considérée au Brésil comme l'une des représentantes les plus importantes de la « littérature des opprimés » (LEVINE & MEIHY, 1994, ASSUNÇÃO 2016). Son œuvre, encore très partiellement publiée, se compose de poèmes, de contes, de proverbes, de chansons, de récits autobiographiques et surtout de journaux intimes³³. La première partie de ces journaux couvrant partiellement les années 1958, 1959, et 1960 a connu un succès considérable lors de sa publication au Brésil en 1960. L'ouvrage intitulé *Quarto de despejo: diário de uma favelada* s'est ainsi vendu à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires et a été traduit en plus de 10 langues, assurant pour un temps à son auteur une certaine aisance matérielle, malgré les roueries des éditeurs. Le succès incroyable de ce texte s'explique essentiellement par son caractère documentaire, voire ethnographique puisque Carolina Maria³⁴ décrit par le menu son quotidien dans une favela de São Paulo. Elle raconte en particulier les effets de la faim et des privations sur ses trois enfants et ses voisins, mais également la lutte quotidienne pour la survie, menée en ramassant du papier et du métal pour la revente. La suite de ce premier journal publié en 1961 sous le titre *Casa de alvenaria*, n'a pas rencontré le même succès. Carolina Maria y décrit la nouvelle vie que lui permirent ses premiers droits d'auteur, la rencontre avec d'autres milieux sociaux, le harcèlement dont elle fut l'objet de la part des solliciteurs les plus divers. Les autres ouvrages publiés de son vivant le furent à compte d'auteur.

La redécouverte de Carolina Maria date des années 1990, et s'explique notamment par les efforts de l'historien brésilien José Carlos Meihy et de l'historien américain Robert Levine, mais aussi par l'intérêt de spécialistes de la littérature brésilienne comme Elzira Perpétua, Germana de Souza ou plus récemment Raffaella Fernandez. Il en a résulté un intérêt pour l'œuvre *per se*, considérée désormais comme élément de littérature à part entière (PERPÉTUA, 2000, FERREIRA, 2002, LAJOLO, 2011). Les nombreux analystes

³³ Les ouvrages publiés au Brésil sont les suivants : *Quarto de despejo* (1960), *Casa de alvenaria* (1961), *Pedaços da fome* (1963), *Diário de Bitita* (1986 : traduction en portugais d'un ouvrage d'abord publié en français en 1982, *Journal de Bitita*), *Proverbios* (1963), *Antologia pessoal* (1996), *Meu estranho diário* (1996), *Onde estaes felicidade ?* (2014), *Meu sonho é escrever. Contos inéditos e outros escritos* (2018).

³⁴ Cet article utilisera les prénoms plutôt que les noms de famille des protagonistes, récupérant ainsi la tradition brésilienne qui par ce moyen crée une réduction de la distance avec les acteurs. Par ailleurs, parler de « De Jesus » n'aurait pas sonné très agréablement. En revanche on dira Carolina Maria et non Carolina de façon à indiquer que le bas statut social de l'auteure étudiée n'autorise pas l'analyste à une familiarité plus grande celle concernant les individus issus des classes moyennes ou supérieures.

qui depuis plus de 30 ans étudient et contribuent à diffuser les textes de Carolina Maria ont en particulier souligné l'originalité de son style, la force évocatrice de ses descriptions, les formes d'expression de sa personnalité. Ce véritable courant d' « études carolinienne » a donc transformé l'angle de perception de l'auteure : de simple « favelada » représentative d'un mode de vie et d'une population, elle est devenue une figure singulière de la littérature brésilienne³⁵.

Ce texte, qui n'est pas destiné à revenir sur cette trajectoire originale, se propose de discuter les problèmes que pose la traduction des journaux intimes de Carolina Maria qui ont d'abord été publiés dans un but documentaire et sont aujourd'hui appréciés sous un angle littéraire. Le premier volume retiendra notre attention. *Quarto de despejo* a été traduit dès 1961 par David Saint Clair aux Etats-Unis et publié sous le titre *Child of the dark*. En France, le livre paraît en 1962 sous le titre *Le dépotoir* avec une traduction de Violante do Canto. Ces deux traductions ont reçu des critiques de la part de spécialistes de l'œuvre (SÃO BERNARDO, 2019 ; SOUZA, 2011), qui ont mis en avant les déformations du texte original, l'appauvrissement du style et le portrait arbitrairement simplifié qu'elles donneraient de l'auteure. Demeure cependant le problème de déterminer comment un texte aussi original que *Quarto de despejo* peut-il et doit-il être traduit. Comment restituer la langue particulière d'une femme pauvre mais cultivée en autodidacte ? Comment rendre la dimension sociologique et en même temps personnelle et intime de l'œuvre ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous reviendrons en premier lieu sur la genèse de l'ouvrage et ses caractéristiques idiosyncrasiques avant d'analyser quelques aspects des traductions en français et en anglais et de discuter finalement des projets de traduction possibles.

La genèse complexe de Quarto de despejo

Originaire d'une bourgade rurale du Minas Gerais, Carolina Maria de Jesus s'installe, après la mort de ses parents à la fin des années 1930, à São Paulo et occupe successivement six emplois de cuisinière où de femme de chambre (LEVINE, 1994). Elle

³⁵ Non cependant sans une certaine réticence de la part des représentants de la critique littéraire traditionnelle, en particulier Wilson Martins, qui a diffusé l'idée que les journaux de Carolina Maria étaient des faux. Pour une mise en perspective de cette réception : Toledo (2010).

perd son emploi, qui lui fournissait également un logement, lorsqu'elle tombe enceinte, ce qui l'oblige à se réfugier en 1948 dans la favela de Canindé (aujourd'hui disparue) située proche d'une décharge, sur les bords de la rivière Tieté. Elle vit alors du ramassage de papier et de matériaux divers qu'elle revend au poids à des recycleurs. A ces sources de revenus, s'ajoutent des dons en nature faits par des voisins aisés des environs, des associations caritatives et religieuses, des employés des abattoirs. En dépit de sa scolarité très incomplète (deux années du cycle primaire), Carolina Maria est passionnée de littérature et écrit des poèmes et des contes. A partir de 1955, elle tient son journal dans lequel elle décrit ses activités quotidiennes et consigne ses réflexions sur la vie et la société. Ses textes montrent que son but est au moins double : cultiver le plaisir d'écrire et résister au désespoir en réfléchissant, mais également en brocardant ses voisins qui la harcèlent et qu'elle méprise. Carolina Maria s'est en effet toujours regardée comme « une poétesse » pour laquelle le journal sert de thérapie et de culture de l'espoir. L'envoi de ses textes, à un éditeur américain, est cependant resté sans réponse et au milieu des années 1955, l'espoir de vivre de sa plume s'amenuise. C'est alors que le destin lui sourit.

