



ARTIGO

## EN TRADUISANT GUIMARÃES ROSA

**Mathieu Dosse**

*Université Paris VIII, France*

mathieudosse@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i2>

**RÉSUMÉ :** Traduire João Guimarães Rosa est une expérience à part. Dans cet article nous interrogeons ce texte si particulier au regard de la traduction. L'art du traduire, en effet, nous permet de plonger au cœur même de la singularité de cette écriture qui n'a rien de semblable, non seulement au Brésil, mais dans le monde entier. Et qu'en est-il du traducteur ? Est-il une personne gênante qu'il faudrait si possible oublier ? Nous explorons ici *Grande Sertão : Veredas*, bien sûr, qui reste le chef d'œuvre de l'auteur, ainsi que les nouvelles du recueil posthume *Estas Estórias*.

**Mots-clés :** *traduction, João Guimarães Rosa, Estas Estórias, Grande Sertão : Veredas, lecture.*

**RESUMO:** Traduzir Guimarães Rosa é uma experiência sem igual. Neste artigo, confrontamos este texto tão singular à sua tradução: a arte do traduzir nos permite mergulhar no próprio coração da singularidade desta escritura que não tem igual, não somente no Brasil, mas como no mundo inteiro. E quanto ao tradutor? Seria ele um empecilho que gostaríamos, se fosse possível, de esquecer? Exploramos aqui *Grande Sertão: Veredas*, é claro, obra prima do autor, assim como os contos póstumos de *Estas Estórias*.

**Palavras-chaves:** *tradução, Guimarães Rosa, Estas Estórias, Grande Sertão: Veredas, leitura.*

Traduire João Guimarães Rosa est une étrange affaire en vérité, bien différente de tout autre type de traduction. D'habitude (non pas à chaque fois, mais souvent), lorsque l'on traduit, il faut chercher des équivalences langagières, reproduire des expressions idiomatiques équivalentes entre deux langues. Or, rien de cela n'est possible avec Guimarães Rosa ! L'auteur du Minas Gerais, on le sait, a créé une langue à part entière, inspirée certes de la langue orale parlée au Brésil, et plus précisément dans le *sertão mineiro*, mais qui développe, surtout à partir de l'année 1956 (avec *Grande Sertão : Veredas* et *Corpo de Baile*) ses propres tournures, son vocabulaire, ses expressions idiomatiques. Ainsi, le traducteur se trouve face à



un texte qui est parfois sibyllin dans son expression (et *comprendre* ce qui est écrit est l'une des premières tâches que celui qui se propose de traduire Rosa doit entreprendre), mais qui est surtout extrêmement difficile à rendre dans la langue d'arrivée.

Car trois choix contraires s'offrent à lui : soit traduire simplement l'oralité (c'est ce choix que nombre de traducteurs de *Grande Sertão* ont opéré, comme pour la première traduction française de Jean-Jacques Villard, pour ne citer qu'un seul exemple), soit ne traduire que le sens, en une prose claire, qui facilite le travail du lecteur. Enfin, la troisième possibilité : créer de toutes pièces une langue, avec des racines orales, ou *faussement orales*, et employer toute la gamme lexicale qu'offre la langue traduisante, à savoir, néologismes, archaïsmes, mots savants, mots familiers tombés en désuétude... mais éviter, me semble-t-il, un registre moderne, argotique, ou vulgaire.

Or, en lisant Guimarães Rosa dans l'original, en particulier lorsque c'est Riobaldo qui parle, le lecteur n'a nullement l'impression qu'il lit une langue faite de toutes pièces, il *croit* au contraire, s'il se laisse porter par la puissance du récit, que cette langue est possible, qu'elle existe ou a pu exister. Bien sûr, rien de cela n'est vrai, personne, dans le *sertão* ou ailleurs, ne parle comme Riobaldo. Mais le lecteur, par un procédé génial mis en place par l'auteur, a l'impression que le narrateur de *Grande Sertão* parle une langue existante. Et c'est précisément cette *oralité fictionnelle* qui est difficile à traduire, à reproduire.

