

Haroldo de Campos

**De la raison  
anthropophage**

et autres textes

Traduction du portugais (Brésil)  
et préface d'Inês Oseki-Dépré

**NOUS**  
MMXVIII



## Préface

D'après Jacques Roubaud, le plus grand cadeau qu'il a reçu d'Ezra Pound a été l'accès à *Noigandres* et, par la suite, aux poètes concrétistes brésiliens, en particulier Haroldo de Campos. Ce dernier (1929-2003), cofondateur du groupe Noigandres (« la fleur qui éloigne l'ennui »), avec Augusto de Campos et Décio Pignatari, à l'origine du mouvement concrétiste de 1952, mais surtout poète, traducteur, essayiste, a su, mieux que quiconque, interpréter l'époque aussi bien sur les questions artistiques que sur les questions culturelles et sociales, ce qui rend indissociables chez lui la critique et la théorie littéraires. Car ses travaux, nourris à la fois d'érudition et d'inventivité, prennent source dans sa pratique de poète et de traducteur, et en sont inséparables.

Son premier recueil poétique, *Auto do Possesso : Poemas*, a été publié en 1950, suivi de *Servidão de Passagem*, publié en 1962 ; trois ans après, avec Augusto de Campos et Décio Pignatari, il publie *Teoria da Poesia Concreta*, qui rassemble des textes et des manifestes concrétistes allant de 1950 à 1960. Sa production poétique, qui dans son esprit inclut la traduction, l'occupe autant que son rôle de

critique littéraire, en particulier s'agissant d'auteurs méconnus du public ou marginalisés par la critique officielle. En même temps, il s'agit de théoriser la pratique concrétiste au moyen de commentaires, manifestes, voire de poèmes ou de textes expérimentaux.

Les objectifs de la poésie concrète, aussi bien pour Haroldo de Campos que pour ses compagnons, se révèlent former un programme que le poète suivra tout au long de sa vie : rattacher le présent à la tradition, « digérer le legs culturel » (Oswald de Andrade) national et international, et cela non seulement dans la littérature mais aussi dans la musique et les arts plastiques et visuels. L'art est vivant et *in progress*.

Comment ? En partant du principe que l'art est vie mise en forme, tel que Pound, Joyce ou Mallarmé le préconisent. Leur devise pourrait être : « POÉSIE CONCRÈTE : TENSION DE MOTS-CHOSES DANS L'ESPACE-TEMPS ». Illustrant le propos de Jakobson, pour qui « le poète est celui qui configure la matérialité du langage », le groupe Noigandres insiste sur le principe selon lequel « la poésie concrète », d'Homère à Dante, de Goethe à Pessoa, représente la limite de la poésie, caractérisée par une combinaison complète de tous ses composants.

Pendant presque un demi-siècle, tout en exerçant son métier de juriste, puis de professeur universitaire, Haroldo de Campos poursuit infatigablement sa tâche multiple, au moyen d'articles de journaux, de conférences, de colloques nationaux ou internationaux mais surtout de poèmes, de transcréations poétiques et d'essais critiques.

Durant cette période, tout en continuant à publier des livres de poésie (*Xadrez de estrelas*, 1949-1974, et *Signantia : Quasi*

*Cælum*, 1979), il poursuit la rédaction de son « journal de bord », les *Galaxies*, pierre de touche de la production poétique brésilienne contemporaine, écrit durant vingt années et publié en 1983. Poème dialogique, multilingue, les *Galaxies*<sup>1</sup> ne sont pas sans rappeler, sous forme poétique, *L'Aleph* de Borges, avec en plus l'insertion de flashs contemporains (Guevara, Marylin Monroe), des références littéraires (Homère, Dante, Pound) musicales et artistiques (les formants de Boulez, les tableaux de Volpi).

Héritier du modernisme d'Oswald de Andrade et du mot d'ordre « anthropophage » conçu comme dévoration du legs culturel de l'humanité, Haroldo de Campos ne pouvait ne pas rendre hommage à l'un des chefs de file du mouvement de 1922, avec une œuvre sur son prédécesseur et une belle préface au recueil des poèmes oswaldiens<sup>2</sup>. Ce mot d'ordre va lui permettre par ailleurs d'élaborer une théorie de la traduction créative allant de l'anthropophagie à la « translucifération<sup>3</sup> », opération par laquelle, selon Walter Benjamin, le traducteur n'étant plus contraint à reproduire « le contenu inessentiel » du message, en vient à oblitérer l'original et à faire de la traduction « l'original de la traduction<sup>4</sup> ».

De *Metalinguagem*, publié en 1967, nous avons retenu dans le présent volume deux essais fondamentaux, en rapport avec, d'un côté, la traduction et, de l'autre, l'évaluation de la raison anthropophage dans le cadre des littératures dites « périphériques » par la critique littéraire sociologique. Il s'agit de « De la traduction comme création et comme critique » et « De la raison anthropophage : dialogue et différence dans la culture brésilienne ». Pour Haroldo de Campos, la création, la traduction littéraire et la critique sont des activités intrinsèquement liées. En dialogue avec d'autres écrivains

et intellectuels, il essaye de réfléchir sur la place de la littérature des pays dits « pauvres » ou « en voie de développement » (comme était désigné le Brésil à l'époque), et arrive à des conclusions percutantes sur le rôle et l'influence de la littérature hispano-américaine dans la littérature mondiale, comme en témoigne la littérature du « boom » latino-américain avec son cortège d'auteurs, tous exceptionnels, tous novateurs (García Márquez, Julio Cortázar, Alejandro Carpentier, Juan Rulfo, Vargas Llosa et tant d'autres).