Quarto de despejo est né de la rencontre fortuite en 1958 de Carolina Maria avec un jeune journaliste originaire de l'Alagoas mais travaillant à São Paulo, Audálio Dantas. Né dans une famille modeste d'une bourgade de l'Etat nordestin d'Alagoas en 1929, Audálio travaille comme journaliste depuis 1954 pour le journal *Folha da Manhã*. À l'occasion d'un reportage de plusieurs jours sur la favela de Canindé (il veut notamment recueillir les commentaires des habitants au sujet de l'installation par la mairie de balançoires), il entend une quadragénaire noire menacer des voisins, avec qui elle se querelle, de les « mettre dans son livre ». Demandant à voir le livre en question, il découvre les dizaines de cahiers, récupérés dans les ordures, sur lesquels la « favelada » consigne dans une écriture régulière ses humeurs, son quotidien, ses souffrances mais également des poèmes et des contes. Les contes ne l'intéressent pas (FERNANDEZ, 2014b) mais il perçoit immédiatement l'intérêt documentaire du journal. Carolina Maria pourra devenir le témoin privilégié des conditions de vie très dégradées dans la favela. Le journaliste publie donc plusieurs articles dans la presse sur la mémorialiste des quartiers pauvres³⁶. Le succès de ces articles est immédiat en raison du contexte politique et social

³⁶ Pour le détail des publications de Audálio Dantas sur Carolina Maria: Silva (2010)

de l'époque. La « favela » apparaît comme un problème social urbain à la fois urgent et mal connu qui doit attirer l'attention des dirigeants et du public privilégié, généralement indifférent au sujet des conditions de vie des exclus des grandes villes (LEVINE & MEIHY, 1994). Audálio, qui a promis à Carolina Maria de l'aider à publier, garde plusieurs cahiers à partir desquels il compose et dactylographie un manuscrit qu'il parvient à faire accepter par l'un de ses amis, Paulo Dantas³⁷, aux éditions Francisco Alves, après avoir procédé à des coupes substantielles (FERNANDEZ, 2014b).

Le texte final, qu'il présente comme une fidèle retranscription des cahiers, à quelques corrections et suppressions près, est donc l'objet d'un travail approfondi guidé par ses opinions regardant Carolina Maria, et la façon dont ses textes doivent être présentés au public. Le « carderno 11 » qui a été mis en ligne par la bibliothèque nationale à Rio de Janeiro³⁸, de même que l'étude précise de Perpétua (2000), permettent en effet de constater aujourd'hui qu'Audálio a recomposé les cahiers plus qu'il ne les a transcrits. S'il a conservé le vocabulaire, il a effectué des corrections de grammaire et reconstitué des phrases en agrégeant celles très fragmentées de l'original. De cette manière, il a constitué un texte plus facilement lisible pour le public, dans une évidente intention commerciale et politique (« mon intention était de montrer » déclare-t-il en 2014 à Raffaella Fernandez). On peut se faire une idée de la substance de ces corrections en comparant un extrait du manuscrit et un extrait du livre publié en portugais. Par commodité on donnera en gras les signes ou les mots rajoutés par le correcteur, avec, entre crochets, ceux qui ont disparu.

14 de dezembro [de 1958]

[il manque les 54 premières lignes qui commencent par : deixei o leito as 4] De manhã teve missa. O padre disse [:] para nós não beber [.] [que] **porque** o homem que bebe [,] não sabe o que faz. Que devemos beber limonada a água. [coiças imprejudiciais].

Varias pess[ô]oas [vem] veio [assis] **assistir** a missa. Ele [nos] disse [:] que sente prazer de estar entre nós. Mas[,] se o padre [ressidis] **residis** entre nós, havia de expressar de outra forma. [Fiquei tão caçada fui dêitar. Desliguei o rádio. supondon que ia dormir. Mas, não adórmei.

Cet extrait illustre une partie des fautes que commettait Carolina Maria : ponctuation insuffisante, mots mal orthographiés, erreurs de conjugaison³⁹, qui ne sont

³⁷ Les deux hommes n'ont pas de lien de parenté.

³⁸ L'histoire de ce cahier a été reconstituée par Leticia Guimarães Martins (2017). La version digitalisée est disponible à l'adresse suivante : http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1352132/mss1352132.pdf

³⁹ Pour une analyse du style oral de Carolina Maria : Silva et alli 1999.

pas constantes mais assez nombreuses pour exiger alors (selon les normes des éditeurs) une reprise complète du texte. On voit qu'Audálio n'a pas considéré que garder les fautes de portugais ou de syntaxe pouvait représenter un intérêt documentaire. L'exception ici est le verbe *vir*, accordé à la troisième personne du singulier, alors qu'il aurait dû l'être au pluriel, mais conjugué au passé dans le texte final, alors qu'il est au présent dans l'original. De cette façon le correcteur a apparemment souhaité conserver le style oral. D'une manière générale, il n'a pas cherché à enfermer Carolina dans ses déficiences grammaticales et s'est borné à garder quelques mots orthographiés selon la prononciation populaire (« iducação », etc.) de façon à préserver le caractère « authentique » du document. Il a préféré préciser en introduction que la maîtrise de la langue de l'auteure était insuffisante tout en corrigeant l'essentiel. Il est probable qu'un texte trop mal rédigé aurait rebuté le lectorat et décrédibilisé en partie le message. Le caractère ethnographique du témoignage est alors assuré par les faits apportés et le maintien du vocabulaire original.

Audálio a également expliqué avoir supprimé les passages répétitifs du journal et marqué ces retranchements par des points de suspension. La comparaison avec le texte original montre qu'il a fait bien plus. Il a procédé à une sélection de phrases et de passages qui a laissé de côté au moins 80 % du texte de départ. Cette sélection a suivi plusieurs lignes directrices que l'on peut facilement reconstituer: garder les descriptions qui insistent sur les terribles conditions de vie, en évitant les passages les plus scabreux (inceste ou descriptions trop crues par exemple) ou politiquement trop compromettants (insultes visant des politiciens désignés par leur nom) et ceux où l'auteure se montre raciste, vindicative, ou agissant de façon peu glorieuse. Pour n'en donner que quelques exemples, elle écrit (p. 37 du manuscrit) « quem rouba deve ser eliminado », (p. 22) elle parle des « vagabundos da favela », (p. 7) « tenho nojo das mulheres adulteras », et (p. 31) se plaint que « todos os dias chegam nortistas aqui na favela ». En passant sous silence ces facettes, Carolina Maria pouvait devenir une sorte de cas représentatif de la « favelada »: souffrante, humble, morale et modérément révoltée. Mais Audálio a également gommé certains aspects de sa singularité en tant qu'écrivain, notamment ses réflexions philosophiques et ses citations érudites (Socrate, etc.).

Pour avoir une idée plus précise des choix opérés, voici retranscrit un passage du manuscrit (« caderno 11 » p. 91 et suivantes) avec, entre crochets, les passages supprimés

dans la version éditée.

19 de dezembro [de 1958].