Mais autre chose complique encore la tâche du traducteur, en français du moins. La langue populaire parlée au Brésil est porteuse d'une vérité, qui n'est pas seulement une sorte de sagesse populaire, mais est bien plus que cela. Le langage le plus simple peut ainsi porter un message, une vérité, qu'un langage plus châtié ne pourrait atteindre avec autant de justesse. Bien sûr, il faut aussi une écriture aussi forte que celle de Guimarães Rosa pour donner à ce langage oral toute sa puissance ; mais la langue parlée y contribue. Ainsi, comment traduire en français le simple « viver é muito perigoso », qui parsème le récit ? « Il est très dangereux de vivre », « vivre est très dangereux » ... Aucune de ces deux phrases n'est tout à fait satisfaisante. Il y a, dans la version originale, une simplicité, une puissance, qui fait immédiatement mouche. Comment rendre en français la langue orale de Riobaldo ?



Le simple emploi de la double négation (ne... pas...) éloigne le récit de l'oralité. Certes, mais ne pas l'employer donne au récit une tonalité un peu grossière, et rend la lecture moins aisée. Le traducteur se trouve face à des choix fort délicats.

Mais quittons un instant le monde du sertão pour aborder un autre texte, moins connu, de Guimarães Rosa, dans lequel s'exprime toute la puissance évocatrice de son écriture : la nouvelle « Páramo » (qui intègre le recueil posthume *Estas Estórias*). Dans ce récit écrit à la première personne, un haut-fonctionnaire (peut-être un diplomate ?), exilé dans une grande capitale de la cordillère des Andes (sans doute Bogota ?), traverse une profonde crise d'angoisse. En proie au « soroche », le mal des hauteurs, qui lui opprime la poitrine et provoque en lui des crises incontrôlées de pleurs, il effectue de longues promenades dans la ville « coloniale, d'époque vétuste, et triste, peut-être la plus triste de toutes, toujours pluvieuse et adverse, dans des hauteurs escarpées, un haut plateau de la cordillère, proche des nuages, châtiée par l'hiver » (ROSA, 2016, p. 37). C'est là qu'il rencontre « l'homme à l'apparence de cadavre », un être peut-être imaginaire, figure de l'angoisse la plus extrême, et qui l'accompagne le long de son calvaire.

Cette nouvelle, sans doute l'un des textes les plus forts de l'auteur, est doublement intéressante. Il s'agit d'abord d'un récit probablement en partie autobiographique : Guimarães Rosa a exercé la fonction de diplomate à Bogota, tout comme son personnage. Mais cette nouvelle est aussi intéressante parce qu'il s'agit d'un des seuls récits de l'auteur qui n'a pas pour cadre le *sertão*. En effet, le narrateur, un haut-fonctionnaire avons-nous dit, parle une langue tout à fait urbaine. Mais il s'agit d'une nouvelle de Guimarães Rosa, ne l'oublions pas ! Ainsi, le jeu avec le langage est bien entendu présent, comme souvent chez l'auteur du Minas Gerais. Car le narrateur de ce récit sur l'angoisse est un lusophone en pays hispanique. Son portugais, au demeurant parfait, et teinté ici et là de quelques mots, qui ne sont pas à proprement parler des hispanismes, mais des mots qui, par leur nature archaïque rappellent l'espagnol. Ainsi, le narrateur n'emploie pas le mot « *solidão* », courant en portugais, mais « *soledade* », qui est un mot portugais beaucoup plus rare et tombé en désuétude, bien que référencé par les dictionnaires, et qui, surtout, rappelle l'espagnol « *soledad* ».



Comment traduire cette subtile différence en français ? Le traducteur a ici opté pour laisser passer, lorsque cela était possible, un petit peu de portugais en français, et par là l'espagnol. Le narrateur se sent évidemment étranger dans cette ville austère et cette *étrangèreté*, si l'on peut dire, se lit aussi dans la langue qu'il parle.

