La traduction du texte polyphonique
Les Galaxies, de Haroldo de Campos (1999)

Inês OSEKI-DÉPRÉ

Professeur émérite de Littérature comparée Aix-Marseille Université,
CIELAM, Aix-en-Provence, France

Résumé : Il sera question, dans notre article, de cerner une métholodologie en traductologie littéraire prenant le texte polyphonique (ou polyglossique) comme texte de référence. Comment, en effet, traduire en français un texte poétique traversé par d'autres langues, d'autres textes ? Comment produire, ensuite, un texte basiquement en français, qui soit lisible et source du même plaisir esthétique qu'au départ, dans sa langue ? Après une présentation du texte *Galaxies* (1999) et de ses enjeux, je tenterai d'exposer une « méthode » traductive pour terminer par des considérations sur la place de la langue portugaise par rapport aux langues centrales, compte tenu de la conscience métalinguistique de son créateur, le poète brésilien Haroldo de Campos (1933-2003).

Mots-clés : méthodologie, polyphonique, polyglossie, langue portugaise, métalangage.

1 Le texte et ses enjeux : *Galaxies*, de Haroldo de Campos (1933-2003)

Élaboré pendant une dizaine d'années (1963-1973) par Haroldo de Campos, l'un des créateurs du groupe d'avant-garde *Noigandres*, avec Augusto de Campos et Décio Pignatari – initiateurs du mouvement de poésie concrète en 1952 –, *Galaxies* est, sans doute, l'un des poèmes les plus représentatifs de ce poète, voire de la poésie brésilienne du XX^{e} siècle.

En dialogue avec la constellation mallarméenne, en particulier avec *Le Coup de dés* (Mallarmé, 1897), il s'agit d'un Livre contenant 50 fragments imprimés sur la page de droite, le dos resté en blanc, dont l'auteur dit : « Les 50 pages (chants ou rapsodes) de mon livrepoème (plutôt une ÉPIPHANIQUE qu'une ÉPIQUE) se sont dédoublées en une centaine, les "pauses" en blanc valant comme des intermittences rythmico-

prosodiques dans la pneumatique de la lecture orale » (Lettre du 21 mai 2011). On remarque que la mention du « livre » est un hommage à la « leçon » que Mallarmé offre avec *Un Coup de dés* et que le texte « a été pensé comme une "partition" en proposant dès lors – sans préjudice de la lecture silencieuse – son "exécution orale" en registre phonographique ». Ajoutons que dans chaque fragment galactique, on pourra déchiffrer des nombreuses constellations, *links*, qui renvoient au monde, à la littérature, au passé, au présent et à l'avenir.

Dans un essai publié en hommage au poète, le chercheur américain et spécialiste de la littérature brésilienne Kenneth David Jackson établit une relation entre le poème et *Ulysse* de James Joyce (Jackson, 2005, p. 41). Selon ce critique, les *Galaxies* :

> accompagnent le voyage d'un narrateur, au travers d'un monologue subconscient ouvert, par des multiples villes, dans une allégorie du destin humain, dans sa recherche mythique d'une émotion et structure esthétiques (*stasis*), dans un monde matériel régi par l'insignifiant et le néant (*kinesis*) […] Le héros semble condamné à parcourir éternellement les villes du monde en attente d'une libération esthético-utopique ou d'une illumination épiphanique (*ibid.*, p. 42)[1].

Or, en admettant que les *Galaxies* soient traversées par le spectre de Joyce (*Ulysses* et *Finnegans Wake*), cette assertion paraît quelque peu réductrice. À mes yeux, une veine narrative existe mais seulement en tant que référence intertextuelle, comme élément de *rupture* du vers. Il est vrai, par ailleurs, que le texte parle de voyage : « un livre où tout soit ne soit pas un nombrildumondelivre/ un nombrildulivre monde un livre de voyage où le voyage soit le livre/ l'être du livre est le voyage pour cela je commence car le voyage est commencement […] » (fragment 1) ; mais le voyage est le livre. Il est aussi vérifiable que le texte évoque des lieux et des personnes et K. David Jackson énumère 37 pays ou villes dans les 50 galaxies (*ibid.*). Mais cette géographie fonctionne plutôt comme moteur de réminiscences ou de synesthésies, vite devenues des syllabes, des mots.