Amanheci com dôr de barriga e vomitando [Eu disse para o João que eu não podia deixar o leito. para ele levantar-se e acender o fogo e fazer o café...que vida !] Doente e sem ter nada para comer. [Mandei o João comprar 10 de pão. Eles comêram pão com mantêga.] Eu mandei o João no ferro velho vender um pouco de estôpa e uns ferrós. Ele ganhou 23 cruzeiros. Não dava nem para fazer uma sôpa. [O José Carlos havia pedido 10 para comprar ovos ; dei os 10. E ele foi no senhor Eduardo. Não tinha ovos. Ele foi no Chico. 3 ovos é 12. Dei-lhei mais 2]. Que suplicio e adoecer aqui na favela. [Eu tinha a impressão que estava num exílio. pensei : se eu piorar, vou escrever um bilhete para o Audálio vir fazer o meu enterro ; e arranjar um orfanato para os filhos. Levantei para ver o que os filhos havia levado para vender. Sai para o quintal e cai. Com os pés para fora e o tronco debaixo do pavão. O José Carlos tentou erguer-me.] pensei, hoje é meu ultimo dia na encima da terra. [Passei pela terra sem conseguir o que idealisei. Nascendo no Brasil, tenho a impressão que vivi sempre dentro de uma garrafa. Pobres filhos ! Será que vão andar sujos ? Será que vão sentir saudade de mim ? Quantas anedotas vão surgir entorno do meu nome. Porque poeta rico, fica fica [sic] celebre. Com uma aureola de respêito envolvendo o seu nome. E o poeta das margens, do lixo, fica celebre com uma pornografia em torno do seu nome. Igual a Manoel Maria du Bocage. Entrei para dentro do barraco e deitei. Andando só 5 passos eu fiquei tão cançada como e eu tivesse ido, no Japão a-pé. Dêitei e comecei a vomitar. Um vomito amargo e verdade.] Percebi que havia melhorado. Sentei na cama e comecei a catar as pulgas. A ideia da morte ja ia afastando-se. E eu comecei fazer planos para o futuro. [Mandei o João voltar no senhor Manoel para vender um pouco de borracha... (Le texte continue ainsi sur deux pages jusqu'à la fin du cahier)].

Cet extrait nous montre un échantillon des coupes opérées par le correcteur, à partir desquelles on peut reconstituer ses intentions. Ainsi l'essentiel des détails répétitifs du quotidien, qui n'ajoutent rien à la description de la misère (ou de la résistance), disparaissent, de même que des détails gênants (le vomi). Mais gommée aussi la mention du nom d'Audálio, qui intervient régulièrement dans la vie de Carolina Maria à partir d'avril 1958, ainsi que les angoisses et les plans irréalistes de cette dernière. Plus gênant, le correcteur a écarté ses réflexions sur son statut de poète, se tenant ainsi à l'idée qu'elle doit parler en tant que « favelada » ordinaire et donc ne pas apparaître comme aspirant à la célébrité. Les évocations inventives ou sophistiquées (« Manoel Maria du Bocage » et se rendre au Japon à pied), qui sont pourtant caractéristiques de son style, sont, dans la même logique, rendues invisibles. Dans les deux pages suivantes, qui ne sont pas données ici et qui disparaissent de l'ouvrage publié, Carolina Maria insulte le fils de l'un de ses voisins (« Meco por mim é o diabo. Que menino desgraçado ! »), raconte qu'elle lui lance à la figure une boîte de sardines pourries et trouve confirmation dans une phrase d'Hitler de l'idée que « les femmes latines se divertissent en nuisant aux autres ». On comprend aisément que ces passages ne correspondaient pas à l'image que le journaliste voulait donner.

Quarto de despejo: un témoignage singulier

Quel sorte de document Audálio Dantas a-t-il donc finalement construit à partir des milliers de pages rédigées par sa protégée? *Quarto de despejo* se présente comme un journal commençant le 15 juillet (par les mots: « Aniversário da minha filha Vera Eunice ») et s'achevant au premier janvier 1960 (avec la répétition du sempiternel « Levantei as cinco horas... »). La première partie couvre deux semaines de juillet 1955, la deuxième partie huit mois de 1958 et la dernière toute l'année 1959. Certains jours ne sont pas commentés, d'autres le sont par une ou deux phrases seulement, surtout vers la fin du manuscrit, alors que les journées de 1955 sont documentées par de longs extraits. Il n'y a pratiquement pas d'entrée quotidienne qui n'ait été raccourcie par le correcteur, ce qui accentue le caractère morcelé de l'ouvrage. Le lecteur ne peut suivre un récit continu: il n'a que des fragments de vie souvent sans lien les uns avec les autres, comme des dépêches journalistiques. Le récit du début des journées, qui commence presque invariablement par la corvée d'eau à 4 ou 5 h du matin, est gardé au début puis disparaît. Dans ce qu'Audálio a laissé, le lecteur découvre un mélange de descriptions des actes habituels, d'observation et de jugement des voisins, en général sur un mode acrimonieux, et de réflexions personnelles, centrées le plus souvent sur la fatigue, la lutte contre le découragement et l'indignation devant l'injustice dans la société. Ainsi, pour le 3 juillet: « O povo da favela já sabe que estou doente. Mas não aparece ninguém para prestar-me um favor. » (p. 85). Le 18 septembre (p. 107): « Hoje eu estou alegre. Eu estou procurando aprender a viver com o espírito calmo. Acho que é porque estes dias eu tenho o que comer. » Et le 7 octobre (p. 109): « Morreu um menino aqui na favela. Se vivesse ia passar fome. »

D'un point de vue statistique, ce sont les descriptions du quotidien qui dominent, sans aucun doute à dessein, de façon à augmenter l'intérêt ethnographique. De cette manière, *Quarto de despejo* apparaît comme un morceau de la littérature de la misère (ASSUNÇÃO, 2016) a parlé avec pertinence de « littérature de l'urgence ». Confronté à ce quotidien de souffrances répétées indéfiniment et d'horizons bouchés, le lecteur se demande comment la protagoniste parvient à ne pas céder. En butte à l'hostilité de ses voisins, contrainte de se lever avant l'aube pour affronter la file d'attente devant l'unique

robinet d'eau courante du quartier, puis forcée de porter son lourd sac de détritus par tous les temps jusqu'à l'épuisement Carolina Maria ne parvient qu'à grand peine à nourrir ses enfants. La favela est pour elle un « enfer » et son existence un chemin de croix. C'est sur ces aspects qu'insiste le journaliste dans son introduction: « une misère si grande qu'on ne peut même pas l'imaginer » dit-il. Et le style de l'ouvrage renforce cette dimension: un vocabulaire cru, précis, des phrases courtes, hachées, écrites sous l'emprise de la fatigue, ce qui a incité certains analystes à parler de « parataxe de la misère » (TAVARES DA SILVA, 2019).

L'aspect social du livre est renforcé à partir de l'automne (austral) 1958, après la rencontre avec Audálio (MIRANDA, 2013). Sachant que le journal a désormais des chances d'être publié, la diariste s'adresse parfois directement au lecteur (16 octobre, p. 109): « Vocês já sabem que eu vou carregar agua todos os dias. Agora eu vou modificar o inicio da narrativa diurna, isto é, o que ocorreu comigo durante o dia. »; « Eu percebo que se este Diário for publicado vai maguar muita gente » (1^{er} juillet, p. 74). Pourtant Carolina Maria n'aime pas ce journal, elle le trouve « pornographique », comme on l'a vu, et voudrait gagner son statut d'écrivain par ses contes et ses poèmes. Avant l'intervention du journaliste, le journal sert essentiellement à garder les événements en mémoire, à méditer, à se justifier et s'affirmer. Ces aspects n'apparaissent que partiellement dans le texte final, de même que le plaisir que Carolina Maria prend à écrire et que l'on discerne mal en raison des coupes drastiques. Audálio a cependant conservé le vocabulaire souvent archaïque et ampoulé qui se mélange à la langue populaire. Des mots comme « abluir », « erguer », « soezes », « embriaguez », « leito », « certificar » servent à la rédactrice à se distinguer des autres habitants et à cultiver le « style classique », qui est selon elle la marque de la vraie littérature, en dépit des sujets « vulgaires » qu'elle traite. De cette manière elle rejoint symboliquement le monde des auteurs, en attendant que ses textes plus ambitieux parviennent au public.