Le poète n'oublie jamais d'articuler la production artistique mondiale avec la production brésilienne, tissant des liens, montrant les influences réciproques entre littérature européenne, orientale et brésilienne. Il s'intéresse aux grands poètes nationaux comme Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Paulo Leminski, mais il est aussi question dans ses essais de Guimarães Rosa, José de Alencar et Clarice Lispector<sup>5</sup>, grands prosateurs brésiliens.

Dans tous les cas, ce qui est retenu, analysé, c'est le caractère novateur de leurs œuvres, l'attention portée à la langue, aux aspects matériels du texte. À l'instar de Pound, Haroldo de Campos construit son *paideuma*, paradigme littéraire dont les caractéristiques le rapprochent à la fois de ce qui appartient à la tradition et à la modernité. Ce qui est mis en avant, ce n'est pas forcément ce qui fait la réputation de ces auteurs : ainsi, ce n'est pas le lyrisme de Drummond qui est repéré mais le rapport entre son œuvre *Lição de Coisas* (Leçon de Choses) et le *Parti pris* pongien.

Tout cela sans jamais oublier la traduction littéraire dont il est, à côté de Augusto de Campos et de Décio Pignatari, l'un des

représentants les plus géniaux du pays. Poète et critique, il a été l'un des plus grands traducteurs brésiliens et l'on peut compter dans sa production de traducteur des textes d'Ezra Pound, de James Joyce, de Maïakovski, des troubadours provençaux, de Mallarmé, de Dante, d'Octavio Paz, de la Bible, de Zeami (théoricien du Nô au XIV<sup>e</sup> siècle), d'Homère (*L'Iliade*), d'Ungaretti, etc. : autant d'auteurs qui font partie de son *paideuma* poétique et auxquels il applique sa méthode « transcréatrice ».

Dans le présent volume, on pourra d'autant plus apprécier la rigueur de sa méthode transcréatrice que pour Haroldo de Campos la traduction littéraire constitue non seulement un versant fondamental de l'activité poétique mais aussi une méthode de lecture. Dans « La traduction comme création et comme critique » ainsi que dans « Translucifération », le poète explicite la manière dont l'intraduisibilité de la poésie (Roman Jakobson) ouvre la voie à la recréation poétique. Il en donne de très amples développements dans son travail sur Goethe de 1981. Nous en proposons un fragment significatif dans le chapitre « Translucifération ».

Haroldo de Campos évoque Ezra Pound ou Odorico Mendes, dont les traductions d'Homère ont été décriées, mais qui ont appliqué à leurs traductions une méthode critique consistant à analyser la machine de la création, la démontant et la remontant dans une transposition originale. C'est en ce sens que le traducteur est un fin critique, le meilleur lecteur de poésie<sup>6</sup>.

En 1969, un nouveau recueil critique est publié sous le titre *Arte no Horizonte do Provável e Outros Ensaio*s, regroupant cette fois des auteurs étrangers : Kurt Schwitters, peintre et poète ; Bashô et Buson, poètes japonais du XVIII<sup>e</sup> siècle, Ungaretti, Pindare.

Il y ajoute deux essais sur la traduction littéraire, l'un consacré à Hölderlin<sup>7</sup>, dont la traduction très novatrice de l'*Antigone* de Sophocle a été totalement incomprise de ses contemporains.

La cinquième partie de ce recueil porte sur la définition de la poésie d'avant-garde, et la fonction poétique, chez Arno Holz, Kurt Schwitters, Sousândrade et Oswald de Andrade. Haroldo de Campos y définit la synchronie comme ce qui permet de mettre côte à côte des auteurs appartenant à des époques différentes mais proches dans leur visée poétique. Il s'agit de valoriser la synchronie, souvent marginalisée par rapport aux approches diachroniques.

En 1976, Haroldo de Campos publie *A Operação do Texto*, consacré à des auteurs aussi divers que Poe, Maïakovski, Hölderlin ou Zeami, analysés du point de vue des différentes fonctions du « texte ». À cette époque, trois autres grandes questions retiennent son attention : le Baroque et l'écriture idéogrammatique (déjà l'objet d'un grand intérêt de la part d'Ezra Pound et des poètes concrétistes) et aussi une étude sur les genres littéraires dans la littérature latino-américaine.

Entre 1985 et 1989 Campos publie un livre de poésie, *L'éducation des cinq sens*<sup>8</sup>, et un manifeste critique qui soulève bien des réactions auprès du public académique brésilien. Poursuivant l'idée d'une continuité littéraire entre le Baroque et l'histoire du Brésil, il propose une nouvelle version de l'histoire et de la critique littéraires brésiliennes : « Le séquestre du Baroque ». Ce texte polémique fait écho à un autre texte fondamental pour la critique et la création brésiliennes : « De la raison anthropophage », proposé dans le présent volume.

L'anthropophagie se distingue de l'intertextualité d'être le produit d'une décision, d'un mot d'ordre « militant ». La « dévoration du legs culturel » consenti et volontaire est à la base du programme de construction d'une littérature nationale, via la traduction ou l'imitation, selon les principes énoncés par Montaigne dans « Les cannibales » (Livre XXX des *Essais*) et adoptés par les poètes de la Pléiade.