Par ailleurs, il n'existe pas de séquence entre les fragments, les seuls irréductibles étant les fragment 1 et 50, qu'Haroldo de Campos appelle « formants » initial et final. Parler de narration semble provenir d'une équivoque surtout si on prend en compte l'épigraphe mallarméen du volume (« La fiction affleurera et se dispersera vite, d'après la mobilité de l'écrit »). Le poète est un simulateur, comme dit Fernando Pessoa, un inventeur de fictions dont l'une d'elles est de faire croire qu'il s'agit d'une narration ou de mille et une histoires alors qu'en réalité, il s'agit bien de 50 constellations. On ne peut pas non plus parler « d'allégorie du destin humain », car il s'agit bien de poésie et, de toute évidence, le « non-héros » n'espère pas mais obtient son salut par l'écriture.

De nombreux essais et travaux universitaires sont consacrés à l'explication ou à l'interprétation de ce long poème dans lequel souffle homérique et flux de conscience

[1] Voir les deux tableaux où sont établis l'espace et les références aux fragments.

Published in : Isabelle Cros et Anne Godard (dir.), *Ecrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004642, doi : 10.17184/eac.9782813004642

s'entrecroisent dans l'évocation d'un monde (tel l'Aleph), kaléidoscopique et dans lequel le livre se voit en train de se faire. S'agit-il d'une prose poétique ou d'une prose inter-trans-générique ?

Comme il a été dit auparavant, il s'agit d'un long poème constitué de constellations de poèmes entremêlés de prose (Jackson, 2005, p. 42-43), de visions, de blocs ou de mots agglutinés, des rapsodes (chants cousus). Dans le fragment 36 par exemple (comme dans tous les fragments du poème), même si on ne parle pas de vers à proprement parler, on remarquera la présence constante de l'enjambement qui, selon Agamben, est le signe différentiel de la poésie : « Aucune définition du vers, on n'y réfléchira jamais assez, n'est vraiment satisfaisante, sinon celle qui fait de l'enjambement, ou du moins de sa possibilité, le seul gage d'une différence entre le vers et la prose » (Agamben, 1998, p. 21). Mais, à coup sûr, on qualifiera de poésie tout discours dans lequel il est possible d'opposer la limite métrique et la limite syntaxique (tout vers dans lequel l'enjambement n'est que virtuel devenant un vers à enjambement zéro) et à coup sûr de prose tout discours dans lequel l'opposition est impossible (Agamben, *ibid.*).

2 La traduction française des *Galaxies*

Si la traduction pour moi s'est toujours faite de façon intuitive, en particulier jusqu'aux années 1980-1990, lorsqu'on a commencé à penser la traduction comme objet des théories les plus diverses (Berman, 1984 ; Meschonnic, 1999), je peux dire que mon *modus operandi* n'a pas varié : celui d'une *littéralité littéraire,* ou, pour parodier Ezra Pound, grand traducteur de poésie chinoise et d'Homère, celui d'une « liberté mimétique ». Pendant toutes ces années, ma méthode traductive s'est maintenue pratiquement la même, ce qui a favorisé la traduction de textes poétiques ou « intraduisibles » (Les *Écrits* de Jacques Lacan, *Les Premières histoires* de João Guimarães Rosa, *Galaxies* de Haroldo de Campos, *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud, *À quoi bon encore des poètes* de Christian Prigent, entre autres…). J'ai toujours aspiré à ce que Haroldo de Campos définirait comme une « traduction isomorphique », celle qui traduit le signe lui-même dans sa matérialité, ou, selon ses propres mots, celle qui traduit l'iconicité du signe, en rappelant Charles Morris.

Ajoutons encore que s'il faut « comprendre » pour traduire, comme le voulait Georges Steiner (1978, p. 277-381), une herméneutique n'est valable que si elle est corroborée par une analyse formelle du texte à traduire, ce qui comprend ses unités syntaxiques, sémantiques, sa prosodie, sa composition, en somme. Déjà Walter Benjamin ([1926], 1991) ne dit-il pas que « la traduction est une forme » ?

Ainsi, la signification qui se révèle à la lecture des textes de Haroldo de Campos est la clé d'une traduction réussie, elle éclaircit le texte et notre appréhension de ce dernier qui se fait en plusieurs étapes dont la plus évidente est la lecture syntaxique[2].