La rencontre des ambitions littéraires, de l'usage quasi thérapeutique du texte par l'auteure et des intentions sociologiques du correcteur produit au final un texte hybride. Se parlant généralement à elle-même, Carolina Maria n'explique pas qui sont les personnages dont elle cite le nom. Le lecteur ne dispose pas de biographies, ni de rappels de l'historique des relations. Tout est perçu dans la fugacité de l'instant à travers le prisme

des émotions. Le lecteur ne dispose pas non plus d'un plan de la favela et ne sait pas situer les maisons, les gens, les rues, ni évaluer les distances parcourues. Il est surtout incapable de réaliser la typicité ou la singularité du cas de la rédactrice. On ignore généralement comment les voisins vivent, à moins de se contenter des accusations qu'elle porte sur eux. La favela et ses habitants sont systématiquement saisis dans une négativité presque complète qui est la conséquence des émotions ressenties par Carolina Maria. Ainsi les « favelados » apparaissent comme des gens grossiers, injustes, agressifs, toujours prêts à nuire aux autres et ce d'autant plus qu'ils ont un pied dans le vice. Les pires clichés concernant cette population se trouvent donc confirmés et les deux principales données ethnographiques concernent finalement la faim et le métier de ramasseur de déchets.

La personnalité de Carolina Maria, quant à elle, apparaît par morceaux, mais de façon plus cohérente que dans le manuscrit qui laisse voir plus de zones d'ombres. Pour la reconstituer il faut avoir à l'esprit, comme le relève Lejeune (2005) que « le journal n'est pas tout l'homme⁴⁰ » (ou la femme). Même si elle ne disposait sans doute pas d'un plan ou d'une stratégie d'exposition réfléchie, il est évident que Carolina Maria a construit par le journal un soi public et privé qui lui convient. Ce soi est d'abord fait de dignité: contrairement aux « autres », la Carolina idéale qu'elle met en scène ne se querelle pas grossièrement dans la rue, elle n'importune pas les voisins, elle respecte les enfants. Elle pratique la lecture, l'écriture et écoute la radio, elle est donc cultivée. Elle se dit jalousee par les « favelados » pour cela. Surtout, elle se sait capable de transformer la triste réalité par des mots, des métaphores, des comparaisons poétiques. Poétesse, elle se voit comme un être supérieur obligé à une existence d'esclave dans un univers indécent. Un autre aspect qu'elle met en exergue est son courage et sa persévérance. Elle ne recule jamais devant le labeur à moins d'être clouée au lit par la maladie. Elle marche jusqu'à l'épuisement et se force au travail par tous les temps. Contrairement à ses voisins, elle ne renonce pas à ses responsabilités vis-à-vis de ses enfants, et mène une vie disciplinée et sobre. Elle ne boit pas, ne jure pas, ne couche pas avec des hommes de passage, ne triche pas et tient sa parole. Sa haine des gens du Nord et son mépris pour les noirs sont, selon elle, justifiés, car elle déteste la vulgarité, qui serait leur caractéristique principale.

⁴⁰ « Le journal n'est pas tout l'homme. C'est un secteur de la personnalité, un enclos, un refuge, une petite habitude que l'on a avec soi-même, une routine rassurante » (LEJEUNE, 2005, p. 282)

La traduction française

La traduction française de *Quarto de despejo*, a été réalisée en 1961 par Violante do Canto, au sujet de laquelle, les spécialistes de l'œuvre ne sont pas parvenus à rassembler beaucoup d'informations. D'après la journaliste Clelia Pisa (FERNANDEZ, 2014a) qui rencontra dans les années 1970 Carolina Maria avec Maryvonne Lapouge et se vit confier la garde de deux cahiers aux fins de publication, Violante do Canto était déjà âgée dans les années 1960. Son œuvre de traductrice débute avec *Seara vermelha* (les chemins de la faim) de Jorge Amado en 1951, *Esteiros* de Pereira Gomes (en 1954), *Camaxilo* de Castro Soromenho (en 1958), et *Gabriela cravo e canela* d'Amado encore, en 1959. La même année, elle publie le roman *Orfeu negro* qui développe le récit du film de Marcel Camus. Violante do Canto n'a pas laissé de textes précisant ses choix de rédaction, ses options de traduction ou la philosophie de sa pratique. La comparaison des originaux et des traductions pour certains de ses travaux montre cependant une traductrice précise qui ne modifie que marginalement les textes, de façon à s'accorder aux usages du français littéraire. On ne trouve pas chez elle d'appropriation narcissique des textes originaux et sa très bonne connaissance (sans doute de première main) de la réalité brésilienne lui évite les contresens et les choix hasardeux. Il est toutefois évident que Violante do Canto, qui appartenait sans aucun doute à un milieu lettré de classes moyennes supérieures, entretenait un rapport un peu rigide et distant vis-à-vis des classes populaires, de leur mode de vie et de leur langage. Ses traductions des propos tenus par des paysans ou des ouvriers sont en général affectées d'un biais ethnocentrique: ses personnages s'expriment ainsi plus vulgairement ou plutôt de façon plus stéréotypiquement grossière et populaire sous sa plume qu'en portugais. Elle les fait parler selon l'idée qu'elle se faisait apparemment de la façon dont des gens comparables (de son point de vue) se seraient exprimés en français. Ainsi dans *Les chemins de la faim*, « trabalho » devient boulot, « meninos » gosses, « ignorantes » ignares, « Seu Arthur » M'sieur Arthur, etc. L'argot ou les expressions populaires qu'elle utilise résonnent de façon un peu artificielle.

Un passage de *Seara vermelha* et de sa traduction en donne une idée.

Amado écrit (2009, p. 4):

« Vosmecê? Ataliba vai ficar contente... é o casamento da menina dele, se vosmecê fôr ir, ele vai ficar engravidar de contente. »

Violante do Canto traduit (Amado, 1994, p. 17):

« Vous? Ben alors, c'est Ataliba qui va et' content! C'est le mariage de sa petite et, si vous y allez, il va et' fier comme un paon. »

Le traditionalisme des expressions est ici rendu par un vocabulaire paysan stéréotypé. Alors que l'ouvrier agricole brésilien s'exprime normalement en brésilien mais en utilisant une formule ancienne de politesse et une métaphore pittoresque, en français il se transforme en un paysan aux expressions vaguement normandes usant de comparaisons classiques. Les premières pages d'*Orfeu negro* (1959), censées donner le ton de la culture populaire carioca montrent également l'usage de stéréotypes par un écrivain peu habitué à la complexité de la langue des gens des favelas. Les hommes y sont ainsi exagérément vulgaires surtout quand ils parlent des femmes: « vise la souris... quel châsis (p. 9), « je me la farcirais bien » (p. 17). Le vocabulaire descriptif est tantôt composé de mots démodés et ampoulés: « ils baguenaudaient » (p. 12), « un orphéon » (p. 13), « un zigomar » (p. 22) tantôt de termes dépréciatifs à connotation raciste: « des grappes de noirs », « une négresse replette » (p.10). Les classes populaires sont ainsi regardées de loin par un écrivain qui les connaît mal et tâche de réduire cette distance en exotisant les scènes pour le public français: « les Carioques », « un bonde », etc.

