

SAINT JÉRÔME DE JÚLIO BRESSANE: LA TRADUCTION COMME CHEMIN CRITIQUE¹

Adriano Carvalho Araújo e Sousa

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
logodedalo@hotmail.com

Le cinéma comme synthèse de tous les arts, cela n'a aucun sens pour moi. Dans ma pratique, je pense le cinéma comme quelque chose qui traverse les arts, qui traverse les sciences, qui traverse surtout la vie. Faire du cinéma, c'est une expérience d'auto-transformation. J'ai fait mes films et mes films m'ont fait [...] je pense le cinéma [...] comme carrefour des arts et de la vie. Le cinéma les traverse et l'image est créée dans ce passage.

Júlio Bressane (apud Azalbert 2015)

Résumé :

En 1999, le cinéaste brésilien Júlio Bressane fait le lancement de *Saint Jérôme* qui a été tourné dans le *sertão* de Paraíba. Ce film sera analysé ici à partir des séries culturelles, en pensant le processus de « transcréation » (CAMPOS 1992) au cinéma. L'article poursuit le débat à travers deux éléments : les textures picturales en rapport avec la photographie et les gestes du protagoniste. Peinture, littérature et musique contribuent à étayer la discussion sur la traduction au cinéma, dans une quête « de propriétés sonores et visuelles » (*Ibidem*, p. 35), et ce, pour renvoyer au « signe Jérôme » (BRESSANE 2001: 19). Les mouvements de caméra sur le corps de l'acteur et la profondeur de champ traduisent cette personnification de la culture qui se confond avec le paysage.

Mots-clés : Saint Jérôme; Julio Bressane; Transcréation; Traduction intersémiotique; mythe du désert

Abstract :

In 1999, Brazilian movie director Júlio Bressane launched *Saint Jerome* which was shot in Paraíba's *sertão*, at the North-East of Brazil. The film is examined here in its pictorial series as a "transcreation" process (CAMPOS 1992) to cinema. The discussion brings up two elements: pictorial textures placed by photography, and gestures of the protagonist. Paintings, literature and cinema interact to provide "sound and image properties" (*Ibidem*, p. 35) related to the "Jerome sign" (BRESSANE 2001: 19). Camera movements slide over the actor's body, alternating with depth of field to translate this great character of culture which blends with the landscape.

Keywords: Saint Jerome; Julio Bressane; Transcreation; Intersemiotic translation; desert myth

¹ Une version préliminaire de cet article a été présentée lors de la rencontre annuelle de *Socine* (Société brésilienne des études sur le cinéma et l'audiovisuel) en octobre 2014. Le texte se base sur mes analyses antérieures aussi bien que celles de mon livre *Poética de Júlio Bressane: Cinema(s) da Transcriação*. Je remercie Luiz Cláudio da Costa, qui m'a suggéré cette idée de chemin critique, à Valérie Martel, qui a traduit cet article, et à l'EAHC de l'Université Mackenzie-SP, pour l'octroi d'une bourse de recherche post-doctorale.

1

En activité depuis les années 1960, Júlio Bressane continue de produire des films toujours provocants, relatifs au rapport du cinéma avec les autres arts. Au début de sa carrière, selon ses propres mots, le cinéaste eut un "autre point de vue critique" qui a débuté avec *Face à face* (*Cara a Cara*, 1967), son premier long métrage, et s'est développé avec des films tels qu'*Un ange est né* (*O Anjo Nasceu*, 1969) et *Il a tué sa famille et est allé au cinéma* (*Matou a família e foi ao cinema*, 1969). Ces narratives expérimentales, notables par l'absence de scénario, furent assumées avec un petit budget et un casting minimal d'acteurs.

Dès 1985, avec la traduction de *Mémoires posthumes de Brás Cubas* roman du Brésilien Machado de Assis, Bressane se lance de façon plus explicite dans un projet de traductions de signes étrangers au domaine du cinéma. Si j'utilise le mot « explicite », c'est parce qu'on peut dire, en suivant Teixeira (2003), que la question de la traduction est présente chez lui depuis ses premiers films. Plutôt que de la considérer comme une phase délimitée dans le temps, à mon avis, il s'agit d'un chemin critique. Je dirais aussi que, en s'inspirant des idées de Haroldo de Campos (1992), le cinéaste réalise des « transcréations » (*transcriações*)² des grands écrivains de la littérature brésilienne, que ce soit une œuvre, une biographie, ou les deux. Dans cette perspective, *Sermões* (1988) sera l'aboutissement cinématographique de l'œuvre et du personnage du Père Antonio Vieira. Le champ de Bressane se diversifie et il réalise *O Mandarim* (1994) dont l'histoire porte sur le musicien brésilien Mário Reis; puis il fait un travail autour du genre du *Bildungsroman*, avec *Miramar* (1997). Finalement, il explore la dernière étincelle créatrice du philosophe allemand avec *Les jours de Nietzsche à Turin* (*Dias de Nietzsche em Turim*, 2001), après avoir réalisé *Saint Jérôme* (1999).

Bien que souvent la critique portant sur la poétique de Bressane affirme qu'il existe une filiation avec le cinéma de Glauber Rocha, cette présupposition me paraît contestable, car le cinéma de Bressane

² Haroldo de Campos élabore plusieurs concepts en utilisant des néologismes avec le préfixe "trans-", cités dans cet article, par exemple "translucifération" (*transluciferação*).

affectionne plus des figures de style telles que le vide. Chez Bressane, c'est toujours la « raréfaction narrative » au lieu de l'« excès » baroque, comme c'est le cas pour Rocha (TEIXEIRA, 2003, p. 97) et dans plusieurs de ses films, il y a de longs passages de silence, où le mouvement de caméra s'inscrit dans un espace clos, nous invitant à écouter une chanson ou une musique toute entière. Même s'il y a des analyses qui attestent bien la présence du baroque chez Bressane³, les procédés cinématographiques utilisés par le cinéaste ne sont pas les mêmes que ceux articulés par Glauber Rocha dans son cinéma. D'autres critiques persistent à y voir la présence d'une phase ou d'éléments du « cinéma marginal », comme on nomme un groupe significatif de cinéastes apparus au cours des années 1970. D'autre part, la tendance des études universitaires est d'aborder l'œuvre de Bressane à partir d'une lecture de l'anthropophagie dans la tradition brésilienne⁴.