Avant de passer à l'analyse d'un des fragments des *Galaxies* et de sa traduction française, il est important d'ajouter qu'il s'agit d'un texte souvent multilingue. En

[2] J'ai proposé une étude assez exhaustive d'un fragment des *Galaxies* (Osêki-Dépré, 1999), dans laquelle une analyse syntaxique quasi exhaustive est présentée qui illustre les coupes sémantiques et prosodiques du fragment 45.

Published in : Isabelle Cros et Anne Godard (dir.), *Ecrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004642, doi : 10.17184/eac.9782813004642

effet, si on a fait référence plus haut aux villes parcourues par le poème, on peut ajouter qu'il l'est aussi par des évocations, par d'autres voix, par d'autres langues.

Le premier fragment traduit est le numéro 2, composé le 9/11/1963, teinté d'hispanismes :

reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y

Par rapport à sa traduction française, réalisée à quatre mains avec l'auteur, on remarquera qu'à partir d'une première traduction littérale (t. l.), l'auteur ajoute quelques modifications apparemment infimes ou anodines, dans la traduction révisée (t. r.), qui changent ou bien le rythme ou bien la sonorité de l'ensemble :

reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y
(t.l. : reza calla y trabaja en un mur de *granade trabaja y calla y reza y)*
t.r. : reza calla y trabaja à *granada* dans une muraille *trabaja y calla y reza y*

calla y trabaja y reza em granada um muro da casa del chapiz ningún
(t.l. : calla y trabaja y reza à *granade* un mur de la maison *del chapiz ningún)*
t.r. : se taire *y trabaja y reza* à grenade une muraille de la maison *del chapiz ningún*

holgazán ganará el cielo olhando para baixo um muro interno la educación
(t.l. : holgazán ganará el cielo regardant en bas un mur interne la *educación)*
t.r. : holgazán ganará el cielo regardant en bas un mur interne la *educación*

es obra de todos ave maria em granada mirad en su granada e aquele
(t.l. : es obra de todos ave maria à *granade mirad en su granade* et ce jour-là)
t.r . : c'est l'œuvre de tous *ave maria* à *granade mirad en su granada* ce jour-là
t.r.bis : est l'œuvre de tous *ave marie* à grenade *mirad en su granada* et ce jour-là

dia a casa del chapiz deserta nenhum arabista para os arabescos
(t.l. : jour-là la maison *del chapiz* déserte ancun arabiste* pour les arabesques)
t.r. : personne à la maison *del chapiz* aucun arabisant pour les arabesques
t.r.bis : la maison *del chapiz* déserte aucun arabisant pour les arabesques

reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y
(t.l. : reza calla y trabaja en un mur de *granade trabaja y calla y reza y)*
t.r. : reza calla y trabaja à *granada* dans une muraille *trabaja y calla y reza y*

calla y trabaja y reza em granada um muro da casa del chapiz ningún
(t.l. : calla y trabaja y reza à *granade* un mur de la maison *del chapiz ningún)*
t.r. : se taire *y trabaja y reza* à *grenade* une muraille de la maison *del chapiz ningún*

holgazán ganará el cielo olhando para baixo um muro interno la educación
(t.l. : holgazán ganará el cielo regardant en bas un mur interne *la educación)*
t.r. : holgazán ganará el cielo regardant en bas un mur interne *la educación*

Published in : Isabelle Cros et Anne Godard (dir.), *Ecrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004642, doi : 10.17184/eac.9782813004642

es obra de todos ave maria em granada mirad en su granada e aquele
(t.l. : es obra de todos ave maria à *granade mirad en su granade* et ce jour-là)
t.r. : c'est l'œuvre de tous *ave maria à granade mirad en su granada* ce jour-là
t.r.bis : est l'œuvre de tous *ave* marie à grenade *mirad en su granada* et ce jour-là

dia a casa del chapiz deserta nenhum arabista para os arabescos
(t.l. : jour-là la maison *del chapiz* déserte aucun arabiste* pour les arabesques)
t.r. : personne à la maison *del chapiz* aucun arabisant pour les arabesques
t.r.bis : la maison *del chapiz* déserte aucun arabisant pour les arabesques

À partir de ma proposition de la traduction, d'infimes modifications sont proposées par l'auteur qui visent, non pas à traduire l'espagnol en français, mais à changer l'ordre et la priorité des termes traduits[3] en fonction de la « musique » du vers.