Ces tendances, rapidement esquissés ici, se retrouvent dans *Le dépotoir*. Mais une approche critique de cette traduction ne peut se limiter à pointer les faiblesses ou les choix contestables. Comme l'a bien montré Berman (1995) la critique, au sens de mise en perspective et commentaires, commence par un regard réceptif. Car « le problème de la traduction », quelle que soit la façon dont on le pose est toujours insoluble. Le texte original est toujours altéré quand le texte passe d'une langue à l'autre. Il convient donc de comprendre un exercice de traduction en prenant la mesure du défi qu'il impose et en posant clairement les choix qui se sont offerts au traducteur.

Dans le cas de *Quarto de despejo*, le système de traduction mis en œuvre devient visible si l'on repère la logique des écarts par rapport à l'original. Ainsi, même si Violante do Canto n'a pas laissé de présentation de son travail, il semble évident qu'elle a suivi: 1) les usages de l'époque, 2) ses habitudes particulières, notamment concernant la langue populaire 3) sa vision de ce que représentait le livre.

Les normes auxquelles elle se conforme sont essentiellement ciblées pour reprendre la distinction fameuse de Ladmiral (1983). La traduction doit « faire texte » et se conformer aux usages de la langue française. C'est l'intégralité du message, rédigé en bon français qui prime sur la fidélité à la voix d'origine. Ainsi, la traductrice a recherché l'équivalence des expressions, c'est-à-dire qu'elle fait parler Carolina comme une française d'un bidonville parisien le ferait, ou tout au moins comme elle le ferait dans l'idée de Violante do Canto. De cette manière, elle obtient certaines réussites évidentes. Ainsi (p. 24) Carolina s'exprime de cette manière en portugais (p.24): « Mas eu não encontro defeito nas crianças. Nem nos meus nem nos dela. Sei que criança não nasce com senso. Quando falo com uma criança lhe dirijo palavras agradáveis. » Ce que la traductrice rend (p. 24) par: « Mais je ne vois pas de défaut chez les enfants. Ni chez les miens ni chez les siens. Je sais que l'enfant ne naît pas avec sa raison. Quand je parle à un enfant je lui dis toujours des gentilleses. » ce passage est convaincant: si Carolina maria s'était exprimée en français, elle aurait sans doute dit à peu près cela. Mais elle ne parlait pas en français... Une comparaison même rapide des deux textes montre en fait que la traduction instille régulièrement de petites modifications qui ne sont pas toujours justifiées et qui altèrent petit à petit la voix originales. Ainsi en va-t-il pour l'extrait du 19 décembre, étudié plus haut; on lit dans *Quarto de despejo* pour le 19 de décembre (p. 122):

« Amanheci com dor de barriga e vomitando. Doente e sem ter nada para comer. Eu mandei o João no ferro velho vender um pouco de estopa e uns ferros. Ele ganhou 23 cruzeiros. Não dava nem para fazer uma sopa (...) Que suplício adoecer aqui na favela! Pensei: hoje é o meu último dia encima da terra ... Percebi que havia melhorado. Sentei na cama e comecei catar pulgas. A idéia da morte já ia se afastando. E eu comecei a fazer planos para o futuro. Hoje não sei para catar papel. Seja o que Deus quiser.

Le dépotoir (p. 169) donne pour la même page:

« Quand je me suis levée, j'avais mal au ventre et j'ai vomi. Malade et sans rien avoir à manger. J'ai envoyé João à la ferraille pour qu'il vende ce que j'avais trouvé hier. Il a gagné 23 cruzeiros. Ça ne suffisait même pas pour faire une soupe (...) Quel supplice de tomber malade ici dans la favela! Je me suis dit que c'était mon dernier jour sur la terre. ... Je me suis aperçue que ça allait mieux. Je me suis assise sur mon lit et j'ai commencé à faire la chasse aux puces. L'idée de la mort s'éloignait. Et je me suis mise à faire des projets d'avenir. Aujourd'hui je ne suis pas sortie pour ramasser du papier. Que ce soit comme Dieu voudra!

On constate aisément que les passages soulignés opèrent de légers glissements de façon à éviter les répétitions, arranger la syntaxe ou élever le niveau de langue. Mais de cette manière les manies stylistiques de l'auteure sont en partie gommées: la description

des objets, les phrases hachées et orales, le choix des mots (elle utilise ainsi le mot catar, « ramasser » pour le papier et les puces).

On retrouve ainsi dans tout l'ouvrage traduit cette priorité donnée au français correct et standard sur la dimension purement « locale » de la voix de Carolina Maria. C'est pourquoi les fautes de portugais sont corrigées en français et de nombreuses phrases sont ennoblies. Une liste rapide tirée des huit premières pages permet de relever que : « fiquei pensando que precisava » devient « il aurait fallu acheter », « espancado » devient « roue de coups », « eu estou revoltada com o que as crianças presenciam » devient « je suis révoltée à l'idée de ce que les enfants doivent voir et entendre », « tenho pavor » devient « j'ai une sainte peur », « tudo espalha » devient « ça répand tout partout en un clin d'œil », « bebe demais » devient « boit jusqu'à plus soif », « catar papel » devient « quête de papier », « buscar agua » devient « quérir de l'eau », « chegou a minha vez, puis a minha lata para encher » devient « à mon tour, j'ai pu remplir mon bidon ».

L'un des effets de cette priorité donnée à un français de qualité est de réduire l'intérêt ethnographique. Ainsi, et si l'on s'en tient aux cinq premiers jours du journal, Carolina parle de « litres », traduits en français par « bouteilles », « melhori » devient « cachet », « farinha » [de mandioca] devient « farine », « lhe joguei uma direita » devient « j'ai dit sans me démonter », « maldizendo sua vida » devient « se plaignant de sa vie », « esmola » devient « cadeau ». À partir du même principe, les enfants de Carolina cessent de la vouvoyer en français.

Les habitudes de traduction de la langue populaire, telles qu'on les a évoquées plus haut, sont aussi très facilement visibles dans *Le dépotoir*: Carolina doit aussi parler en argot ou tout au moins comme une femme du peuple le ferait en France. Ainsi et si l'on s'en tient aux premières pages « O dinheiro acabou-se » devient « Je n'avais pas un rond », « garoto » devient « gosse », « recebi » devient « ça faisait », « indisposta devient « mal fichue », « permaneço na rua o dia todo » devient « je me trimbale », « casa » devient « baraque », « feijão » devient « fayots », « sai e fui » devient « j'ai filé », « estou sempre em falta » devient « je suis toujours à la bourre », « surgiu » devient « se sont amenés », « indolente » devient « feignante », « reclamar » devient « rouspeter », « imprecisar » devient « chamailler », « aborrecer » devient « embêter ». Mais en même temps, ses phrases sont parfaitement françaises. Elle dit par exemple « je ne suis pas » et

non « je suis pas » et certains mots d'argots qu'elle utilise sont transformés en expressions soutenues (« tostão ». devient « premier sous »)

Enfin, la traduction se conforme à l'objectif documentaire assigné par Audálio Dantas auquel a sans aucun doute été également sensible l'éditeur français. Ainsi *Le depotoir* sert à montrer les conditions de vie dégradées d'une femme des favelas. De là, deux conséquences évidentes: une traduction qui insiste sur la dramatisation et un effacement assez net des particularités de l'auteure en tant que personne. L'insistance sur la misère ou le désespoir est repérable par certains choix de mots: « par de sapatos » devient « vieilles paires de chaussures », « procurei » devient « j'ai cherché partout », « atribulada » devient « tourments », « latas » devient « vieilles boîtes », « pedaço » devient « petit bout », « pessoas amigas » devient « personnes que je connais », « sujos » devient immondes », « diz que sous preferida » devient « dit que je couche [avec des hommes] ». Le lecteur doit être convaincu que toute la vie de Carolina Maria peut être saisie à partir de l'angle du malheur et de la privation.