Gregório de Mattos « dévore » Góngora, Quevedo, Camões et produit du nouveau ; allant à contre-courant, Haroldo de Campos l'intègre dans la littérature du nouveau monde. Ce qui vient confirmer l'idée de Walter Benjamin selon laquelle l'histoire est objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps chargé d'un *à-présent*. En d'autres termes, il faut conjurer l'illusion objectiviste ou positiviste qui pense l'histoire comme enchaînement causal des faits. C'est en ce sens qu'Haroldo de Campos propose que l'on envisage l'histoire littéraire moins comme formation que comme *transformation*.

L'intertextualité perçue entre les littératures du monde et les littératures brésilienne et latino-américaine lui permet de créer des liens entre des auteurs, de leur trouver des parentés, des ancêtres et des descendants, qui finissent par donner à la littérature brésilienne une place dans cette constellation.

L'année 1984 voit paraître un magnifique essai, « De la mort de l'art à la constellation : le poème post-utopique ». Haroldo de Campos y analyse l'évolution du concept de « moderne » depuis le Moyen-Âge et la Renaissance, en passant par le classicisme et le siècle des Lumières français, jusqu'aux Romantiques et aux poètes

de la modernité (Baudelaire et Mallarmé) et y fait dialoguer les visions européenne et latino-américaine (via Octavio Paz).

L'une des questions les plus importantes traitées dans cet essai concerne « l'invention d'une tradition » que seul l'écrivain est en mesure d'assumer. C'est à Octavio Paz qu'il emprunte la formulation : « Déracinée et cosmopolite, la littérature hispano-américaine est retour et quête d'une tradition. En la cherchant elle *l'invente*. »

Haroldo de Campos appuie son analyse sur *Un coup de dés* de Mallarmé, qu'il considère comme l'expression la plus pure de la « poésie de la poésie ». L'importance de l'œuvre de Mallarmé est d'autant plus grande pour Haroldo de Campos qu'elle a favorisé l'éclosion des poétiques expérimentales, des futuristes, des dadaïstes, la fragmentation chez Pound, la spatialisation chez Maïakovski, voire l'expérience extrême d'un Joyce — avec des répercussions (via la traduction) en Amérique Latine (Lezama Lima, Octavio Paz, Vallejo puis Drummond, Oswald, Murilo Mendes, Manuel Bandeira...), portée ensuite « jusqu'à la sensation de la limite » par la poésie concrète. La lecture d'Haroldo de Campos en fait un aboutissement et un commencement à la fois. Et s'il prend comme limite du post-utopique le *Coup de dés* de Mallarmé, on ne peut pas rester insensible à la proximité des deux poètes, ou plutôt de leur démarche. Si l'art a un avenir pour Mallarmé et pour Haroldo de Campos, il sera caractérisé par une pluralité de poétiques et sera en même temps « profondément ancré dans le présent ».

En 2000, Haroldo de Campos, en reprenant la figure du vieil Ulysse, publie son épopée finale : *A Máquina do Mundo Repensada*, long poème en *terza rima*, en écho à la poésie de Dante, de Virgile

et Camões et en hommage à Carlos Drummond de Andrade. Poème d'adieu qui prône, à l'instar de Walter Benjamin, l'espoir pour les désespérés...

Jusqu'à la fin, entre concrétisme et pensée « post-utopique », Haroldo de Campos aura maintenu la même constance, les mêmes préoccupations, le même enthousiasme : la tradition revisitée, la poésie, le vivant<sup>9</sup>.

Chez Haroldo de Campos, la pensée du concrétisme a dépassé largement la poésie concrète : elle lui a permis d'envisager un paradigme polyphonique où le temps et l'espace littéraire se démultiplient — où le passé devient présent et le présent devient futur, anticipant ainsi sur la vision contemporaine du contemporain.

INÊS OSEKI-DÉPRÉ



## De la traduction comme création et comme critique

Pendant son séjour à l'École supérieure de design d'Ulm, l'essayiste Albrecht Fabri a rédigé des notes sur le problème du langage artistique, « Préliminaires à une Théorie de la Littérature », publiées dans la revue *Augenblick* (n° 1, 1958). L'auteur y développe la thèse selon laquelle « l'essentiel de l'art est d'être tautologique », car les œuvres d'art « ne *signifient* pas, elles *sont* ». En art, ajoute-t-il, « il est impossible de distinguer entre représentation et représenté ». En s'arrêtant surtout sur le langage littéraire, Fabri soutient que ce qui lui est propre, c'est « la phrase absolue », celle « qui n'a d'autre contenu que sa structure », celle « qui n'est autre chose que son propre instrument ». Pour cette même raison, cette « phrase absolue » ou « parfaite », poursuit-il, ne peut être traduite, car « la traduction suppose la possibilité de séparer le sens et le signe ». Le lieu de la traduction serait ainsi « le désaccord entre le dit et le dit ». La traduction montrerait selon Fabri le caractère moins parfait ou moins absolu (moins esthétique, pourrait-on dire) de la phrase, et c'est en ce sens qu'il affirme que « toute traduction est critique »,

car « elle naît de la déficience de la phrase », « de son insuffisance à compter par elle-même ». « On ne traduit pas ce qu'est le langage dans un texte, mais ce qu'est le non-langage. » Et « la possibilité et la nécessité de la traduction résident dans le fait qu'entre signifiant et signifié domine l'aliénation ».