Il arrive, le plus souvent, que la langue étrangère soit maintenue telle quelle, comme dans les premiers vers des fragments 4 et 5 :

(4) Mire usted que buena suerte le plantaron la mezquita delante de la bodega
(5) augenblick oder augenlicht oder augenbils ou un poignard s'enterrant

qui sont maintenus tels quels dans la traduction française, comme dans la plupart des cas.

Parfois, les changements proposés par le poète sont assez importants, même s'ils ne concernent pas la question de l'idiome, comme c'est le cas dans le fragment 4, « au journalaire » (composé entre janvier et juillet 1964) :

no jornalário no horáriodiáriosemanáriomensárioanuário jornalário
moscas pousam moscas iguais e foscas feito moscas iguais e foscas feito
foscas iguais e moscas no jornalário o tododia entope como um esgoto
e desentope como um exgoto e renova mas não é outro o tododia tododiário
ostra crescendo dentro da ostra crosta fechando dentro da crosta
ovo gorando dentro do ovo e assim reitero zero com zero o mero mero
[…]
mas a paragem mas a mensagem mas a visagem mas a viragem mas a viagem

au journalaire à l'horairejournalierbedomadairemensuairannuaire journalier
des mouches s'aplatissent des mouches mates et plates comme des mouches plates
et mates comme des mates plates et mouches au journalaire le toulejour bouche
comme un égout et débouche comme un ex-goût et replâtre mais ce n'est pas un
autre le toulejour toujournalier l'huître qui croît dedans une huître croûte qui
clôt dans autre croûte l'œuf dans l'œuf échouant et ainsi je réitère zér'et
[…]
mais le parage mais le message mais le visage mais le paysage mais le voyage

[3]Tous ces renseignements se trouvent dans la correspondance entre l'auteur et sa traductrice qui recouvrent plus d'une trentaine d'années, pendant lesquelles un véritable travail à quatre mains s'est organisé.

Published in : Isabelle Cros et Anne Godard (dir.), *Ecrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004642, doi : 10.17184/eac.9782813004642

Ici l'assonance originale, « *moscas foscas* » (mouches ternes) disparaît laissant à leur place « mouches mates et plates », que le poète va renforcer par « replâtre », en écho avec « plates » à la place de « *renova* » (renouvelle) en portugais. Ce procédé, que Du Bellay pratiquait déjà au XVI[e] siècle, est la loi de la « compensation », nécessaire à la pratique isomorphique. Nous avons aussi remplacé « *a viragem* » (le virage) par « le paysage » en raison de la rime interne du dernier vers.

Le problème de la traduction ne porte donc pas tellement sur le multilinguisme de l'original, mais sur la façon dont on le travaille, soit en le maintenant, soit en le transformant. L'objectif de la traduction porte essentiellement sur le résultat de l'opération traduisante.

Pour mieux illustrer ce propos, je propose d'examiner la traduction du fragment 36, traduit en 1969 et publié en 1970. Ce paragraphe contient en apparence une unique phrase (absence de ponctuation ou de majuscules), les « propositions » étant enchainées et articulées entre elles ou bien par une ponctuation absente ou bien par un *shifter* (« et », rarement « mais ») et nous pouvons le découper en sept sous-segments qui correspondent à des unités de signification pour en faciliter l'analyse. Regardons l'incipit du fragment 36 qui, exceptionnellement, est unilingue :

> *eu sei que este papel está aqui e que não haverá ninguém nenhum outro (,) nunca nenhures em nenhuma outra parte (,) ninguém para preenchê-lo em meu lugar//*
> *E isto poderá ser o fim do jogo MAS não haverá prelúdio ne interlúdio nem poslúdio neste jogo em que enfim estou a sós// nada conta senão esta minha gana de cobrir este papel…*
>
> je sais que ce papier est là et qu'il n'y aura personne quelqu'un d'autre
> Jamais nullepart nulleplace ailleurs personne pour le remplir à ma
> Place et cela pourra être la fin du jeu *mais* il n'y aura ni prélude ni
> Interlude ni postlude dans ce jeu où je suis enfin seul rien ne compte…

La lecture syntaxique ne pose pas de problèmes de traduction. En revanche, la signification, qui est apparemment claire, est en même temps multiple, les éléments de la phrase (les propositions) pouvant être permutables, amplifiés ou supprimés. Pourtant on peut dénombrer deux principales difficultés de la traduction :

- la signification des mots, qui renvoient souvent à d'autres textes, au vécu de l'écrivain, et non toujours dans le dictionnaire ;
- le rythme, qui doit être maintenu dans la traduction, la musicalité de l'ensemble, les sonorités, la prosodie, les allitérations, les paronomases, qui ne sont pas toujours équivalentes dans les deux langues ;

La contrainte est le nombre de lignes (vers ?) à maintenir.