De cette façon, la fidélité à la lettre du texte original est en partie négligée dans la mesure où l'étrange mélange de mots ordinaires et termes sophistiqué ou officiels qui caractérise précisément la participation de l'auteure au monde des lettres n'est que mal restitué. A titre d'exemple: « géneros alimentícios » devient « alimentation », « ablui » j'ai lavé, « certifiquei-me » devient « j'étais sûre », « asentou-se » devient « a disparu », « repreendi-lo » devient « le gronde », « soezes » devient « quelconque », « despi-me » devient « je me suis déshabillée ». Violante do Canto qui n'a pas pu ne pas saisir la singularité du lexique carolinien, n' a pas jugé important de le restituer, se conformant ainsi à l'idée que l'auteure n'est intéressante pour le public français qu'en tant que membre d'un groupe social défavorisé. Comme Dantas, elle a donc également cherché à accorder le portrait de l'auteure à l'idée que le lectorat pouvait se faire d'une héroïne de récit. Ainsi la diariste, quand elle donne « uns tapas » à ses enfants en portugais, ne donne plus qu' « une giffle » en français. La dénonciation des vices de ses voisins comme « o vicio de embriagues » devient « s'adonner à la boisson ». L'entrée du 30 décembre disparaît purement et simplement, sans doute car Carolina Maria s'exclame: « A lingua das mulheres é um pavio. Fica incendiando... »

Au Final, la masse de ces glissements est assez considérable pour produire un

texte qui n'est plus vraiment celui de Carolina Maria. Son niveau de langue est parfois rehaussé, parfois abaissé, les mots qu'elle choisit avec soin sont souvent modifiés, l'aspect documentaire de l'usage du portugais par une favelada est réduit et les nuances de sa personnalité subissent une deuxième opération de gommage, après celle opérée par Audálio. Cela ne signifie pas que la traduction française soit « mauvaise » car le texte est d'une grande homogénéité, sans contresens repérable, et globalement fidèle. Mais il suit un certain nombre de principes qui sont, comme toujours en traductologie, discutables, ainsi que nous le verrons plus loin.

La traduction en anglaise

David St Clair, qui a assuré la traduction de *Quarto de despejo* pour l'édition américaine, est mieux connu des spécialistes de Carolina Maria, dans la mesure où il intervient dans sa vie à partir de 1961 comme le raconte *Casa de alvenaria*. Né à Newton Falls dans l'Ohio en 1932, il fait des études de lettres à l'Université de Columbia avant d'entreprendre des voyages en Amérique latine. Il s'installe ensuite au Brésil où il est correspondant pour le magazine *Time and Life* jusqu'en 1965 (SÃO BERNARDO, 2019). Il se spécialisera ensuite dans l'écriture d'ouvrage d'ésotérisme. St Clair n'est donc pas un traducteur professionnel. Sa connaissance du portugais brésilien s'est certainement constituée « sur le tas », en vivant dans le pays. C'est sans doute pourquoi sa traduction contient quelques passages proches du contresens que l'on ne trouve pas chez Violante do Canto. Mais ayant accompagné Carolina Maria dans le début de sa carrière d'écrivain, il s'est trouvé en position de proposer une traduction aux éditeurs. L'angle le plus évident de cette traduction est, comme dans le cas français, la production d'un document sur la misère. La personnalité et les idiosyncrasies stylistiques de l'auteure passent au second plan. St Clair a choisi un style dépouillé, très simple, collant souvent à l'original parfois au détriment des exigences de l'anglais littéraire. Par exemple « A gente não gasta luz mas precisa pagar » (De Jesus, 2015, p. 25), est rendu par « Person doesn't use the lights but must pay for them » (De Jesus, 1962, p. 9). Il en résulte, par commodité ou par volonté de fidélité à l'univers démuné de la favela, une tendance à la simplification. C'est presque à chaque fois le terme anglais le plus évident et le plus courant qui est utilisé pour traduire

l'original, souvent sans effort pour trouver une équivalence précise à la manière de Violante do Canto. Si l'on considère ainsi les premières pages du livre, quand Carolina Maria écrit « eu pretendia » (que V. Do Canto traduit par « j'aurais voulu ») St Clair propose « I wanted ». De la même façon « géneros alimentícios » devient « food », « enfrento [um trabalho] » devient « take » [a work] (alors que Violante do canto a justement utilisé l'expression « j'affronte »). La simplification est aussi parfois poussée jusqu'aux limites de la déformation. Ainsi, « A bala que pegou a major podia acertar o Carlos Lacerda » devient en anglais, « that the bullet that got the major didn't get Carlos Lacerda ».

L'avantage de cette option de simplification est que l'on ne retrouve pas en anglais les embellissements du type de ceux réalisés par Violante do Canto. Ainsi quand Carolina Maria écrit: « Levantei. Obedeci a Vera Eunice. », St Clair traduit: « I got up and obeyed Vera Eunice » (et non pas « j'ai obéi à Vera Eunice et je me suis levée », qui est une interprétation). De même, « político de cortiço » est correctement rendu par « slum politician » (et non pas « politicien de quartier »). St Clair a également évité l'argotisation un peu rigide de la traductrice française. Ainsi, « O dinheiro acabou-se » devient « the money was gone » (et non pas « je n'avais plus un rond »), « Estou sempre em falta » devient « I'm always lacking things » (et non pas « Je suis toujours à la bourre »), « casa » est rendu par « home » (et non pas baraque »), « filhos » reste « children » et non pas « gosses ». Mais cet évitement de l'argot va plus loin puisque de manière générale, le vocabulaire populaire est banalisé dans la traduction: « um tostão » devient « one cent », « torcer minha rapa » devient « collect my clothes », « tenho pavor » devient « I can't stand », etc.

En revanche, St Clair a régulièrement procédé comme Violante do Canto à un réarrangement des morceaux de phrases, souvent fragmentés dans l'original selon un mode caractéristique du style de la diariste. Pour en prendre un exemple, alors que Carolina Maria écrit (p. 22):

« Deixei o leito as 6.30. Fui buscar agua. Fiz café. Tendo só um pedaço de pão e 3 cruzeiros. Dei um pedaço de cada um, puis feijão no fogo que ganhei ontem do centro espirita da rua Vergueiro 103. Fui lavar minhas roupas »

St Clair traduit (p. 5):

« I got out of bed at 6 :30 and went to get water. I only had one piece of bread and three cruzeiros. I gave a small piece to each and put the beans, that I got yesterday from the spirit center, on the fire.

Then I went to wash clothes.

On voit, dans cet extrait, que des morceaux disparaissent (le café, l'adresse) que des connecteurs sont ajoutés (« and », « then »), les formes verbales changées (« had ») et que l'ordre des mots est modifié pour éviter les confusions (« fire » en fin de phrase).

Il est évident, de même, qu'en dépit de la connaissance que St Clair avait de la personnalité de Carolina Maria et en particulier de son goût pour la littérature classique, il a négligé, à l'instar de la traductrice française, de restituer son vocabulaire ampoulé⁴¹: « indisposta » devient « ill », « percebi » devient « I thought », « ablui » devient « I washed », « certifiquei-me » devient « I knew », « atribulada » devient « worrisome », « ausensou-ce » devient « left me », « núcleo » devient « neighborhood », etc.