Il s'agit d'idées si répandues que dans l'article de Nicolas Azalbert récemment publié dans les *Cahiers du cinéma*, article par ailleurs très informatif, la filiation à Glauber Rocha et au "cinéma marginal" ainsi que le soi-disant malaise de Bressane de ne pas être reconnu comme grand artiste perdurent, et ces petits dérapages finissent par maintenir les préjugés⁵. Et pourtant, à mon avis, Azalbert a raison lorsqu'il nous propose la lecture des signes d'autres cultures comme « passés au filtre du *Manifeste anthropophage* », dès que l'accent est mis sur « la recherche d'un Brésil extra-brésilien » (Azalbert 2015 : 72), au lieu d'entretenir l'idée, complètement obsolète, de nation. Cependant, je ne suis pas l'article d'Azalbert lorsqu'il soutient que la traduction se fait d'une langue à l'autre (Azalbert 2015 : 72-73). Dans la filmographie de Bressane, en accord avec les idées d'Henri Meschonnic (1999; 1993) et de Campos (1977a; 1977b; 1992), la traduction se fait d'un *langage* à l'autre. Mais cette traduction dans les films de Bressane implique également de percevoir la traduction d'une *culture* à l'autre, comme nous le verrons.

³ Voir Costa (2004), pour les commentaires très pertinents à propos de la présence des éléments du baroque dans le *Film d'Amour (Filme de Amor, 2003)*.

⁴ L'anthropophagie correspond à la critique présente dans le *Manifeste anthropophage* écrit par Oswald de Andrade en 1928, quand on cherchait le trait national, d'identité culturelle dans les arts.

⁵ On fait souvent référence au film *Miramar* comme s'il était la traduction de *Mémoires sentimentaux de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Quelques critiques brésiliens, comme Azalbert (2015), tombent dans cette mésinterprétation.

Ce que j'ai voulu montrer dans les premiers paragraphes de ce travail prouve la difficulté de porter un regard neuf sur le cinéma de Bressane. Dans mes recherches, j'examine comment le problème principal d'élaborer un nouveau chemin critique pour débattre la *transcréation* nous amène à penser ce que *fait* l'image. Autrement dit, ce qu'est la poétique du traduire chez Bressane, tant au sens de ce qui traverse les autres arts, qu'au sens de mettre le corps au langage⁶.

2

Tout d'abord, il faut faire quelques considérations théoriques aussi bien à propos de la traduction, que de la figure du désert.

C'est Roman Jakobson (1963) qui soulève le problème de l'impossible traduction des textes poétiques dans une perspective moderne, celle d'une traduction intersémiotique ou transmutation⁷. Les commentaires de Jakobson, qui suit l'enseignement de Peirce, portent sur des questions liées à la traduction proprement dite, celle qui « consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'une autre langue. » (JAKOBSON 1963: 79). Malgré les distinctions culturelles, par exemple le cas du mot *fromage* en français et son correspondant le mot *syr* en russe, et les absences des quelques catégories grammaticales, il est toujours possible de donner une version dans la langue cible, parce que « tout signe peut se traduire en un autre signe ” dans lequel il nous apparaît plus complètement développé”, comme l'enseigne Peirce, le plus profond investigateur de l'essence des signes » (JAKOBSON 1963: 79).

Néanmoins, tout change par rapport au problème de la traduction des textes poétiques, en raison du jeu propre que la poésie met en œuvre au sein du langage. Ce qu'il faut retenir, c'est qu'

En poésie, les équations verbales sont promues au rang de principe constructif du texte. Les catégories syntaxiques et morphologiques, les racines, les affixes, les phonèmes et leurs composants (les traits distinctifs) – bref, tous les constituants du code linguistique – sont confrontés, juxtaposés, mis en relation de contiguïté

⁶ Les expressions “ce que fait la littérature”, et “mettre le corps au langage”, adaptées ici au cinéma, ont été développées par Meschonnic (1993 ; 1999).

⁷ Dans ce texte célèbre (1963), Jakobson fait référence à la traduction poétique comme transmutation, en utilisant le terme qui désigne la transformation alchimique où le métal ordinaire se transforme en or. Voir aussi Binswanger (2011 : 60).

selon le principe de similarité et de contraste, et véhiculent ainsi une signification propre. La similitude phonologique est sentie comme une parenté sémantique. Le jeu de mot, ou, pour employer un terme plus érudit et à ce qu'il me semble plus précis, la paronomase, règne sur l'art poétique; que cette domination soit absolue ou limitée, la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice: transposition à l'intérieur d'une langue – d'une forme poétique à une autre –, transposition d'une langue à une autre, ou, finalement transposition intersémiotique – d'un système de signes à un autre, par exemple de l'art du langage à la musique, à la danse, au cinéma ou à la peinture (JAKOBSON 1963: 86).

Du côté de la pratique de la traduction, Campos (1977b) va établir un cadre pour cette idée de transposition créatrice. Dans un premier temps, afin de discuter du problème de l'impossible traduction des textes poétiques, Campos élabore le concept de transcréation, conçu à partir d'un travail de recréation de l'original, qui passe immédiatement par l'idée de « traduire la forme » de l'original (CAMPOS 1977b: 98), présentée ainsi de manière synthétique :

Alors, pour nous, la traduction de textes créatifs sera toujours une *recréation*, ou création parallèle, autonome, mais néanmoins réciproque. Plus le texte est parsemé de difficultés, plus *recréable*, plus séduisant il est dans cette possibilité ouverte de recréation. Dans une traduction de ce genre, on ne traduit pas que le signifié, *on traduit le signe lui-même*, c'est-à-dire sa physicalité, sa matérialité même (des propriétés sonores et visuelles, bref, tout ce qui forme, selon Charles Morris, *l'iconicité* du signe esthétique, y compris par *signe iconique* ce « qui est d'une certaine manière similaire à ce qu'il dénote »). Le signifié, le paramètre sémantique, serait uniquement et tout simplement le phare démarquant le lieu de l'entreprise créatrice. On est, alors, à l'opposé de ladite traduction littérale (CAMPOS 1992: 35).