Comme je l'ai déjà laissé entendre, la traduction des *Galaxies* s'est faite à quatre mains, avec la contribution de l'auteur. Après une première traduction « spontanée », l'auteur m'envoie ses remarques et suggestions.

Published in : Isabelle Cros et Anne Godard (dir.), *Ecrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004642, doi : 10.17184/eac.9782813004642

Comme d'habitude, Haroldo de Campos envoie une lettre avec des explications, voire des corrections. Celles-ci concernent parfois l'orthographe, parfois le sens d'un mot et des préférences prosodiques. Or, si l'organisation syntaxique n'offre pas de problèmes majeurs, il faut, cependant, segmenter la longue phrase du fragment en unités significatives dans le sens sémantique mais aussi bien prosodique. Signification ne désigne pas ici le sens (« le message ») des phrases, énigmatique et polysémique, inessentiellement traduisible, selon Walter Benjamin. En effet, et on y adhère, pour le philosophe de « La tâche du traducteur », « la traduisiblité est propre à certaines œuvres par essence – ce qui ne veut pas dire, leur traduction est essentielle pour elles, mais qu'il une certaine signification, inhérente à l'original se manifeste dans sa traductibilité » (Benjamin, [1926], 1991). Ainsi, le premier découpage :

> *eu sei que este papel esta aqui e que não haverá ninguém nenhum outro (,)*
> *nunca nenhures em nenhuma outra parte (,) ninguém para preenche-lo em meu*
> *lugar e isto poderá ser o fim do jogo mas não haverá prelúdio nem*
> *interlúdio nem poslúdio neste jogo em que enfim estou a sós //nada conta*
> *senão …*

Du point de vue phono-prosodique, l'extrait est marqué par la sonorité nasale (*não/ ninguém/ nunca/ nenhures/ nenhuma/ ninguém/ não/ nem/ nem/ enfim…* repris par : *nada conta senão*, dans une séquence de sons nasalisés). En plus de marquer le début du poème par une négation, l'insistance de la sonorité saute aux yeux (aux oreilles) comme pertinente, ce qui ne peut être maintenu dans la traduction :

> je sais que ce papier est là et qu'il n'y aura personne quelqu'un (personne ?)
> d'autre
> jamais nullepart nulleplace ailleurs personne pour le remplir à ma
> place et cela pourra être la fin du jeu mais il n'y aura ni prélude ni
> interlude ni postlude dans ce jeu où je suis enfin seul// rien ne compte
> que (sinon ?)

Le sujet de l'énonciation – apparent et renforcé par des déictiques « celui-ci », « cela », « dans ce » –, fait croire à la présence d'un journal de voyage. En réalité, le sujet est rapidement et souvent dissout dans la succession d'*enlightements :*

> *senão esta minha gana de cobrir este papel como se cobre um corpo e*
> *estou só e solto nato e morto nulo e outro neste afinal instante lance*
> *em que me entrego todo porque este é o meu trôco// e são vinte*
> *anos luz de jejum e desconto de silêncio e demência deste ponto oco*
> *deste tiro seco abrindo para um beco que se fecha no beco no fio violeta*
> *de um crepúsculo de nuvens ordenhadas// vejo tudo e traduzo em escritura*

> que cette envie de couvrir le papier comme on couvre un corps et
> je suis seul et veuf né et mort nul et autre dans cet enfin instant élan
> auquel je me donne entier parce cela c'est dénier et c'est vingt ans vingt
> années lumière de jeûne et décompte de silence et démence de ce point creux
> de ce coup sans feu s'ouvrant vers une impasse qui enferme une autre impasse
> sur le fil violet d'un crépuscule de nues traites //je vois tout et traduis en