Le plus gênant est cependant que St Clair semble ne pas comprendre certaines parties et ne pas se soucier de leur donner une interprétation prudente. Quelques passages sont remarquables. Ainsi, à la date du 16 juillet, Carolina écrit: « Resolvi bezer-me. Abri a boca duas vezes, certifiquei-me que estava com mau olhar ». St Clair traduit très improprement par « I stuck my finger down my throat twice, vomited, and I knew I was under the evil eye » (que l'on peut comparer au plus exact: « ... j'ai décidé de faire le signe de la croix. J'ai ouvert la bouche deux fois, j'étais sûre que j'avais le mauvais œil » de Violante do Canto). Tout aussi inquiétant est la traduction du verbe « apanhar » (au sens de recevoir des coups en français) que St Clair ne semble pas avoir compris ou a cherché à ignorer. Ainsi quand Carolina Maria, parlant de ses voisines, déclare que « elas tem que mendigar e ainda apanhar » [c'est-à-dire bien sûr recevoir des coups de leurs maris], St Clair écrit: « and those women have to beg and even steal ». Par voie de conséquence le « parece tambor » qui continue à les qualifier [elles ressemblent à des tambours sur lesquels on taperait] disparaît en anglais; St Clair est alors contraint de poursuivre le contresens en remplaçant plus loin « a noite quando elas pede [sic]socoro » par « at night when they are begging ». Presque aussi gênant, alors que Carolina explique que sa courte scolarité ne l'a pas empêché d'affirmer seule sa personnalité (« Tenho apenas dois anos de grupo escolar mas procurei formar meu caracter » p. 24), la traduction anglaise donne (p. 8): « I only had 2 years of schooling but I got enough to

⁴¹ Comme l'a bien remarqué São Bernardo (2019) qui parle à juste titre d'appauvrissement.

form my character ». Enfin, et pour terminer une liste qui pourrait être encore plus longue, alors que l'original indique « Eu não consegui armazenar [c'est-à-dire ici accumuler des biens] para viver, resolvi armazenar paciência », la traduction propose « If I can't store up courage to live, I've resolved to store up patience ». C'est dans ces parties du livre que la supériorité de la traduction française est évidente: les passages délicats sont traduits avec circonspection par Violante do Canto, en préférant aux propositions hasardeuses une clarification de bon sens. Ainsi quand Carolina Maria dit au sujet de sa conversation tendue avec une voisine (p. 24) « lhe joguei uma direita », St Clair parle de « throw a right », comme s'il s'agissait d'un véritable coup de boxeur. La Française, plus avisée, s'en tient à l'idée d'une attaque symbolique: « J'ai dit sans me démonter... »

La traduction américaine ressemble donc à un travail fait rapidement, sans se soucier véritablement de la précision des expressions et se fondant vraisemblablement sur le principe qu'utiliser des mots simples suffit à restituer ce qu'une « favelada » peut avoir à dire. De nombreuses modifications sont ainsi opérées, dont on ne voit pas la justification (« licor de cacao » devient « chocolate », « meu filho » devient « my boy », « solidariedade » devient « friendship », « doze meses » devient « two months », « comecaram a falar da Rosa » devient « they blamed Rosa », « indolente » devient « bitch », etc.). Alors qu'il était un ami personnel de Carolina Maria (au moins le considérait-elle ainsi), David St Clair ne s'est pas efforcé de restituer le lien particulier qu'elle entretenait avec les mots et les choses. Le message sociologique a primé: rendre la misère et la souffrance en faisant de l'auteure un cas représentatif et donc banalisé.

Vers d'autres choix de traduction?

A partir d'une vision de départ comparable (*quarto de despejo* est le témoignage d'une « favelada ordinaire » sur ses conditions de vie), les deux traducteurs ont donc produit des textes assez dissemblables. Violante do Canto, choisissant une option « cibliste » a décidé d'ennoblir ou d'abaisser alternativement le niveau de langue de façon à poursuivre conjointement deux buts différents: proposer un texte en bon français et restituer l'univers populaire d'une femme misérable. St Clair a adopté une stratégie plus « sourcière » en préférant un mot à mot terre à terre, voire simplificateur. Dans les deux

cas, la voix originale se perd. D'autres alternatives sont bien évidemment possibles, mais elles dépendent de la façon de concevoir le texte original.

Une première façon d'envisager *Quarto de despejo* est de centrer véritablement la focale sur le « témoignage d'une favelada » comme l'indique le sous-titre. Cette option, en bonne logique, devrait obliger le traducteur au plus scrupuleux respect de la réalité ethnographique. Cela signifie notamment que le vocabulaire populaire devrait être traduit littéralement et précisément, voire gardé en portugais avec des notes explicatives quand un terme exact n'est pas disponible. Ainsi en français, les « litros » ne doivent pas devenir des « bouteilles », un « cortiço » devrait rester un « cortiço⁴² », un « melhoraí » [une type générique de cachet d'aspirine] devrait rester un « melhoraí », « minha tia » doit être rendu par « tata » ou « ma tante » et pas par « la vieille », « jogar uma direita » doit être traduit par « lancer une attaque directe », etc. Le style de Carolina Maria quand il correspond à un parler populaire ne doit pas être embelli. Quand par exemple Violante do Canto traduit « [ele] disse me para eu ir buscar uns sacos que estavam perto do Rio », par « [il] m'a indiqué un endroit près de la rivière où se trouvaient des sacs de papiers », la voix d'origine est perdue. L'option « documentaire » a donc ses exigences.

Mais se poserait alors la question des idiosyncrasies caroliniennes. Si l'on considère l'auteure comme une favelada « semblable aux autres » (si tant est que cette idée puisse avoir un sens), les expressions étonnantes dont elle use doivent-elles être banalisées dans la traduction, c'est-à-dire ramenées à ce qu'une « autre favelada ordinaire » serait censée avoir dit ? Il existe aujourd'hui chez les spécialistes (aussi bien sociologues que critiques littéraires) une quasi unanimité pour répondre par la négative à cette question. Carolina Maria est bien un écrivain singulier, unique et sa voix particulière doit être préservée. La deuxième grande alternative est donc de traduire *Quarto de despejo* comme un élément du corpus littéraire carolinien *per se*. Cela implique que l'édition d'une nouvelle traduction devrait être précédée par une analyse socio-biographique. Il s'agirait de démêler, ce qui dans l'écriture peut s'expliquer par la personnalité de l'auteure, et ce qui tient au milieu et à l'époque. Cette option impliquerait donc une attention redoublée au style. La fragmentation des phrases devrait être préservée

⁴² Rappelons que les *cortiços*, nombreux à l'époque dans le vieux São Paulo, sont des immeubles anciens, souvent délabrés, abritant un habitat collectif: en général des appartements divisés pour abriter plusieurs familles.

de même que les tournures sophistiquées et le vocabulaire recherché. « Ablui » deviendrait ainsi « j'ai fait mes ablutions », « certifiquei-me » serait rendu par « j'obtiens la certitude », etc. S'y refuser reviendrait à enfermer l'auteure dans sa condition sociale, dont les effets seraient supposés les mêmes sur tous.