En outre, il a fallu également traduire les néologismes, bien présents dans cette nouvelle, comme les mots-valise, tels que « *gelinvernicos* », « *zunimensos* », « *lugubrúivos* », « *consolabundo* » ou « *vociferos* », que nous avons respectivement traduits par « glaciverneux », « sifflimmenses », « hurlugubres », « consolabond » et « vociféroce ». Ce sont là des mots-valise faciles à déchiffrer et à traduire, car ils sont composés de deux mots simples, puisés dans le langage courant (comme ce terrible « *consolabundo* », où l'on entend à la fois « consolé » et « moribond »).

Mais d'autres sont bien plus délicats à saisir. Prenons par exemple ce mot-valise, qui forme aussi une phrase et même, à lui seul, un paragraphe en entier (dans la nouvelle « Entremeio — Com o vaqueiro Mariano ») : « *obluz* ». Le sens de ce mot-valise-phrase-paragraphe est bien difficile à saisir, car il s'agit là d'une forme conjuguée d'un verbe inventé par l'auteur (et qu'il ne donne bien entendu pas au lecteur) : « *obluzir* ». Il s'agit d'un mot composé du préfixe d'origine latine *-ob* (qui signifie « en face, à l'encontre ») et du verbe « *luzir* » (*luire*, en français). « *Obluz* », que nous avons traduit par « *il obluit* », signifie, s'il ne fallait traduire que le sens, « le jour se lève ».

Certaines expressions sont énigmatiques elles aussi, comme ce « *ventralhãoregiportante* » attribué à un personnage haut en couleurs, le Grand-Père Baron de la nouvelle « Os chapéus transeuntes ». De quoi s'agit-il ? Nous avons là une construction basée sur des éléments latins, mais à partir d'une expression idiomatique portugaise : avoir le roi dans son ventre (« *com o rei na barriga* »), ce qui signifie se sentir imbu de soi-même. Ici, il a fallu faire appel à un glossaire, car autrement le lecteur non lusophone aurait sans doute été un peu perdu face à l'expression « ventre régiportant ».

Le jeu avec le langage est ainsi une donnée quasi constante chez Guimarães Rosa. Même dans un recueil comme *Sagarana*, dont la langue n'est bien entendu pas aussi originale que celle employée dans *Corpo de Baile* et *Grande Sertão : Veredas* ou



*Tutaméia*, le jeu avec le langage transforme plastiquement l'écriture. L'apport de l'oralité dans *Sagarana* est essentiel, et l'on sent bien que l'auteur est à l'écoute du parler spécifique du *sertão*. Mais ce n'est que quelques années plus tard qu'à partir de ce matériau de base il créera une langue réellement nouvelle, poussant les particularités de la langue du *sertão* dans ses extrêmes, comme l'a amplement démontré la critique.

Un texte en particulier se démarque, par son utilisation du langage, dans l'œuvre roséenne. Il s'agit de la nouvelle *Meu tio o Iauaretê*, dont la parution posthume surprend quelque peu, puisque le texte donne l'impression (et c'est peut-être le cas) d'avoir été écrit avant *Grande Sertão : Veredas*. En effet, ce texte explore les limites de l'oralité. Le personnage narrateur, un Indien, parsème le récit de mots tupis, mélangés parfois au portugais. Mais sa langue générale est indiscutablement celle d'un homme du *sertão*. C'est la seule fois à notre connaissance où Guimarães Rosa va aussi loin dans la reproduction d'un parler existant en pouvant exister, comme si un dictaphone avait été placé devant un interlocuteur. Ainsi, on lit des expressions telles que « *cê tá* », « *tou aqui* » ... ce qu'on ne voit pas chez Riobaldo. Mais surtout, il multiplie les onomatopées : « *Ã-hã ; eh-eh ; hum ; n't, n't...* », jusqu'aux dernières lignes où l'Indien, peut-être métamorphosé en jaguar, rôle comme un félin à l'agonie : « *Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoû...* ». Mais ce qui rend cette nouvelle difficilement traduisible, ce ne sont pas tant ces traits oraux de langage, ni le mimétisme oral, mais la grande *illusion* dont est victime (si l'on peut dire !) le lecteur brésilien. Guimarães Rosa ne semble pas avoir créé un personnage, il semble réellement avoir reproduit, pour cette nouvelle uniquement, un discours existant dans le monde réel.