Dans le même numéro d'*Augenblick*, abordant ce problème et le transposant dans les termes de sa Nouvelle Esthétique, à base sémiotique et théorico-informative, Max Bense établit une distinction entre « information documentaire », « information sémantique » et « information esthétique<sup>11</sup> ». L'information, telle qu'il l'avait définie ailleurs, c'est tout processus de signes qui possède un certain degré d'organisation. « L'information documentaire » reproduit quelque chose d'observable, c'est une phrase empirique, une phrase-registre. Illustrons la théorie de Bense par un exemple tiré du portugais :

*A aranha tece a teia*

L'araignée tisse la toile

« L'information sémantique » dépasse l'information « documentaire », en ceci qu'elle dépasse le niveau de l'observé, en y ajoutant quelque chose qui en soi n'est pas observable, un élément nouveau, comme, par exemple, le concept du vrai ou du faux : « L'araignée tisse la toile — est une proposition vraie », voilà une « information sémantique ». « L'information esthétique », par contre, transcende la sémantique, en y ajoutant « l'imprévisible, la surprise, l'improbabilité de l'ordre des signes ». Ainsi, quand le poète brésilien João Cabral de Melo Neto écrit :

*A aranha passa a vida  
Tecendo cortinados  
Com o fio que fia  
De seu cuspe privado.*

L'araignée passa sa vie  
À tisser des rideaux  
Avec le fil qu'elle file  
De sa salive privée.

on est devant une « information esthétique ». Cette distinction est fondamentale : elle permet à Bense de développer le concept de « fragilité » de l'information esthétique, où se concentrerait beaucoup de l'attrait de l'œuvre d'art. Tandis que l'information documentaire et l'information sémantique admettent plusieurs codifications, et peuvent être transmises de plusieurs façons (par exemple : « l'araignée fait sa toile » ; « la toile est élaborée par l'araignée » ; « la toile est une sécrétion de l'araignée », etc.), l'information esthétique ne peut être codifiée que par la forme dans laquelle elle a été transmise par l'auteur (Bense parle de l'impossibilité d'une « codification esthétique » ; il serait peut-être plus exact de dire que l'information esthétique s'identifie à sa codification originale). La *fragilité* de l'information est, par conséquent, maximale (en réalité, la moindre altération dans la séquence de signes verbaux du texte de João Cabral — même d'une particule — troublerait sa réalisation esthétique). Dans l'information documentaire et sémantique, poursuit Max Bense, la « redondance », c'est-à-dire les éléments prévisibles, remplaçables, qui peuvent être reconstitués autrement, est élevée, par rapport à l'esthétique, où elle est minimale : « la différence entre information esthétique maximale possible et information esthétique réalisée est, dans l'œuvre d'art réussie, toujours minimale ». L'information esthétique est donc inséparable de sa réalisation, « son essence, sa fonction sont liées à son instrument,

à sa réalisation singulière ». De tout cela, il conclut : « Le total d'information d'une information esthétique est dans chaque cas égal à la totalité de sa réalisation », d'où « au moins en principe, son intraductibilité ».

« Dans une autre langue, il y aura une autre information esthétique, même si l'interprétation sémantique reste la même. » Ici Bense nous fait penser au texte de Sartre, dans sa discussion sur poésie (mot-chose) et prose (mot-signe) dans *Situations II* (1948) quand, à propos des vers de Rimbaud :

Ô saisons! ô châteaux!  
Quelle âme est sans défaut?

il écrit pour démontrer la différence quant à l'utilisation du mot en prose et en poésie :

Personne n'est interrogé; personne n'interroge : le poète est absent. Et l'interrogation ne comporte pas de réponse ou plutôt elle est sa propre réponse. Est-ce donc une fausse interrogation? Mais il serait absurde de croire que Rimbaud a « voulu dire »: tout le monde a ses défauts. Comme disait Breton de Saint-Pol Roux : « S'il avait voulu le dire, il l'aurait dit. » Et il n'a pas voulu dire autre chose. Il a fait une interrogation absolue; il a conféré au beau mot d'âme une existence interrogative. Voilà l'interrogation devenue chose, comme l'angoisse du Tintoret était devenue ciel jaune. Ce n'est plus une signification, c'est une substance.

En réalité, le problème de l'intraductibilité de la « phrase absolue » de Fabri ou de « l'information esthétique » de Bense se pose de façon plus aiguë lorsqu'il s'agit de poésie, bien que la dichotomie sartrienne se montre artificielle et inconsistante (au moins comme critère absolu) quand on considère des œuvres en prose qui attribuent la plus grande importance au traitement du mot comme objet et restent à cet égard du côté de la poésie. Ainsi, par exemple, le Joyce de l'*Ulysse* et de *Finnegans Wake*, ou chez nous — si l'on considère les œuvres brésiliennes —, les *Mémoires Sentimentaux* de João Miramar et le *Serafim Ponte Grande* d'Oswald de Andrade, le *Macounaïma* de Mário de Andrade<sup>12</sup>, le *Grande Sertão : Veredas (Diadorim)*<sup>13</sup> de Guimarães Rosa. De telles œuvres, tout comme la poésie (et même plus que bien des poèmes), impliqueraient l'impossibilité de la traduction ; par conséquent, il nous semblerait plus exact, dans ce cas et dans d'autres, de remplacer les concepts de prose et de poésie par celui de « texte ».

Une fois admise comme principe la thèse de l'impossibilité de la traduction pour les textes « créateurs », il nous semble qu'elle entraîne comme corollaire la thèse de la possibilité, en principe aussi, de la recréation. On aura, comme le veut Max Bense, dans une langue, une autre information esthétique, autonome, mais les deux seront liées entre elles — j'ajouterai — par un rapport d'isomorphisme ; elles seront distinctes en termes de langage, mais, comme les corps isomorphes, elles seront cristallisées à l'intérieur d'un même système.