Lors de la réflexion de Campos sur la *transluciferação* (translucifération), le concept change, et le traducteur rencontre son double dans la figure de Lucifer, le porteur de lumière, qui « prétendait être capable de *porter la lumière en soi* [...] d'où la marque au revers de son nom oxymorique, qui dit Lumière et Règne des ténèbres » (CAMPOS 1977a: 17-8). Une étude approfondie, une « lecture privilégiée », selon l'expression pleine d'esprit de Campos (1992: 46), est donc nécessaire. En d'autres mots, la traduction demande une connaissance considérable des mécanismes et du travail de langage qui produisent le texte de départ. Ainsi, dans les commentaires de ses propres traductions en portugais, le Brésilien entrevoit le style de Dante en corps à corps avec le texte, ce qui le conduit à des tentatives de rapprocher les cultismes lexicaux et d'intensifier des redondances

(Christ ne rime qu'avec Christ), aussi bien que le recours aux allitérations et paronomases qui « étendent l'orchestration de la rime » ou à l'usage anagrammatique de mots-clés comme « amour » :

Le traducteur doit transcrire tout cela, en dépassant les limites de sa langue, avec l'effet d'étrangeté du lexique, en compensant la perte par-ci par une intrusion inventive par-là, l'infra-translation forcée avec l'hyper-translation vertueuse, jusqu'à le déstabiliser et le dépouiller de cette dernière *Hybris* (culpabilité luciférienne, transgression sémiologique ?), qui est de *transformer l'original dans la traduction de sa traduction*. Comme l'œil honoré de Dante dans l'œil divin, tout alors peut se translucider, quoique par une vive clarté brillante et instantanée. L'écriture paradisiaque se laisse (imago de mirage ?) souscrire par un double lumineux, un clin d'œil, quel qu'il soit (CAMPOS 1977a : 19).⁸

Il y a ici une sorte d'aventure diabolique (comme celle de l'artiste ?) où la traduction, ou mieux la transcréation, dévient une quête « des propriétés sonores et visuelles », tout en faisant recours à une connaissance approfondie du travail sur le langage qu'on peut voir dans le texte de départ, pour aller chercher le ton et le rythme correct dans la langue cible.

À son tour, Meschonnic (1999: 69) dit qu'il faut s'interroger sur ce que *fait* la littérature. Dans sa critique du rythme, surtout en ce qui concerne les textes poétiques, il comprend l'oralité comme une contre-hystérie, comme ce qui *met le corps au langage* ; il propose donc de penser le rôle de l'oralité dans la traduction à partir d'un « effet du langage sur le corps » comme renversement des notions appartenant à la psychanalyse, qui, à son tour, extrait un langage où il y a une décharge du corps :

L'oralité intervenant comme une contre-hystérie, une forme d'hystérie qui mettrait *le corps dans le langage*. Le maximum possible du corps, et de son énergie. Comme rythme. [...]

L'oralité serait, non une décharge, mais une charge pulsionnelle maximale. Non une pathologie, comme l'hystérie, mais son inverse. La même force, mais tournée du corps vers le langage au lieu d'être tournée du langage vers le corps. Et ainsi l'efficacité maximale du langage. (MESCHONNIC 1993: 104).

Lors de ses commentaires sur les traductions françaises de *Chaïka* (*La mouette*), Meschonnic souligne la perception de l'oralité, du rythme de l'original russe, notamment dans la traduction faite par Antoine Vitez. Autrement dit, ce metteur en scène français a réussi à traduire

⁸ Là où on lit langue on doit comprendre langage. C'est moi qui souligne.

des silences et des répétitions qui jouent un rôle fondamental dans la poétique chez Chekhov (MESCHONNIC 1999: 395 et 405).

De son côté, Jean Miniac dit à propos du style de Saint Jérôme :

Ses travaux de traduction lui permettent de disposer d'un stock inépuisable d'images, de citations, de réminiscences, qu'il utilise souvent de manière très libre (SAINT JÉRÔME 1992: 11).

Des auteurs tels que Valery Larbaud et le Brésilien Dom Paulo Evaristo Arns nous rappellent que le saint confond fréquemment ses idées avec celles d'autrui ; même, souvent, il se les approprie.

Voici quelques caractéristiques dont Bressane va se servir à plusieurs reprises dans le long métrage : il faut mieux connaître ce que le cinéaste va nommer le « signe Jérôme » (BRESSANE 2001: 19). Autrement dit, l'étude des éléments de la littérature et de la peinture qui se rapportent au saint va permettre d'incorporer des séries culturelles, c'est-à-dire des images, des textes et des sons issus de divers endroits, auteurs, etc., « souvent de manière très libre » (SAINT JÉRÔME, 1992: 11, *supra*).