Comment faire parler en français un Indien du *sertão* ? Voilà la question à laquelle nous avons été confronté, à la suite de Jacques Thiériot, qui avait déjà traduit la nouvelle auparavant. L'appel à un glossaire, qui répertorie les mots formés à partir du tupi, nous a paru indispensable. Alors que nous avons réduit, pour le reste du recueil, le glossaire au strict minimum, ici il nous a semblé nécessaire d'éclairer un peu le lecteur français, qui n'aurait autrement aucun moyen à sa disposition pour déchiffrer ce qu'il pourrait considérer comme des énigmes. En ce sens, le lecteur français est ici davantage aidé que le lecteur brésilien (sauf celui qui connaît le tupi,



bien entendu). Mais on peut se dire que cette aide compense un peu la difficulté du lecteur français de se représenter un monde qu'il ne connaît guère, le *sertão* et son imaginaire.

Traduire Guimarães Rosa implique ainsi, de la part du traducteur, une part de récréation, et d'une certaine manière l'inscription d'un sujet traduisant qui fait corps avec le texte, qui prend des risques. Car l'originalité du texte roséen est telle, l'écriture de Guimarães Rosa diffère tant de tout ce qui est écrit en portugais, qu'il faut aussi que l'effet produit sur le lecteur français (ou, d'une manière plus générale, étranger) soit de même nature. Or, nous nous confrontons là à un obstacle. Sans même évoquer la question de l'éditeur, qui peut ou non souhaiter un tel texte, les lecteurs peuvent simplement ne pas accepter une telle étrangeté, qu'ils peuvent considérer comme fruit d'une mauvaise traduction, une traduction trop littérale par exemple.

C'est là une question fondamentale pour toute traduction de Guimarães Rosa. Car si le lecteur brésilien accepte de lire un texte aussi étrange, c'est qu'il est victime (consentante bien sûr) de l'illusion référentielle. Il *croit* que ce langage est possible. Or, si le texte traduit est lui-même aussi étrange que l'original (imaginons que cela soit possible) le lecteur français risque de mettre la faute sur le traducteur. Ainsi, sa lecture peut être gênée par cette présence indésirable. C'est peut-être pour cette raison que nombre de traducteurs de Guimarães Rosa, toutes langues confondues, ont opté pour un texte lisse, facilement lisible, sans aspérités. Or, il nous semble qu'il y a là une méprise. Car si Guimarães Rosa n'est pas encore reconnu dans le monde comme l'un des plus grands écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, c'est peut-être aussi parce que les traductions actuelles (dont la première traduction américaine) ne rendent pas du tout compte de son inventivité, de cette texture si particulière, qui fait que le lecteur brésilien reconnaît immédiatement une phrase de l'auteur, même s'il la lit détachée de tout contexte.

Pour traduire la texture de Guimarães Rosa il faut prendre le risque, nous semble-t-il, de créer des néologismes, d'employer des archaïsmes, de, surtout, ne pas éclaircir la traduction, d'essayer au possible de la rendre aussi opaque que l'est l'original. Bien sûr, on ne peut peut-être pas traduire chaque néologisme et chaque archaïsme ou mot étrange, mais il est possible d'en parsemer la traduction, afin de



créer une texture semblable à celle de l'original. Ce n'est qu'ainsi, pensons-nous, que la traduction peut, comme le souhaitait Henri Meschonnic, « chanter » (MESCHONNIC, 1999, p. 142).