L'écrivain hongro-brésilien Paulo Rónai, dans son livre *École de Traducteurs*<sup>14</sup>, fait remarquer que postuler l'impossibilité théorique de la traduction littéraire implique l'affirmation que

la traduction est un art. Ce sont ses mots : « Le but de tout art n'est-il pas quelque chose d'impossible ? Le poète exprime (ou veut exprimer) l'inexprimable, le peintre reproduit ce qui ne peut être reproduit, le sculpteur fixe l'infixable. Il n'est pas surprenant, donc, que le traducteur tienne à traduire l'intraduisible. »

Ainsi, pour nous, la traduction de textes « créateurs » sera toujours recreation ou création parallèle, autonome mais réciproque. Plus un texte regorge de difficultés, plus il offrira une possibilité de recreation. Dans une traduction de cette nature, on ne traduit pas seulement le signifié, on traduit *le signe lui-même*, c'est-à-dire sa tangibilité, sa matérialité (propriétés sonores, propriétés graphico-visuelles, enfin, tout ce qui forme, pour Charles Morris, l'*iconicité* du signe esthétique, compris comme « signe iconique » — celui « qui est d'une certaine façon pareil à ce qu'il dénote »). Le signifié, le paramètre sémantique, sera seulement la balise du lieu de l'entreprise recreatrice. On est donc à l'opposé de la traduction dite « mot à mot ».

À notre époque, l'exemple le plus important de traducteur-recreateur est sans doute Ezra Pound. Le parcours poétique de Pound, qui culmine avec *Les Cantos*, a été toujours ponctué d'aventures de traduction, à travers lesquelles le poète critiquait son propre instrument linguistique et le soumettait aux variations les plus diverses, en mettant de côté des matériaux pour ses propres poèmes en préparation. Pound a développé ainsi une théorie de la traduction allant de pair avec une revendication de la catégorie esthétique de la traduction comme création. Dans ses *Literary Essays*<sup>15</sup>, il écrit :

Une grande époque littéraire est peut-être toujours ou bien une grande époque de traductions, ou bien une époque qui vient après elle [...]. Il est très curieux que les histoires de la littérature espagnole et italienne tiennent toujours compte des traducteurs. Les histoires de la littérature anglaise laissent toujours de côté la traduction — je suppose qu’il s’agit d’un complexe d’infériorité — cependant quelques-uns des meilleurs livres en anglais sont des traductions.

Après le *Seafarer* et quelques autres fragments de l’ancienne littérature anglo-saxonne, poursuit Pound, « la littérature anglaise a vécu de traduction, a été nourrie de traduction ; toute exubérance nouvelle, toute nouvelle impulsion ont été stimulées par la traduction, à commencer par Geoffrey Chaucer, le Grand Traducteur, traducteur du *Roman de la rose*, paraphrasseur de Virgile et d’Ovide, ‘condensateur’ de vieilles histoires qu’il a trouvées en latin, français et italien ». Dans ce même livre, pour montrer les fonctions de la critique, il soutient que la traduction en est une modalité — « *criticism by translation* » —, ce qui est parfaitement compréhensible si l’on considère que, pour Pound, les deux fonctions de la critique sont : 1. la tentative d’anticiper théoriquement la création ; 2. le choix, la mise en ordre générale et l’expurgation, l’élimination des répétitions [...], la mise en ordre de la connaissance de façon à ce que l’homme à venir (ou la génération suivante) puisse le plus rapidement possible trouver sa partie vivante et perdre le moins de temps possible avec des questions désuètes.

Ainsi, animé par ce propos, Pound s'est engagé dans la traduction de poèmes chinois, du théâtre « Nô » japonais (utilisant les manuscrits de l'orientaliste Ernest Fenollosa), de troubadours provençaux, de Guido Cavalcanti (le père de la poésie toscane), de symbolistes français (Laforgue puis Rimbaud); il réécrit Properce en « vers de société », profitant de ses expériences du maniement de la « logopée » laforguienne (« la danse de l'intellect entre les mots ») et transpose *Les Trachiniennes* de Sophocle en une langue orale américaine dynamisée par l'emploi du « *slang* ». Son travail est en même temps critique et pédagogique : en diversifiant les possibilités de son idiome poétique, il met à la disposition des nouveaux poètes et amateurs de poésie tout un répertoire (étant resté souvent inaperçu ou obscurci par la routine du goût académique et de l'enseignement de la littérature) de productions poétiques fondamentales, reconsidérées et vivifiées. Sa devise est « *Make it new* »; donner une nouvelle vie au passé littéraire par l'intermédiaire de la traduction. Pour mieux comprendre, il suffit de rappeler ces considérations de T. S. Eliot à propos d'une traduction d'Euripide par l'helléniste Murray :

Nous avons besoin d'une lecture soignée des humanistes et traducteurs de la Renaissance, telle que Pound l'a entreprise. Nous avons besoin d'un lecteur capable de voir le passé à sa place avec ce qui le différencie du présent et, pourtant, si plein de vie qu'il doit sembler aussi présent pour nous que le présent lui-même. Voilà l'œil créateur; et c'est parce que le Professeur Murray n'a pas d'instinct créateur qu'il laisse Euripide complètement mort<sup>16</sup>.