Published in : Isabelle Cros et Anne Godard (dir.), *Ecrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004642, doi : 10.17184/eac.9782813004642

Du point de vue sémantique, la configuration du fragment se définit par la métonymie : le papier est recouvert comme un corps. Les sonorités accompagnent la variation sémantique dont la clé est le mot « *corpo* », qui va résonner en échos « *so e solto* », « *nato e morto* », « *nulo e outro* », interrompu par « *instante lance* » (ouverture vocalique, nasale), « *entrego todo* », « *este é meu trôco* ». Du groupe « ô-o », on passe à « ê-o » : « *tiro seco* », « *para um beco* », « *se fecha no feco* », « *no fio violeta* » qui résonne avec « *crepúsculo* » (succession de sons « bilabiaux »).

La traduction tente de maintenir de façon imparfaite la rime interne et compense la perte du son « ô » par d'autres rimes (pour l'œil) : « seul et veuf », ou par des groupes monosyllabiques « né et mort », « nul et autre », « point creux » qui résonne avec « coup sans feu ». La signification doit demeurer. Ensuite, la résonnance revient sur le son « é » : « entier », dénier », « années » ou dans les groupes « silence et démence », « de ce point creux de ce coup sans feu ». La sonorité en « ê-o » disparait au profit de la signification : « impasse », qui vient résonner dans « nues traites ». Les groupes dissyllabiques, proparoxytons, insistent sur l'aspect douloureux de l'écrit comme un martèlement de syllabes.

La traduction, tout en dégageant la signification (ou les significations), parfois énigmatique du texte, doit prendre en compte tous les éléments du texte original pour atteindre à l'isomorphisme. J'évoquerai un dernier exemple dans lequel l'intertexte a toute sa place : non seulement des langues mais des paroles qui traversent le texte.

Le fragment que j'ai toujours considéré comme « fétiche », est le fragment 45, daté du 09/08/70, que nous avons eu l'occasion de lire (lecture bilingue) en diverses occasions (festivals de poésie, lectures publiques, lectures du cipM)[4]. J'en ai même fait une analyse formelle de type jakobsonienne que Marcelo Jacques de Moraes a eu la gentillesse de publier dans un des numéros de la revue *Alea* et que j'ai pris soin d'adresser au poète. Voici son commentaire : « J'ai apprécié que tu as focalisé dans mon texte le travail socio-contextuel, la lessive de la culture par le langage, du capital accumulé par le travail signifiant » (lettre du 24/04/76). Il poursuit :

> à fin de corroborer cette lecture, je peux t'indiquer d'autres pistes (au niveau allusif/parodique, du chant « parallèle », ou du retissage infini du texte à partir de pré-textes) :
>
> *Poluphoisbos* (comme tu l'as vu) est un mot emprunté à Homère, qui fonctionne comme une pierre-de-touche *via* Ezra Pound (qui la ré-utilise dans ses textes poétiques et critiques), et, en plus, à travers les successives traductions du même mot (y compris par moi « *polifluxborboro* », « *polivozbarbaro* », des pseudo-traductions paraphoniques ; par Joyce (Finnegans Wake : « *polufissyboisterous* ») ; par Voss (trad. allemande d'Homère « *weitaufrauschend* ») et par notre Odorico Mendes (fluctissonante) une traduction de traducteurs-inventeurs…

[4] On peut citer La Biennale Internationale des poètes en Val de Marne, organisée par le poète Henri Deluy en 1986 où Haroldo de Campos, accompagné de sa traductrice, a fait une lecture de fragments des *Galaxies*.

Published in : Isabelle Cros et Anne Godard (dir.), *Ecrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004642, doi : 10.17184/eac.9782813004642

Autrement dit, la transcréation s'appuie sur un travail critique, ou l'inverse :

> *mais uma vez junto ao mar polifluxbórboro polivozbárbaro polúphloisbos*
> *polyfizziboisterous weitaufrauschend fluctissonante esse mar esse mar*
> *esse mar esse martexto por quem os signos dobram marujando num estuário*
> *de papel num mortuário num monstruário de papel murmur-rumor-remurmunhante*
> *escribalbuciando você converte estes signos-sinos num dobre numa dobra de*
> *finados enfim nada de papel estes signos você os ergue contra tuas ruínas ou tuas*
> *ruínas contra estes signos balbucilente sololetreando a*
>
> une fois de plus vers la mer plifluxborborante polivocobarbare *polúphloisbos*
> polyfizzyboisterous *weitaufrauchend* fluctissonante vers la mer vers la mer
> mertexte pour qui consonnent les glas cette mer matelotante dans son estuaire
> de papier mortuairemonstruaire de papier murmur-rumeur-ruante
> toi scribalbutiant tu convertis ces signes qui sonnent en chant en plein chant
> de jourdesmorts funivresse du papier ces signes tu les dresses contre tes
> ruines ou tes ruines contre ces signes-sons balbusilencieux sololettriste