L'attention se tourne vers la résonance de cette figure imposante de la culture occidentale. Jérôme est probablement né à Stridon, en Dalmatie. Il a étudié à Rome quand il était jeune, ce qui lui a permis de se nourrir des classiques de l'Antiquité païenne : Platon, Cicéron, Horace. Jérôme fut chargé de la traduction des manuscrits originaux grecs et hébreux de la *Bible* latine, la *Vulgate*, et a créé le genre littéraire des pères du désert avec ses trois courtes biographies (SAINT JÉRÔME 1992). Il a vécu le passage de la fin de l'Empire romain à une nouvelle mentalité, qu'il a aidé à créer en transformant certains éléments du passé gréco-latin, afin de construire un monde nouveau. Bressane présente Jérôme sous un double aspect, personnifiant le traducteur et l'ascète. Le travail intellectuel et la vie monastique le traversent, en le coupant en morceaux pour le montrer comme une expression du multiple :

Double ascendance : famille chrétienne/éducation païenne (école de Donat).
 Double origine ethnique : dalmate/latine. Double vocation : intellectuel/ascète.
 Double péché : luxure (danseuses nues)/lectures pernicieuses (Cicéron, poètes et romanciers latins et grecs). Double tâche : conseiller, administrateur/traducteur, exégète, etc. (PARIS 1999 : 28).

Il existe un vaste répertoire iconographique que le cinéaste explore pour renvoyer à l'ampleur que prend Jérôme dans la culture, permettant un parallèle entre l'image du désert et une perception du cinéma comme ce qui traverse d'autres langages : peinture, littérature et musique, considérées comme des systèmes des signes au sens de la linguistique chez Jakobson (1963). J'insiste : ce sont les déploiements et le rayonnement de cette icône de la culture occidentale qui sont remis en question. C'est comme si, dans la traduction, ce n'étaient que les ombres de l'original. Ce qui est très important ici, c'est qu'il n'y a plus d'original.

Autrement dit, Bressane va chercher des pistes dans les *topoi* pour discuter la traduction et la tradition littéraire des moines et des anachorètes qui habitent la culture brésilienne et évoquent la figure emblématique d'Antônio Conselheiro, personnage célèbre de *Hautes Terres – La guerre de Canudos (Os Sertões)*. Ce livre d'Euclides da Cunha, un classique de la littérature brésilienne moderne, montre un style baroque d'écriture, où l'on voit comparer, à maintes reprises, les paysages du *sertão* et du désert, surtout dans la première partie de l'ouvrage⁹.

Région de climat aride et localisé dans le Nord-Est du Brésil¹⁰, le *sertão* incarne l'image de l'ambivalence, c'est un paysage mythique bien plus qu'un lieu géographique. Par exemple, Jerusa Pires Ferreira (2004), dans son commentaire au sujet de la signification du mot, sur la base d'un *corpus* rassemblant les œuvres d'écrivains portugais du XV^e et XVI^e siècles, présuppose qu'il existe une multiplicité de sens et analyse les récits mentionnant la présence de la flore, qui contredit l'idée commune du vide comme étant inhérent au désert. Sa recherche constitue un inventaire de significations : le *sertão* verdoyant; intégré ou exposé; l'intérieur inexploité ou le visible (le visible étant adjacent à la ville); et, finalement, le "lointain-proche", l'arrière-pays et la région côtière. C'est pourquoi la découverte du *sertão* est des plus stupéfiantes : il est tantôt lié aux mers et fleuves, tantôt à proximité d'eux, c'est-à-dire que le recensement de Pires Ferreira remet en question l'opposition usuelle *sertão* versus littoral. En effet, il demeure que :

⁹ Il y a trois parties : « La Terre », « L'Homme », « La Lutte ».

¹⁰ Le Brésil a une division géographique en cinq régions : Nord (plutôt l'Amazonie), Nord-Est (la région des sécheresses), Centre-Ouest, Sud-Est et Sud.

Au Brésil, ce vocable revêt la signification d'opposition au littoral et, dans les conditions brésiliennes, le *sertão* sera toujours de l'intérieur. Au Nord-Est [du pays], dans des circonstances que l'on connaît bien, la signification est allée dans le sens de la connotation d'aridité préexistante, documentée en partie dans les textes anciens. Inhospitalité de la nature, village, région sauvage/désert [...].

Chez Euclides da Cunha, à travers ce qui, en principe, a commencé comme un reportage journalistique de guerre, mais qui finit par prendre la dimension d'une épopée nationale, le *sertão* doit être configuré en fonction de l'analyse des conditions adverses : s'incarnent le fanatisme, l'obsession, le mysticisme frénétique, les valeurs qui touchent à la conservation (PIRES FERREIRA 2004: 35-6).

Ce sont deux notions différentes. Le désert n'est pas le *sertão*, et pourtant Bressane les associe dans ce qu'ils ont en commun : la littérature des moines, des pères du désert, tenant compte du « mysticisme frénétique » (PIRES FERREIRA 2004: 35-6, *supra*) et de sa charge d'ambivalence. Le processus de transcréation dans *Saint Jérôme* amène le cinéaste à "frictionner" l'image du *sertão* avec celle du désert.

D'autre part, cela nous rappelle que l'on n'est plus dans le domaine du lisible, mais dans le domaine de l'image. Campos nous dit que la translucifération cherche à « transformer l'original dans la traduction de sa traduction » (CAMPOS 1977a : 19, *supra*). Ce qui est mis en jeu avec cette suggestion dans toutes les informations, tous ces commentaires à propos du Lucifer et de Saint Jérôme, c'est que l'on est devant des doubles. Je propose que l'on utilise certaines théorisations de Gilles Deleuze par rapport à l'image avec un genre de situation typique du néoréalisme :

On tombe en effet dans un principe d'indéterminabilité, d'indiscernabilité : on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander. C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité (DELEUZE 1985 : 15).

La transcréation commence à matérialiser ce qui transmute la cible dans son original, un devenir-traduction de l'original, puisque, paradoxalement, il n'y échappe pas indemne. En actualisant ses virtualités (DELEUZE, PARNET : 1996), l'original est rendu problématique dans le processus et il change lui aussi.

En d'autres termes, l'image bouleverse notre perception d'une origine, d'une nation, de l'espace aussi, de manière à ce que, dans le

film, peu importe si le saint est à Rome ou à Rio de Janeiro, si c'est le désert de Chalcis de Syrie ou le *sertão* brésilien. Cela nous permet donc de dire qu'il n'est pas question de penser à une « quête de l'origine » (AZALBERT, 2015). Ce qui serait propre d'une pensée extra-brésilienne, serait cette capacité de se laisser mouvoir à l'infini, sans forme, comme le mouvement entre l'image du désert et celle du *sertão*.