Si les livres de Guimarães Rosa, et peut-être en particulier *Grande Sertão : Veredas*, se prêtent si bien à la réflexion sur la traduction, c'est bien qu'on retrouve dans ces textes pratiquement toutes les questions soulevées par les traductologues. Car le texte roséen n'est pas uniquement avant-gardiste, pas plus qu'il n'est pure reproduction d'un parler régional. Il plonge dans le langage comme peu de textes le font. La présence de néologismes et d'archaïsmes contribue certes à la réflexion traductologique, mais d'autres textes ont les mêmes propriétés (que l'on songe à Joyce, par exemple). Ce qu'il y a de particulier chez Guimarães Rosa, c'est, outre l'incroyable profusion lexicale (8.000 mots recensés par Nilce Sant'Anna Martins dans son *Léxico de Guimarães Rosa*, dont près d'un tiers de néologismes), la manière dont sont construits ces mots. On ne sait pas toujours s'il s'agit de régionalismes ou néologismes car ils intègrent parfaitement un discours homogène. C'est précisément cette grande homogénéité qui est difficile à traduire.

Mais quittons l'univers de *Grande Sertão : Veredas* et revenons au recueil de nouvelles *Estas Estórias*, que nous évoquions plus tôt. Ce recueil posthume a la particularité, nous l'avons dit, de regrouper des nouvelles très hétérogènes. La nouvelle « Os chapéus transeuntes » est un texte plein d'humour et, ce qui est rare chez Guimarães Rosa, parodique. Le narrateur, un jeune homme de Rio de Janeiro (le fait est assez rare pour être signalé, car la plupart des narrateurs roséens viennent du *sertão*), rend visite, accompagné de toute sa famille, à un grand-père moribond. Or, l'auteur (et donc, par lui, le narrateur) emploie, outre un vocabulaire très recherché, des expressions rares ou souvent même énigmatiques (comme ce « *ventralhão regiportante* » : une construction basée sur des éléments latins, mais à partir d'une expression idiomatique portugaise : avoir le roi dans son ventre, « *com o rei na barriga* », ce qui signifie se sentir imbu de soi-même). Lisons l'incipit:

De antemão: — Não. De nenhuma ambicionice ou mesquinhez se nos acuse, a nós, gente de casta, neste mundo bom que Deus governa; nós outros, os Dandrades Pereiras Serapiães, anchos em feliz fortuna e prosápia, como as uvas que num cacho se repimpam. Sem vil impaciência nem afoiteza por testamento & herança, antes a contragosto, era que nos



apressávamos de vir, de trem uns, de automóvel outros, a velha cidade na montanha, onde por seu tácito turno se preparava para falecer, na metade de cá do casarão e solar, da linhagem, na Praça da Igreja, nosso teso, obfirmado e assombroso Vovô Barão, o muito chefe da família. O que contradizia com tudo. Vínhamos, pois, não pro nobis, mas por respeitos temporais. Vão ver. Aquilo, aliás, preenchia uma lacuna. (ROSA, 2001, p. 69)

On reconnaît dans ce passage certains extraits caractéristiques de l'écriture roséenne : mots rares, longues phrases, syntaxe alambiquée, phrases énigmatiques (« *O que contradizia com tudo* » ; « *Aquilo, aliás, preenchia uma lacuna* »), expressions imagées un peu opaques (« *por respeitos temporais* »). Or, ici, c'est comme si tout cela était exagéré, dit sur le ton de l'humour, un peu comme si Guimarães Rosa se parodiait lui-même.