On remarquera les transformations réalisées en faveur de l'isomorphisme qui renforcent de façon métalinguistique la référence entre « sonnent » et « consonnent », reprise à la fin de l'extrait « signes-sons » et les mots valises assez heureux : balbucilente-balbusilencieux et sololetreando (sololettriste, avec une triple signification : « solo », « lettre », « triste »), absents dans l'original. La traduction est devenue plus polysémique que l'original. Haroldo poursuit son explication du texte :

> Pour qui sonnent les glas (« *From whom the bell tolls* ») est à la fois le vers de Donne et le titre que Hemingway a donné à son roman de 1943, transformé ensuite en technicolor hollywoodien. De même « ces signes tu les dresses contre tes ruines » est une paraphrase du vers d'Eliot (à la fin de *The Waste Land*) : « *These fragments I have shored against my ruins* » (à qui Pound répond en contrepoint dans le *Canto VIII* : « *These fragments you have shelved (shored)* ».

Le commentaire du texte contient des éléments de critique littéraire dans une démonstration géniale du plaisir intertextuel, une illustration incomparable du principe « anthropophage » selon Oswald de Andrade[5].

Pour conclure sur cette question, je voudrais ajouter quelques exemples de l'anthologie que j'ai publiée des poèmes d'Haroldo de Campos aux Éditions Al Dante. J'ai essayé d'établir une progression allant des premiers poèmes jusqu'à *Crisantempo* (1986-1991) (*o Auto do possesso* (1948-1950), *passando por Xadrez de estrelas* (1949-1974), *Invenção* n. 6 (1966-1967), *Signantia quasi coelum* (1976-1978), *Galáxias* (1963-1976), *A Educação dos Cinco Sentidos* (1978-1984), *Finismundo : a última viagem* (1989-1990), *Novos poemas* (1986-1991), *Yugen : caderno japonês* (1993) e *Crisantempo* (1986-1991).

[5] Oswald de Andrade, grande figure du modernisme brésilien, auteur du *Manifeste Anthropophage*, 1922, prône l'absorption et la transformation de la culture étrangère en nationale.

Published in : Isabelle Cros et Anne Godard (dir.), *Ecrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004642, doi : 10.17184/eac.9782813004642

Je peux ajouter que mon expérience de traductrice d'Haroldo de Campos a été l'équivalent d'une École de traducteurs, tant du point de vue d'une lecture critique que du point de vue du faire poétique :

> « Tout cela devient jus de culture pour le langage dans son permanent labeur re-inventif, multivolant, dans son alambique-cloaque toujours fermentant de lie et de bagasse là où le futur se distille infiniment à partir du passé par le filtre du présent[6]. »

Les *Galaxies*, en somme, sont une longue phrase dans l'intérieur de laquelle plusieurs constellations se constituent, s'agglutinent, permutent, se séparent, un poème, un livre enfin, expansion du *Coup de dés,* un poème sur le poème, un poème sur la traduction et la traduction du poème.

3 La traduction créative comme langue originale

Bien que plus de 250 000 000 de personnes parlent portugais par le monde, force est d'admettre qu'il s'agit d'une langue « périphérique » dans les termes de *La République mondiale des Lettres*, de Pascale Casanova (1999). Et si le nombre de traducteurs lusophones est assez important, ce qui est logique, le nombre de traducteurs du portugais est bien moindre. C'est dans cet esprit que je traduis et que j'essaie de faire connaître ce qui, à mes yeux, mérite d'être connu dans le monde dont, naturellement, l'œuvre de Haroldo de Campos.