3

Je propose ici une analyse du film *Saint Jérôme* à partir du processus de transcréation pour penser la présence des séries picturales. L'ensemble des images trouvées à travers la transcréation dévoile Bressane, comme un « observateur privilégié » ou comme quelqu'un au « regard privilégié » qui invite à chercher ce que *font* les peintures.

Il y a un double mouvement quant à la lecture de cette présence picturale : dans le domaine de la photographie, la transcréation est comprise comme la recherche d'un film; c'est la quête du ton, de ses couleurs, de sa texture et de sa lumière, principalement depuis l'avènement de Vittore Carpaccio et de Léonard de Vinci. Dans le cadre de ce que Meschonnic appelle « mettre le corps au langage », le long métrage poursuit le geste comme expression d'acteur à partir notamment des tableaux de Georges de La Tour, du Caravage et d'Orazio Borgianni.

Le cinéaste effectue une recherche des couleurs de manière à ce que le jaune des images tente de trouver la tonalité voulue pour suggérer, à travers la peinture, les alternances du désert : le décor de ces drames de la création, des hommes se livrant au jeûne, expérimentant les limites de leur corps. Ni espace, ni temps. En utilisant l'expression de Meschonnic (1999), je dirais que Bressane cherche à montrer le désert comme quelque chose qui a un « rythme non-formalisable », une étendue lumineuse. Le perspectivisme l'amène à réunir désert et *sertão* – référence très claire à la littérature des anachorètes du désert –, afin de mettre cette image en question,

l'image du désert où le virtuel est en opposition à l'actuel, toujours en mouvement (DELEUZE; PARNET 1996).

Bressane va plus loin dans sa recherche et sa palette fait varier les nuances des couleurs et de ses textures présentes dans deux tableaux de Carpaccio et un de Léonard de Vinci. Au début du film, dans la séquence qui précède l'épisode célèbre du "Songe de Saint Jérôme", décrit par le père dans ses lettres (SAINT JÉRÔME 1949 : 144-46), Carpaccio nous dépeint la mort en tant que telle : Jérôme, épuisé, reçoit à son chevet les dernières prières. Le ton de la lumière dans *Saint Jérôme et le Lion* vient accentuer cette partie avec la tonalité plus effacée qui évoque aussi l'aridité du désert. Les couleurs passent d'un jaune plus opaque et fort à un ton plus obscur. Le tableau *Saint Jérôme* de de Vinci met en valeur le jaune des catacombes et le moment du supplice : au centre, le saint en pénitence s'apprête à se frapper la poitrine d'une pierre. *Saint Jérôme pénitent* de Georges de La Tour est également représenté au moment du supplice, tandis que les gestes de *La Vision de Saint Jérôme* de Borgianni sont performés juste avant la séquence filmique de la rencontre du saint avec le lion.

Quand Saint Jérôme étudie les Écritures sous l'égide de Grégoire, la texture du film prend une coloration plus rougeâtre. Déjà à Rome, il y a le tableau vivant de *Saint Jérôme dans son étude* d'Albrecht Dürer, et pourtant, c'est surtout la tonalité plus sombre du Caravage qui donne le rythme. Dans les espaces clos, dans le cabinet du moine, en plus d'employer un jaune vif, presque doré, Bressane joue avec les ombres. C'est l'état d'esprit du saint dans la ville. La poétique de la traduction, selon le cinéaste, se révèle comme exploration de la lumière à travers les couleurs.

4

Peinture, littérature et musique interagissent avec le cinéma puisqu'elles ajoutent "des propriétés sonores et visuelles" (CAMPOS 1992 : 35, *supra*) pour transcrire le "signe Jérôme" tout en favorisant une lecture critique des éléments présents dans les textes et dans l'iconographie relative au saint, tels que le crâne et le lion amplement explorés par le cinéaste.

Bressane cherche à créer une ossature des *topoi* qui vont l'aider à mettre en lumière l'objet de sa traduction (BRESSANE 1997 : 27). C'est ainsi que le crâne évoque une dimension littéraire qui nous amène, par exemple, à Shakespeare et la fugacité de l'existence, à la Vanité en peinture, ou encore à la nature morte.

Le Caravage met en œuvre le drame de la création, celui de créer une œuvre nouvelle. En présentant l'obstination du traducteur dont le propre squelette est quasi exhibé, se révèle également une intensité dramatique issue de la lumière qui semble provenir tout droit de la mort (PARIS 1999 : 37), une séquence filmique où on peut écouter l'« Adagio espressivo » de la *Symphonie n.2* de Robert Schumann dans la bande sonore.

Bressane nous offre un symbole de cette concentration des forces vitales. Il y a des phrases prononcées dans le film telles que "Le lion combattant dans le désert", "mâchant des semences amères qui donnent des fruits sucrés". Ces expressions permettent de concrétiser l'ambivalence du moine érudit, actualisée dans l'épisode mythique de la rencontre du saint traducteur avec le lion blessé, qui rentre dans le monastère de Bethléem en les faisant tous fuir. Jérôme, impassible, extirpe une épine de sa patte, le nourrit, puis observe le félin s'éloigner tranquillement.

Cette rencontre recrée, autant dans la mythologie que dans le film, l'indissociabilité d'une force sauvage et indocile avec l'intelligence (soit de l'intellectuel, soit de l'artiste). En ce sens, on peut se référer à l'archétype que Jung mentionne notamment au parallélisme entre le lion et la figure du sage : "L'animal présente la particularité trompeuse de dormir les yeux ouverts et de veiller les yeux fermés" (JUNG 2011 : 222).