C'est sur le rejet de ce même principe que devrait sans doute d'ailleurs se placer la discussion concernant les fautes de grammaire et de syntaxe. Certains analystes (QUEIROZ, 2015, SÃO BERNARDO, 2019), issus des disciplines littéraires, ont affirmé que les fautes de Carolina devraient être gardées dans l'édition et les traductions au nom de la préservation de l'original (qui exprimerait au mieux ce que « fut » Carolina Maria). Mais de cette manière ne fait-on pas *avant tout* d'elle une femme semi-scolarisée? Sachant son goût pour les « belles lettres » et les efforts qu'elle réalisa dans les années 1960 pour corriger son écriture, on peut se demander s'il est judicieux (et même tout simplement juste) de l'enfermer dans ses déficiences; cela alors même que n'importe qu'elle mémorialiste mieux loti socialement bénéficierait des services d'un correcteur.

Les deux grandes options qui viennent d'être proposées ne sont bien sûr pas mutuellement exclusives. Elles se fondent toutes les deux sur l'idée que « le sens » ne peut être réduit à la restitution de la souffrance et de la misère commune des pauvres et que la lettre est décisive dans un texte à la fois littéraire (au sens de l'expression travaillée d'une vision personnelle du monde et de la vie) et documentaire. Reste donc à déterminer comment les combiner. Une étape importante consisterait sans doute à déterminer qui parle à qui dans la traduction. Ainsi Violante do Canto a globalement francisé Carolina Maria. Elle devient presque une sous-prolétaire française s'adressant à un public français (et le maintien des mots « senhor » et « Dona » n'y change rien, bien au contraire). St Clair a fait presque l'opposé: Carolina Maria devient une Brésilienne que l'on ne comprend pas très bien, qui ne se distingue pas vraiment des autres et qui s'adresse à des Américains. Un projet alternatif de traduction pourrait donc construire avant tout une Carolina Maria brésilienne (et même *mineira* et *pauliste*), *favelada* et pourtant unique, s'adressant à des Brésiliens de son époque dans un langage que le public français pourrait comprendre, de même que le John Donne voulu par Berman (1995) serait un Londonien s'exprimant en français. Un tel projet ne pourrait être mené à bien qu'en prenant en compte l'ensemble de l'œuvre et l'évolution du style, de façon à repérer et préserver les

choix sémantiques et les réseaux de signification sous-jacents. La véritable révélation de la personnalité de Carolina Maria ne pourrait cependant être obtenue qu'en publiant les journaux originaux. En attendant, *Quarto de despejo* reste l'œuvre conjointe d'une diariste et d'un journaliste. Sa capacité de documentation sociologique de même que ses potentialités littéraires ne peuvent être découvertes qu'à l'aune de cette caractéristique fondamentale. Un important travail d'analyse reste donc à conduire de la part des spécialistes de la littérature et des sociologues, qui auraient tout intérêt à travailler moins séparément qu'ils ne le font habituellement.

Submissão: janeiro de 2021

Aceite: maio de 2021

Referências:

- AMADO, Jorge. *Seara vermelha*, Rio de Janeiro, Companhia das letras, 2009.
- AMADO, Jorge. *Les chemins de la faim*, trad. Violante do Canto, Paris, Gallimard/Folio, 1994.
- ASSUNÇÃO, Sandra. « Carolina Maria de Jesus et Estamira : la mémoire de la nation par deux voix féminines de l'exclusion », In Françoise Dubosquet Leyris, *Les failles de la mémoire*, Rennes, PUR, 2016.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique de la traduction : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- DE JESUS, Carolina Maria. *Child of the dark*. trad. David St Clair, New York, Signet Classics, 2015 [original : Mentor Books 1962].
- DE JESUS, Carolina Maria. *Le Dépotoir*, trad. Violante do Canto, Paris, Stock, 1963.
- DE JESUS, Carolina Maria. *Ma vraie maison*, trad. Violante do Canto, Paris, Stock, 1964.
- DE JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo : diário de uma favelada*, São Paulo, Ática, 2014 [original : Francisco Alves, 1960]
- DO CANTO, Violante. *Orfeu negro*, Paris, Seghers, 1959.
- FERNANDEZ, Raffaella Andréa. Entrevista com Clélia Pisa. *Scripta, Belo Horizonte*, vol.18, n° 35, 2014a, p. 297-304.
- FERNANDEZ, Raffaella Andréa. Entrevista com Audálio Dantas. *Scripta, Belo Horizonte*, vol.18, n° 35, 2014b, p. 305-314.
- FERREIRA, Débora. Na obra de Carolina Maria de Jesus, um Brasil esquecido. *Luso-Brazilian Review*, vol. 31, n°1, p.103-119, 2002.
- LADMIRAL, Jean-René. *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- LEVINE, Robert M. The cautionary tale of Carolina Maria de Jesus. *Latin American Research Review*, vol. 29, n°1, p.55-83, 1994.
- LEVINE, Robert M & MEIHY, José Carlos S. B. *Cinderela negra : a saga de Carolina Maria de Jesus*, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1994.
- LAIJOLA, Marisa. Carolina Maria de Jesus. In Eduardo Duarte (org.), *Literatura e afrodescendencia no Brasil : antologia crítica*, tome 1, Belo Horizonte, UFMG, p 439-458, 2011.
- LEJEUNE, Philippe. Rien. Journaux du14 juillet 1789. In Jacques Neefs & Christine Montalberti, *Le bonheur de la littérature*, Paris, PUF, p. 277-284, 2005.
- MARTINS, Leticia Guimarães. *A genese do caderno 11 de Carolina Maria de Jesus*. Mémoire de mestrado en critique textuelle, Universidade de Lisboa, 2017.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus : experiência marginal e consciencia estética*. Thèse de doctorat en littérature brésilienne, Université de São Paulo, 2013.
- PERPÉTUA Elzira Divina, *Traços de Carolina Maria de Jesus : gênero, recepção e tradução de Quarto de despejo*. Thèse de doctorat, Universidade federal de Minas Gerais, 2000.
- PERPÉTUA Elzira Divina. Produção e recepção de Quarto de Despejo de Carolina Maria de Jesus. Relações publicitárias, contextuais e editoriais. *Em Tese*, BH, vol. 5, p.33-42 , 2002.
- QUEIROZ, Sonia, *Editoração. Arte e técnica*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2015.
- SÃO BERNARDO Ana Claudia dos Santos. A construção do outro nas edições e traduções da obra de Carolina Maria de Jesus. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n°56, p. 1-11, 2019.
- SILVA, Adiel B. da ; SILVA Caio C. da ; SILVA, Gabrielle C. da. Marcas da oralidade na obra Quarto de despejo : o diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus. *A o pé da letra*, vol. 21, n°1, p. 122-139,

1999.

SILVA, Maria Medeiros da. A descoberta do insolito : Carolina Maria de Jesus e a imprensa brasileira. *Afro-Hispanic Review*, vol. 29, n°2, p. 109-126, 2010.

SILVA, Rafaela Tavares da. Despejo das palavras. *Estudos feministas*, vol. 27, n° 2, p. 1-13, 2019.

SOUZA, Germana Henriques Pereira de. A tradução francesa da linguagem compósita de Carolina Maria de Jesus. *Tradução*. vol. 2, n°28, p. 121-139, 2011.

TOLEDO, Christine Vieira Soares. Carolina Maria de Jesus : a escrita de si. *Letrônica*. vol. 3, n°1, p. 247-257, 2010.