Il est vrai que, plusieurs fois, Pound « trahit » les paroles du texte original (pour rendre hommage au dicton « *traduttore-traditore* »). Or, même quand il ne le fait pas de manière délibérée, mais par équivoque, il réussit presque toujours — par une sorte de miraculeuse intuition ou peut-être de solidarité plus grande avec la « *Gestalt* » finale de l'œuvre, à laquelle il a adapté techniquement son instrument — à être fidèle à « l'esprit », au « climat » particulier de la pièce traduite ; il lui ajoute, comme dans une sédimentation continue de strates « créatrices » heuristiques, de nouveaux effets ou variations que le texte original autorise. Hugh Kenner remarque, dans l'Introduction aux *Translations* de Pound<sup>17</sup> : « il ne traduit pas des mots [...]. Il a vraiment besoin de se détourner des mots, s'ils s'obscurcissent ou lui échappent, ou si son idiome lui est défaillant » [...]. « S'il est certain qu'il ne traduit pas les mots, il demeure un traducteur fidèle à la séquence poétique des images de l'original, à ses rythmes, ou à l'effet produit par ses rythmes, et à son ton. » Ce faisant, ajoute Kenner, « il rend hommage à la connaissance que son prédécesseur a de son métier ». Et il conclut : « Le travail qui précède la traduction est, par conséquent, d'abord critique, au sens poundien du mot critique, une pénétration intensive dans la *mens* de l'auteur ; ensuite technique au sens poundien du mot technique, c'est-à-dire une projection exacte du contenu psychique de quelqu'un, et des *choses* dont la *mens* de ce quelqu'un *s'est nourrie...* » « Ses meilleures traductions se situent entre la pédagogie d'un côté et l'expression personnelle de l'autre, et participent de toutes les deux ».

Quand Kenner parle de traduire le « ton » ou le « tonus » de l'original, à propos de l'entreprise de Pound, il utilise les mêmes

mots que Pasternak, autre grand traducteur et théoricien de la traduction. « Chez nous, dit Pasternak (*Essai d'Autobiographie*<sup>18</sup>), Rilke est vraiment inconnu. Les quelques tentatives pour le traduire n'ont pas été heureuses... La faute n'en revient pas aux traducteurs. Ils sont habitués à traduire le signifié et non pas le ton de ce qui est dit, or ici tout est une question de ton. » Et Pasternak, dans cette perspective, qui dépasse le cas particulier de Rilke et qui peut être étendue aux textes « créateurs » en général, s'est appliqué à traduire Shakespeare avec un accent indéniablement personnel et en se permettant une grande liberté de réélaboration. Chez Ungaretti, qui est aussi un grand poète-traducteur, on peut trouver quelque chose de semblable, appliqué non plus au matériau théâtral, mais aux sonnets shakespeariens.

Au Brésil, il nous semble qu'on ne peut pas parler des problèmes de la traduction « créatrice » sans faire appel à celui qui, chez nous, a été le premier à proposer et à pratiquer avec conviction ce qu'on pourrait appeler une vraie théorie de la traduction. Je me permets d'attirer l'attention du lecteur sur le préromantique brésilien, né au Maranhão (état du nord du pays), Manuel Odorico Mendes (1799-1864)<sup>19</sup>. Beaucoup d'encre a coulé pour le déprécier comme traducteur, pour critiquer en lui la préciosité rébarbative ou le mauvais goût de ses compositions lexicales. En réalité, il est très facile d'adopter une approche négative de ses traductions, et depuis le critique Sílvio Romero (qui les a considérées comme des « monstruosités écrites en portugais macaronique »), on ne fait pas autre chose. Il sera cependant plus difficile de reconnaître qu'Odorico Mendes, admirable humaniste, a su développer un système de traduction cohérent et consistant où ses vices (nombreux, sans

doute) sont justement les vices de ses qualités ou de son époque. Son projet de traduction impliquait depuis le début l'idée de synthèse (il a réduit, par exemple, les 12 106 vers de l'*Odyssée* à 9 302, selon la table de concordance qui suit son édition du poème) soit pour démontrer que le portugais était capable de la même (ou d'une plus grande) concision que le grec ou le latin, soit pour adapter en décasyllabes héroïques, blancs, les hexamètres homériques, soit pour éviter les répétitions et la monotonie que pourrait entraîner la transposition dans un idiome sans flexion, d'une langue à déclinaisons — où l'on peut jouer avec les diverses sonorisations des cas pour attribuer des sonorités nouvelles aux mêmes mots. Il disait à ce propos : « si l'on traduisait servilement les répétitions d'Homère, notre œuvre cesserait d'être agréable comme la sienne — et ce serait la pire des infidélités ». Il a également cherché à reproduire les « métaphores fixes », les épithètes caractéristiques d'Homère, en créant des mots composés en portugais, stimulé par l'exemple des traducteurs italiens Monti et Pindemonte, et en poussant plusieurs fois le paradigme à l'extrême, car il trouvait la langue portugaise « plus appropriée encore aux mots composés et plus audacieuse que l'italien ». Il se souciait d'être réaliste, de reproduire exactement la crudité de certains passages des chants homériques (par exemple l'épisode de l'apparition d'Ulysse à Nausicaa ; voir à ce propos les critiques qu'il adresse aux euphémismes utilisés par le traducteur français Guiguet). Il tenait au « mot juste », soit pour la représentation d'une nuance de l'eau de la mer, soit pour la dénomination d'une pièce d'armure. Ses notes aux chants qu'il a traduits donnent une idée de son souci de se saisir du contexte vivant du texte homérique pour le transposer ensuite en portugais à l'intérieur des