Tous ces symboles suggèrent une atmosphère nébuleuse et composée d'ombres. Des pistes sont fournies dans les citations, toujours présentées par le cinéaste comme une sorte d'effondrement du temps. Autrement dit, les citations ne constituent pas un commentaire, parce qu'elles ont toujours un nouveau sens, elles sont toujours en devenir, elles sont toujours en mouvement, pour signifier d'autres choses, chaque fois qu'elles actualisent des éléments du passé (DELEUZE, PARNET : 1996). Dans une ferveur hiéronimique, le film de Bressane continue à manipuler des textes du Père Antônio Vieira, Ralph Waldo Emerson et Pierre Maraval. Ou encore en faisant référence à *Hautes Terres* d'Euclides da Cunha et *Sécheresses* (*Vidas*

Secas), traduction au cinéma de ce célèbre roman brésilien de Graciliano Ramos, filmé par Nelson Pereira dos Santos, dont la présence, en ce qui concerne le travail de l'image, dans *Saint Jérôme* se donne dans la parité *sertão*/désert, tout comme dans la figure des anachorètes, de ces gens égarés qui traversent ce paysage. Il s'agit d'un jeu d'incorporations qui n'est pas toujours évident.

5

C'est possible de voir, dans le projet de transcréation, que Bressane porte une attention particulière aux détails avec les accessoires, ce qui est probablement dû à sa propre lecture du critique allemand Aby Warburg¹¹. À cet égard, pour renvoyer à la littérature des anachorètes qui se matérialise dans cette image du désert, *Sécheresses* de Pereira dos Santos nous offre d'autres éléments pour penser cette quête d'un film, cette recherche de la transcréation. Je me réfère en particulier à la présence délibérée d'une photographie "contrastée", c'est-à-dire réalisée sans réflecteurs, une sorte de surface réfléchissante utilisée en cinéma et en photographie pour rendre l'image moins contrastée. Un contraste trop accentué, comme on remarque dans ses films, donne des grosses zones en pleine lumière. *Sécheresses* se révèle être une inspiration formelle pour produire une perception de la lumière semblable à celle du paysage, de telle manière que, à partir du film de Pereira dos Santos, Bressane affirme vouloir « répéter cette chose fondamentale, qui est aussi quelque chose qui nous manque, une nature qui nous manque, la nature du désert » (BRESSANE 1997 : 35).

Le son fournit également plusieurs pistes d'analyse : le bruit du vent, le silence. Il y a aussi le son des cloches, le chant des *arapongas*, des *galinhas-do-mato*, parmi d'autres oiseaux locaux, des sons qui deviennent des images transmises à partir de la manipulation d'éléments si présents dans le film de Pereira dos Santos, qui nous renvoient à ce paysage, à l'aridité du désert, à travers celle du *sertão*.

¹¹ Voir Bressane (1999). Dans mon analyse de *Film d'amour* (2003), je renvoie à la présence des accessoires dans la lecture de Warburg à propos du thème des Trois Grâces dans *Le Printemps* de Sandro Botticelli. Voir Sousa (2012).

Bressane met en scène un crâne, au premier plan, entre la caméra et le soleil, et tour à tour il permet de voir la lumière « contrastée » dans le cadre, faisant appel à *Sécheresses*. Les pierres du paysage invitent à une perception de la lumière qui aveugle les yeux et agresse la peau. Le supplice de se frapper la poitrine à coups de pierres constitue un dernier recours pour ces moines pénitents à sortir de l'état de quasi-folie provoqué par les jeûnes, la terrible *adiaphoría*, la crainte face à une probable trahison de leur propre humanité, comme l'explique Peter Brown :

La plus terrible des toutes tentations pesant sans discontinuer sur les hommes qui s'étaient ainsi établis au bord du désert était de trahir leur humanité. C'était de s'échapper des limites de leur cellule, d'effacer l'alternance régulière de veilles et de prières, de repas et de jeûne. Dans les moments où il était proche de cette dépression nerveuse, l'ascète se sentait conduit à errer avec la liberté, l'insouciance des bêtes sauvages, rongant des herbes parsemées et enfin heureux d'oublier la terrible douleur d'un ventre dépendant des bouchées du pain des hommes, cruellement espacées sur une durée que scandaient les rythmes humains de la prière et du jeûne. C'était le sombre état d'*adiaphoría* ou d'indifférence. Là, les frontières entre l'homme et le désert, l'humain et le bestial s'effondraient dans une confusion à faire frissonner. L'*adiaphoría*, et non les tentations sexuelles, pour brûlantes et profondément humiliantes qu'elles pouvaient être parfois : voilà la condition que les Pères du désert guettaient avec le plus d'appréhension, qu'ils décrivaient avec le plus de vivacité, car c'est elle qu'ils redoutaient au plus profond d'eux-mêmes.

Une fois qu'ils avaient réussi à surmonter les périls redoutables impliqués par le maintien de leur humanité dans un environnement non humain, les hommes du désert, pensait-on, pouvaient retrouver, dans le silence pesant de ce paysage de mort, un peu de la gloire inimaginable de la condition originelle d'Adam. D'où l'importance du jeûne dans le monde des Pères du désert (BROWN 1995 : 272-73).

Selon Brown, le désert est évoqué comme un mythe de précision libératrice. Là, les moines résolus étaient déterminés à se libérer du monde. Le désert était contremonde, antinature, antithèse effrayante des terres peuplées, où une ville alternative pourrait se développer :

Ils formaient une nouvelle humanité, établie là où l'on n'aurait dû trouver aucun être humain. Selon la célèbre expression de la *Vie d'Antoine*, Antoine et ses émules avaient « fait du désert une cité ».

Le mythe du désert fut l'une des créations les plus durables de l'Antiquité tardive. C'était avant tout un mythe libérateur par sa précision même. Il délimitait la présence écrasante du « monde », dont les chrétiens devaient se libérer en traçant une nette frontière écologique. (BROWN, 1995 : p. 268).