Comment traduire cette nouvelle ? Comment ne pas perdre cette dimension parodique indissociable, pensons-nous, de ce texte particulier ? Il nous a semblé qu'il ne fallait pas *éclaircir* le texte, mais privilégier le rythme si singulier de l'original :

*D'emblée : — Non. Ne nous accusez point d'aucune sorte de prétention ou de mesquinerie, nous, gens de haute classe, dans ce monde bon que Dieu gouverne ; nous autres, les Dandrades Pereiras Serapiães, opulents en richesses et lignées, tels les raisins qui sur leur grappe pullulent. Sans vile impatience, ni convoitise envers le Testament & l'Héritage, à contrecœur plutôt, nous nous empressions d'arriver, certains par train, d'autres en automobile, à la vieille ville montagnaise où à son tour, tacitement, se préparait à décéder, dans cette moitié-ci du manoir familial, face à la Place de l'Église, notre coriace, opiniâtre et terrifiant Grand-père Baron, le très grand chef de famille. Ce qui allait à l'encontre de tout. Nous venions ainsi, non pas pro nobis, mais mus par les respects temporels. Vous le verrez. Cela, d'ailleurs, comblait une lacune.* (ROSA, 2016, p. 323)

La traduction française suit de près le rythme de l'original, pensons-nous. L'opacité singulière de cet incipit est préservée. Mais qu'en est-il du lecteur ? Confronté à ce texte, il peut penser que l'expression « mus par les respects temporels » est une traduction maladroite d'une expression courante brésilienne. Le traducteur deviendrait ici, pour ce lecteur hypothétique, un personnage gênant, qu'on aurait plutôt envie d'oublier. Or, comme l'affirme Henri Meschonnic : « Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut constituer le texte. C'est-à-dire dans un autre temps et une autre langue, en





faire un texte. Poétique pour poétique ». (MESCHONNIC, 1999, p. 27). Cela ne veut bien entendu pas dire que le traducteur doit prendre ses aises et des libertés avec le texte, mais qu'il peut *prendre le risque* et essayer à son tour de faire texte. Oublier un instant d'aider le lecteur, mais pour mieux le retrouver plus tard.

Traduire Guimarães Rosa est ainsi, nous l'avons dit, une expérience hors du commun. Certes, le texte est difficile à traduire, mais il est aussi source, il faut le souligner, source d'immenses plaisirs. Surtout, le texte roséen semble appeler la réflexion sur la traduction, comme l'a sans doute compris l'auteur lui-même, qui écrit dans une lettre à son traducteur italien, Edoardo Bizzarri:

*Lorsque j'écris un livre, c'est un peu comme si je « traduisais » un haut original, situé ailleurs, dans le monde astral ou sur « le plan des idées », des archétypes, par exemple. Je ne sais jamais si cette « traduction » est correcte ou fautive. Ainsi, quand on me « re »-traduit dans une autre langue, je ne sais jamais, non plus, en cas de divergence, si ce n'est pas le Traducteur qui, de fait, a eu raison, en rétablissant la vérité de « l'original idéal » que j'avais, moi, avili ... (ROSA, 2003, p. 99. Nous traduisons)*

Cette affirmation de l'auteur n'est sans doute pas dénuée de malice. Mais nous pouvons également la prendre au sérieux. Guimarães Rosa, qui a entretenu une correspondance importante avec ses traducteurs allemands, italiens, français et américains, était, on le lit dans ses lettres, parfaitement conscient des problèmes de traduction que son œuvre posait. Il se montre ainsi extrêmement indulgent avec ses traducteurs, y compris les traducteurs américains et français (dont les traductions ne sont guère convaincantes, pour le dire prosaïquement). Avec son traducteur allemand, Kurt Meyer-Clason, il entretient une correspondance passionnante, au cours de laquelle les deux hommes s'échangent leurs points de vue sur l'art de traduire et sur la littérature. Mais avec Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa se montre particulièrement bienveillant. Il n'hésite pas à qualifier le traducteur italien de Grand Traducteur, ne tarit pas d'éloges au sujet de ses traductions et accueille les traductions italiennes de son œuvre avec grand ravissement. Si ces traductions d'Edoardo Bizzarri sont effectivement, n'en doutons pas, de très bonnes traductions, cela témoigne aussi de la part de l'auteur une grande compréhension du problème que son œuvre, enracinée dans le *sertão*, pose lorsqu'il s'agit de transposer cet univers, verbal et culturel, ailleurs.