contraintes esthétiques qu'il avait choisies. Il faut lire la comparaison qu'il élabore entre le radeau d'Ulysse (*Odyssée*, I. V) et celui utilisé par les « *jangadeiros*<sup>20</sup> » (« radeauneurs ») du Ceará (état du nord-est brésilien), ou bien le texte où il fait allusion à l'emploi au Maranhão d'une marmite en fer pareille au tripode grec. Il discute et plusieurs fois réfute durement les solutions des traducteurs qui l'ont précédé en d'autres langues. Il adopte la technique de l'interpolation, incorporant des vers d'autres poètes (Camões, Francisco Manuel de Melo, António Ferreira<sup>21</sup>, Filinto Elísio<sup>22</sup>), quand il trouve que certains passages d'Homère peuvent être traduits par ce moyen. Il est évident que sa pratique n'est pas à la hauteur de sa théorie, que plusieurs de ses solutions, de ses inversions syntaxiques, et surtout de ses mots composés sont vraiment bizarres et difficilement acceptables. À cela s'ajoute le facteur temporel. Ainsi, « Vélocipède Achille », pour « Achille aux pieds rapides » devient risible parce que « vélocipède » désigne aujourd'hui au Brésil un tricycle pour enfants. Mais d'autres néologismes, une fois mis de côté les préjugés à l'égard de son maniérisme (préjugés rejetés par la sensibilité moderne, qui a été modelée par des écrivains comme le Joyce des mots-montages ou le brésilien Guimarães Rosa des inépuisables inventions de vocabulaire), sont très réussis, comme par exemple « *Iris alidourada* » (Iris ailedorée), « *criniazul Netuno* » (Neptune criniazuré) ou pour un fleuve « *amplofluente* » (amplifiant), ou encore « *bracicândida* » (aux bras candides) pour Hélène, tout cela à l'intérieur du jeu qu'il crée et des règles de jeu qu'il a établies. Il réussit souvent à reproduire la « mélodie » qui, selon Pound, est à son apogée dans le grec d'Homère :

*purpúrea morte o imerge em noite escura*  
une mort de pourpre l'immerge en nuit obscure  
*brilha puniceo e fresco entre a poeira*  
brille punique et frais dans la poussière

Quelque chose qui aurait un timbre de « poésie pure » pour une oreille brémondienne.

En matière de sonorité, une sonorité qui arrive presque au « sonorisme » (grâce à l'impressionnant et ininterrompu défilé d'onomastiques et de patronymes grecs), il faut lire l'énumération des noms des capitaines des vaisseaux hellènes et de leurs terres d'origine dans les vers 429 et suivants du livre II de l'*Iliade* qu'Odo-rico s'est efforcé de traduire en portugais, en se refusant à sauter ce passage. Il réussit à donner une transcription onomatopéique du bruit de la mer, une constante dans l'épopée homérique :

*Muge horrisona vaga e o mar reboa*  
Mugit l'horrisonne vague et la mer retentit  
*com sópro horrído e ríspido encapelam*  
d'un souffle horrible et dur moutonnent  
*o clamoroso pélagos...*  
la pélagique clameur...

Une pierre de touche, qu'Ezra Pound choisit comme exemple de mélopée intraduisible, le vers :

*pará thina polyplhóisboio thalasses,*

fait bonne figure dans la version d'Odorico (une fois admise l'inversion):

*Pelas do mar fluctissonantes praias*

Par de la mer fluctissonantes les plages.

Le traducteur a aussi, çà et là, de bons moments de « logopée », par exemple dans le livre XI de l'*Odyssee* pour la description du spectre d'Hercule tirant une flèche :

*Côr da noite, ele ajusta a frecha ao nervo*

Couleur de nuit, il ajuste sa flèche au nerf

*Na ação de disparar, tétrico olhando.*

En l'acte de tirer, grave visant.

Évidemment, la lecture des traductions d'Odorico est déroutante et difficile (plus difficile que l'original, dit avec humour le critique João Ribeiro, l'un des rares qui aient cherché à le comprendre). Mais dans le cadre de l'histoire créatrice de la poésie brésilienne — une histoire qui est en train de se faire, et qui doit comprendre des vers, des extraits de poèmes, des pierres de touche, plutôt que des poèmes entiers — on ne peut pas négliger certains de ses textes. Et pour celui qui approfondit sa théorie de la traduction, exposée en fragments dans les commentaires des chants qu'il a traduits, cette lecture se transformera en une aventure passionnante qui permettra d'accompagner les succès et les échecs (plus

d'échecs que de succès) du poète dans la tâche qu'il s'est donnée et dans le système de sa langue, dont les conventions et élaborations sont caractéristiques ; car le fait qu'il se soit adonné à sa tâche froidement (« sans émotion »), muni d'un « système préconçu », est précisément ce qu'il y a de plus intéressant chez lui.

Les « maniérismes » de Chapman, ses « excès d'ornementation auditive », ses « parenthèses et inversions qui rendent la lecture souvent difficile » n'empêchent pas Ezra Pound (in *Early Translations of Homer*) de reconnaître le « meilleur traducteur anglais d'Homère » ; le fait que Pope soit « *out of fashion* » n'empêche pas non plus le même Pound d'apprécier ses moments inventifs, même s'il ajoute que ces traductions anglaises du grec, « pleines de beaux passages », ne nous offrent pas une « satisfaction prolongée ou absolue ». Les traductions d'Odorico seront, comme le dit Ezra Pound à propos de Chapman et Pope « intéressantes pour les spécialistes », mais elles ne peuvent être négligées, surtout à cause de son influence sur Sousândrade, le poète révolutionnaire du Romantisme brésilien, qui l'appelle « le père rococo ». Dans le « Nouvel Eden » (1893), Sousândrade, à l'instar d'Odorico Mendes, recherche une sonorité grecque :

*Alta amarela estrêla brilhantíssima;*  
Haute et jaune étoile brillantissime ;  
*Cadentes sul-meteoros luminosos*  
Lumineux sud-météores filants,  
*Do mais divino pó de luz; véus ópalos*  
Poudre de lumière la plus divine ; opales-voiles

*Abrindo ao oriente a homérea rododáctila*

Ouvrant à l'orient une rododactyle homérée

*Aurora!*...