Au début du film, dans la séquence du "Songe de Saint Jérôme", le cinéaste utilisera de manière poétique les coups de pierres frappant la

caméra, comme pour nous faire émerger de notre propre *adiaphoría* et nous inviter à éveiller notre regard par le biais de cette rencontre avec la nature, ce paysage mythique du désert et, pourquoi pas, de l'utopie. En d'autres termes, Bressane cherche une image plutôt que l'espace géographique. Le *sertão* est un *topos* de la littérature et du cinéma brésiliens qui nous renvoie à *Sécheresses* de Pereira dos Santos, mais également au désert de *Saint Jérôme*, immortalisé dans l'iconographie dont le film fait la célébration. L'accent a été mis sur la traversée du désert, le décor que Bressane fait peindre.

6

La caméra alterne travellings et plans fixes comme si l'on cherchait les corps et les symboles tels que le lion et le crâne. Le rythme s'établit dans les alternances entre les gestes des peintures et la profondeur de champ, dans l'évocation de cette incarnation de la culture qui se confond avec le désert, dans un devenir-désert du protagoniste.

Dans *Film d'amour* (2003), Bressane apporte les voiles des trois Grâces qui ont tant émerveillé Warburg. Dans *Saint Jérôme*, le vent agite les haillons du moine, tels des voiles, aspirant à reconstituer le mouvement d'une façon picturale, comme l'avait d'ailleurs suggéré le critique allemand lors de ses analyses des gravures sur les trois Grâces (WARBURG 2007 : 13).

Encore dans *Film d'amour*, la rencontre entre Warburg et Henri Matisse se fait à travers l'image des "nymphes dansant" (WARBURG 2007 : 29), qu'on peut voir dans le plan dont la chorégraphie n'est pas sans rappeler celle du tableau *La danse*, presque à la fin du film. À son tour, dans *Saint Jérôme*, il y a le plan où le saint regarde le chant des Vestales des étudiantes de l'Écriture Sainte. Mis à part cet interlude à Rome, le protagoniste est seul la plupart du temps, comme pour nous faire souvenir de l'étude de Deleuze sur la peinture de Bacon, où isoler la figure est la seule manière « pour conjurer le caractère figuratif, illustratif, narratif, que la Figure aurait nécessairement si elle n'était pas isolée » (DELEUZE 2002 : 12).

Les travaux à caractère pictural ou cinématographique nous offrent peu à peu un parallèle entre leurs perceptions respectives du mouvement. Du côté du cinéma, la profondeur de champ renforce l'aspect du vide, la blancheur du décor et l'ampleur du désert lors du retour avec le lion. Ou encore, elle souligne la solitude du protagoniste comme dans le plan où il marche avec ses livres vers l'horizon. L'absence d'eau joue également un rôle dans la traduction. Selon Jérôme, elle est réservée aux moines malades, de telle façon que dans un plan de Rome l'eau s'écoule goutte à goutte, le son devenant à son tour une image. Lors d'une autre séquence dans le désert, l'image nous offre une conformation suggestive de la nature : les dessins sur les pierres ressemblent à des visages baignés de larmes. La mer, personnage fréquent dans la filmographie de Bressane, est là, virtuellement, comme une image, au lieu de la métaphore avec laquelle Jérôme percevait le désert : un océan de lumière.

Le regard erre dans l'immensité de la lumière à travers les mouvements de caméra. Rien ne sort intact. Saint Jérôme lui-même change dans cette quête des couleurs et du corps du film. À cet égard, dans cette quête, le long métrage incorpore l'oralité présente dans l'accent de la région du Nord-Est du Brésil. Cela est atteint surtout grâce à la voix et à la performance de l'acteur Everaldo Pontes, qui parvient à « mettre le corps », selon Meschonnic, compte tenu que son accent permet de donner le rythme à la transcréation. La voix inaugure cette sorte de contre-hystérie dont Meschonnic fait référence, au sens où Bressane, dans sa tentative d'entendre des voix de la peinture, introduit le gestuel dans le langage, c'est-à-dire dans le cinéma.

Jérôme, situé au centre du plan d'ensemble, tient dans ses mains des papyrus. Le ciel est en arrière-plan. On entend un coup de tonnerre – moment évocateur de la gestuelle de Charlton Heston reproduisant l'attitude du prophète ouvrant les eaux de la Mer Rouge, dans *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille (1956); cinéma au dialogue plus profond, voire comme quelque chose qui traverse la peinture et la littérature. D'autres performances de Pontes révèlent toute l'ambiguïté d'un homme craintif et perturbé, tout en étant obstiné et en extase, dans sa relation d'enchantement avec le paysage. L'oralité revient aussi en force dans les alternances de sa voix qui, tour à tour, varie entre virulente et tranquille, simple et raffinée, sans prétention et prophétique.

Saint Jérôme est l'éloge de la lumière, il offre toujours une double rémission. Dans les rencontres faites entre les deux cultures, le décor incorporé dans la plasticité du film est mis en évidence afin de penser le désert comme un paysage qui fluctue d'un jour à l'autre. La végétation et les rochers changent facilement de lieu. En ce sens, il ressemble au *sertão*, intraduisible, *terra ignota*, alternance des discordances qui : "offre au regard un cruel simulacre de la désolation lugubre des pôles" (CUNHA 1993 : 72). Le désert est la scène des évènements, un lieu sans repères, une terre inconnue.

Dans cette traversée qui dépasse les limites du cinéma, on vise le non formalisable, ce qui ne peut se traduire ; le désert est donc une image qui s'y prête très bien. Cette rencontre entre les signes de la culture chez Bressane nous permet d'interroger la notion du virtuel comme un problème que l'image offre chaque fois, la rencontre avec l'altérité peu visible de nos jours :

Beaucoup de ce que Euclides da Cunha appelait "forces frénétiques du *sertão* brésilien" sont toujours vivantes. À Tapera, au Paraíba, j'ai tourné dans un site archéologique préhistorique extraordinaire, aux pierres couvertes d'inscriptions, où l'oxygène est si dense qu'on peut le couper au couteau. Là, se donnent des rituels de flagellation. J'ai vu des gens répandre leur propre sang sur les pierres. Ce sont des rites et des gestes qui font partie de l'inconscient national et sont associés au signe Saint Jérôme (BRESSANE 1999).