Aujourd'hui, des décennies après ces premières traductions de *Grande Sertão : Veredas*, la critique, les lecteurs, les éditeurs et les traducteurs sont sans doute prêts à accueillir les innovations stylistiques dont l'œuvre de Guimarães Rosa est si irriguée. Car cette écriture singulière à tous les titres appelle de ses vœux non seulement la réflexion sur ce qu'est traduire, mais de sans cesse de nouvelles traductions. C'est aussi à travers ses traductions que l'œuvre de Guimarães Rosa (et toute œuvre en général) vit et vivra dans les années à venir.

#### ŒUVRES CITÉES :

MARTINS, Nilce San'Anna. **O Léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2001, 536 p.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Lagrasse : Verdier, 1999, 480 p.

ROSA, João Guimarães. **Estas Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 336 p.

\_\_\_\_\_. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**, Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Nova Fronteira/UFGM, 2003, 208 p.

\_\_\_\_\_. **Mon oncle le jaguar & autres histoires**. Traduction par Mathieu Dosse. Paris : Chandeigne, 2016, 432 p.

#### ŒUVRE ET TRADUCTIONS DE L'AUTEUR :

Mathieu Dosse, *Poétique de la lecture des traductions : Joyce, Nabokov, Guimarães Rosa*, Paris : Classiques Garnier, 2016.

Carolina Paganine, « Brésil, un pays traduit, un pays de traducteurs », *If Verso, La plateforme du livre traduit*, en ligne : <[www.ifverso.fr](http://www.ifverso.fr)>, août 2013.

Graciliano Ramos, *Vies Arides (Vidas Secas)*, Paris, Chandeigne, 2014 (**finaliste du Prix Mémorable 2014**).

João Guimarães Rosa, *Mon oncle le jaguar & autres histoires (Estas Estórias)*, Paris : Chandeigne, 2016 (**Grand Prix de la Traduction de la Ville d'Arles 2016**).

\_\_\_\_\_, « Mauvaise bête » (« Bicho Mau »), in : *La quinzaine littéraire*, mars 2015.

\_\_\_\_\_, « Páramo », in: *Po&sie*, n°125, Paris : Belin, 2008.

Luiz Ruffato, *À Lisbonne j'ai pensé à toi (Estive em Lisboa e lembrei de você)*, Paris : Chandeigne, 2015.



\_\_\_\_\_. « Discussion avec mon ami Pierre », in *Libération*, 19 mars 2015.

Samuel Titan, « Par des chemins de traverse », in Manuel Antônio de Almeida, *Histoire d'un vaurien*, Paris, Chandeigne, 2017.

Suely Rolnik, « Fureur d'archives », in *Qu'est-ce que le contemporain ?* Nantes, Cécile Defaut, 2010.

---

### Biographie de l'auteur

**2011** : Doctorat en Littérature Générale et Comparée, *Poétique de la lecture de la traduction : James Joyce, Vladimir Nabokov, João Guimarães Rosa* (sous la direction de Tiphaine Samoyault), mention Très Honorable avec Félicitations, Université Paris VIII

**2005** : D.E.A. de Lettres Modernes, *Poétique de la traduction et théorie de l'effet esthétique : João Guimarães Rosa*, (sous la direction de Tiphaine Samoyault), mention Très Bien, Université Paris VIII

**2004** : Maîtrise de Lettres Modernes, *Enjeux de la relation auteur/lecteur : l'exemple du texte nabokovien*, (sous la direction de Tiphaine Samoyault), mention Très Bien, Université Paris VIII

**2003** : Licence de Lettres Modernes, mention Littérature Générale et Comparée, mention Bien, Université Paris VIII

### Enseignements

**2008-2009** A.T.E.R. (Université Paris VIII)

**2005-2008** Allocataire-Moniteur (Université Paris VIII)

Recebido em: 14/09/2017

Aceito em: 20/10/2017

Publicado em dezembro de 2017