Aurore!

Quand les poètes du groupe Noigandres de São Paulo (fondé en 1952) se sont donnés pour tâche de reformuler la poétique brésilienne contemporaine, ils ont joint à leurs activités théoriques et créatrices un travail constant de traduction. En faisant cela, ils avaient en tête précisément la didactique qui découle de la théorie et de la pratique poundienne de la traduction et de ses idées quant à la fonction de la critique — et de la critique par l'intermédiaire de la traduction — comme « aliment de l'impulsion créatrice ». Avec cette intention, ils ont commencé à traduire en équipe dix-sept *Cantos* d'Ezra Pound, en cherchant à rendre au maître moderne dans l'art de la traduction de poésie les critères de traduction « créatrice » qu'il défend lui-même dans ses écrits. Augusto de Campos a ensuite entrepris la transposition en portugais de dix des poèmes visuels d'E. E. Cummings les plus complexes, où même la dimension « optique » devait être « traduite », dans la disposition typographique, dans la fragmentation et les rapports interlinéaires, ce qui impliquait parfois de prévoir la quantité de lettres et les coïncidences physiques (plastiques, acoustiques) de la matière verbale à utiliser. Parallèlement à d'autres expériences de textes « difficiles » (des poètes d'avant-garde allemands et des haïkistes japonais aux *rime* de Dante, des troubadours provençaux aux « métaphysiciens » anglais), deux poètes du groupe, Augusto de Campos et moi-même, avons essayé de recréer en portugais

des fragments de *Finnegans Wake*, dont plusieurs n'avaient jamais été traduits en d'autres idiomes (sauf erreur, le roman-poème de Joyce n'a été jusqu'à présent traduit qu'en de brefs morceaux, peu nombreux, en français, en italien et en allemand, dans les deux premiers cas collectivement, avec la participation de Joyce lui-même). De ces tentatives, faites avec « *intellecto d'amore* », modestie et amour, on a pu au moins réaliser un travail approfondi, qui nous autorise à avoir un point de vue argumenté sur le problème de la traduction poétique.

La traduction de la poésie (ou d'une prose de difficulté semblable) est avant tout une expérience intérieure du monde et de la technique du texte traduit. C'est comme si l'on démontait et remontait la machine de la création, cette très fragile beauté apparemment inaccessible que nous offre le produit achevé dans une langue étrangère et qui, pourtant, atteste d'une vivisection implacable, capable de lui retourner les entrailles pour l'amener de nouveau à la lumière dans un corps linguistique différent. Pour cette même raison, la traduction est critique. Paulo Rónai cite une phrase de José Salas Subirat, le traducteur en espagnol d'*Ulysse* de Joyce, qui disait à ce propos : « traduire est la façon la plus attentive de lire ». Et Rónai ajoute : « C'est précisément à ce désir de lire attentivement, de mieux pénétrer des œuvres complexes et profondes, qu'on doit maintes versions modernes, dont celle de Joyce en espagnol. »

Les premières motivations du traducteur, poète ou prosateur, sont la mise en configuration d'une tradition vivante (d'où il ressort que le choix du texte à traduire n'est pas indifférent, mais extrêmement révélateur), un exercice de réflexion et, à travers lui,

une opération de critique à vif, dont une des plus importantes conséquences est la naissance d'une pédagogie, non pas morte ou désuète, mais féconde et stimulante, active. On parle beaucoup, par exemple, de l'influence de Joyce dans l'œuvre de Guimarães Rosa. Aucune démonstration cependant ne sera plus éloquente et éclairante que la simple comparaison des textes du *Grande Sertão* avec d'autres (recréés en portugais) du *Finnegans Wake*. C'est la méthode « idéogrammatique » recommandée par Ezra Pound : l'analyse et la comparaison du matériau (via la traduction). À ce travail s'est employé Augusto de Campos dans son étude « Um lance de dês do *Grande Sertão* » (Le coup de dés du *Grande Sertão*).

Il y a quelques années, l'auteur de cet essai se consacra à l'apprentissage de la langue russe dans le but de traduire Maïakovski et d'autres poètes d'avant-garde. Nous n'avons pas à juger des premiers résultats obtenus dans ce domaine, mais à rapporter une tentative personnelle qui peut être intéressante. On a choisi pour la tentative initiale le poème *Sierguiéu Iessiénin*, écrit par Maïakovski au moment du suicide d'Essenine, son contemporain et adversaire sur le plan esthétique. À propos de ce poème, Maïakovski développe toute sa théorie de la composition poétique dans une étude admirable, « Comment écrire des vers », traduite par Lila Guerrero en espagnol et par Elsa Triolet en français. Or, l'exercice de la traduction portugaise, proposé comme une récréation à travers les équivalents de notre langue de toute l'élaboration formelle (sonore, conceptuelle, imagée) du texte original, nous a permis de reparcourir pas à pas les étapes créatives décrites par Maïakovski dans son travail théorique et, *mutatis mutandis*, de répéter essais et erreurs, et le choix de chaque vers du poème parmi les possibilités

## Table

7	Préface
17	De la traduction comme création et comme critique
39	L'art sur l'horizon du probable
61	De la raison anthropophage
87	Translucifération
95	Poésie et modernité : de la mort de l'art à la constellation. Le poème post-utopique
131	Notes
141	Origine des textes