C'est un paysage inhospitalier, infesté de bêtes sauvages et de scorpions, que le saint décrit dans la "Séquence du songe". Par contraste, la musique tout en délicatesse accompagne d'autres parties du film, comme c'est le cas avec *Le Carnaval des animaux* de Georges Bizet. Également, dans le moment clé de l'épisode de la rencontre de Jérôme avec le lion, la pièce "Mon Cœur s'ouvre à ta voix", tirée de l'opéra *Samson et Dalila*, nous invite à l'écoute. À la fin, la version instrumentale d'"Último Pau-de-Arara", chanson du Nord-Est brésilien, dans un rythme traditionnel local, accentue le désir d'être dans ce double paysage, la déterritorialisation, l'inachèvement, l'agonie du saint, du traducteur. Ou encore, pour nous montrer que "l'épopée du texte, du désert, de cet homme en lutte, c'est cela le cinéma" (BRESSANE 1996 : 62).

BIBLIOGRAPHIE :

- ARNS, Dom Paulo Evaristo. 2007. *A Técnica do Livro Segundo São Jerônimo*. São Paulo: CosacNaify.
- AZALBERT, Nicolas. 2015. "Julio Bressane, la quête de l'origine". *Cahiers du cinéma*, n. 710, avril.
- BRESSANE, Júlio. 2000. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago.
- BRESSANE, Júlio. 1999. Bressane Defende Visão Iconoclasta da Cultura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 fev 1999, Caderno 2. Entrevista a Carlos Alberto Mattos.
- BRESSANE, Júlio. 1997. "Conversa com Júlio Bressane/Miramar, Vidas Secas e o Cinema no Vazio do Texto". *Cinemais*, n. 6, Rio de Janeiro, jul.-ago. Entrevista a Geraldo Sarno e Carlos Avellar.
- BRESSANE, Júlio. 1996. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago.
- BROWN, Peter. 1995. "Les Pères du désert: D'Antoine à Jean Climaque". *Le Renoncement de la chair : Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*. Paris: Gallimard.
- CAMPOS, Haroldo de. 1977a. "Luz: A Escrita Paradisiaca". In: ALIGHIERI, Dante. *6 Cantos do Paraíso*. Rio de Janeiro: Fontana / São Paulo: Instituto Italiano di Cultura.
- CAMPOS, Haroldo de. 1977b. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, Haroldo de. 1992. *Metalinguagem & Outras Metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva.
- COSTA, Luiz Cláudio da. 2004. Filme de Amor : Quase-Cinema ; Quase Vídeo. *Sala Preta : Revista de Artes Cênicas*, n. 4.
- CUNHA, Euclides da. 1993. *Hautes terres: La guerre de Canudos*. Paris: Métailié.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. 1996. *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- DELEUZE, Gilles. 2002. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris : Seuil.
- DELEUZE, Gilles. 1985. *L'image-temps : cinéma 2*. Paris : Minuit.
- JAKOBSON, Roman. 1963. Aspects linguistiques de la traduction. *Essais de linguistique Générale*. Traduction de Nicolas Ruwet. Paris: Les Éditions de Minuit.
- JUNG, Carl Gustav. 2011. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. 7ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- LARBAUD, Valery. 2001. *Sob a Invocação de São Jerônimo*. São Paulo: Mandarin.
- MESCHONNIC, Henri. 1999. *Poétique du Traduire*. Paris: Verdier.
- MESCHONNIC, Henri. 1993. « L'Oralité, poétique de la voix ». In: REY-HULMAN, Diana (org.). *Pour une anthropologie des voix*. Paris: Centre de Recherche sur l'oralité / Harmattan.
- PARIS, Jean. 1999. *Saint Jérôme*. Paris: Éditions du Regard.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. 2004. "Os Segredos do Sertão da Terra: Um Longe Perto". *Léguas & Meia*, v.3, n.2, p.25-39.
- SAINT JÉRÔME. 1992. *Vivre au désert: Paul, Malchus, Hilarion*. Préface de Jean Miniac. Grenoble: Editions Jérôme Millon.
- SAINT JÉRÔME. 1949. *Lettres*. Édition de Jérôme Labourt. Paris: Les Belles Lettres, t.1.

- SOUSA, Adriano C. A. 2012. "Filme de Amor: Atravessamentos do Erótico à Carne". In: SOUZA, G.; CÁNEPA, L.; BRAGANÇA, M. de; CARREIRO, R. *XIII Encontro Anual da Socine – Rio de Janeiro*, v. 1. São Paulo: Socine. Disponível em: <http://socine.org.br/livro/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V1.pdf>. Accédé: 1er./09/2015.
- TEIXEIRA, Francisco E. 2003. *O Terceiro Olho*. São Paulo: Perspectiva.
- WARBURG, Aby. 2007. *La naissance de Vénus et Le printemps de Sandro Botticelli*. Paris: Allia.

Détenteur d'un doctorat en Communication et Sémiotique à la Pontificia Universidade Católica de São Paulo, sous la direction du professeur Jerusa Pires Ferreira, Adriano Carvalho Araújo e Sousa a complété un stage de recherche au CRIalt/UMontréal sous la direction de la prof. Silvestra Mariniello. Il vient de publier *Poétique de Júlio Bressane: Cinéma(s) de la Transcréation (Poética de Júlio Bressane: Cinema(s) da Transcrição*, São Paulo: Fapesp/EDUC, 2015). Il vient de finir sa recherche postdoctorale sur des versions du conte de Chamisso dans le cinéma et l'animation, dans le Programme de l'Éducation, l'Art et l'Histoire de la Culture de l'Université Mackenzie à São Paulo.