Haroldo de Campos avait coutume d'appeler le portugais, une langue morte. Interrogé à ce sujet, voici sa réponse :

> Le portugais comme « langue morte » est une métaphore (provenant d'un célèbre sonnet d'Olavo Bilac[7] :
>
> « Dernière lueur du Latium, inculte et belle,
>
> Tu es, en même temps, splendeur et sépulture… »

Il s'agit, bien sûr, d'une « figure litotique », employée comme un étendard de guerre. Que l'on lise, à ce sujet, la défense de Deleuze et Guattari au sujet de Kafka et des littératures improprement dites mineures (1975). Le néo-grec de Kavafis, le portugais de Pessoa, le hongrois d'Atila Jozef… n'ont pas empêché – bien que n'ayant pas le statut de langues « impériales », comme l'anglais, le français et l'espagnol – la grandeur de la contribution de ces poètes à la *Weltliteratur*, vue d'un angle non égo-eurocentrique…

La traduction créative – trans-création – est l'organon par excellence de la réappropriation de l'altérité littéraire, de l'inscription de *différances* (Derrida, 1967) dans le jeu de possibles du code universel.

[6] Lettre du 24/04/1976.

[7] Olavo Bilac (1864-1918), poète, traducteur et journaliste brésilien représentant de l'école parnassienne au Brésil.

Published in : Isabelle Cros et Anne Godard (dir.), *Ecrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004642, doi : 10.17184/eac.9782813004642

Haroldo de Campos poursuit :

> « Langue morte » est une expression kamikaze : une forme provocante de séduire l'autre, au travers de l'éversion du « dominant » par la guérilla anthropophagique de l'ex-dominé (l'ex-centrique)[8] VENT DES DIEUX', c'est le sens du terme japonais kamikaze. La théorie benjaminienne de la traduction comme *UMDICHTUNG* recouvre l'idée de faire que l'idiome propre (« impérial » ou « périphérique ») ne se laisse pas enfermer dans la « mémité », plutôt qu'il se laisse déraciner par le souffle tempétueux de la langue étrange : Voss a grécisé l'allemand ; Klossovski a latinisé le français ; Mallarmé a été un « syntaxier »[9] qui a abreuvé ses syntagmes absolus dans la syntaxe latine ; en portugais, Odorico Mendes, traducteur pré-romantique d'Homère et de Virgile, a écrit des « monstruosités » en portugais « macarronique » dont Jorge de Lime avec *L'Invention d'Orphée* et João Guimarães Rosa de *Nuits du Sertão* sont les héritiers modernes comme – dans l'expression du grammatologue Derrida – « le futur ne s'annonce que sous l'espèce du monstrueux »[10].

Bibliographie

Agamben, Giorgio, *Idée de la Prose,* Bourgois, France, 1998.

Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.*, Gallimard, Essais, 1984 (rééd. coll. Tel).

Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur », tr. fr. Martine Broda, *Po&sie*, n° 55, France, 1991.

Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Le Seuil, 1999.

De Campos, Haroldo, *De la raison anthropophage*, tr. Inês Oseki-Dépré, Éd. Nous, 2018.

De Campos, Haroldo, *Galaxies*, La Main Courante, France, 1999 ; 2e éd. Éd. Nous, France, 2018.

Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix, *Pour une littérature mineure*, Minuit, France, 1975.

Derrida, Jacques, Conférence prononcée à la Société française de philosophie, France, 1968.

Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Le Seuil, 1967.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Minuit, France, 1968.

Guimarães Rosa, João, *Nuits du Sertão*, Le Seuil, 1962.

Guimarães Rosa, João, *Premières Histoires*, Anne Marie Métailié, France, 1982.

Jackson, Kenneth David, « Viajando pelas *Galáxias* : guia e notas de orientação », *Céu acima*, S. P., Perspectiva, 2005.

Lacan, Jacques, *Écrits,* Seuil, France, 1966.

Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999.

Oseki-Dépré, Inês, « Lecture finie du texte infini : Galaxies de Haroldo de Campos », TTR, 12(1), 1999, p. 131–154. https://doi.org/10.7202/037356ar

[8] Voir Haroldo de Campos, *De la raison anthropophage* (tr. Inês Oseki-Dépré), Éd. Nous, 2018.

[9] « Je suis profondément et scrupuleusement syntaxier », Stéphane Mallarmé, cite par Henri Mondor, *Vie de Mallarmé,* Gallimard, 1942, p. 506-507.

[10] Voir Derrida, 1967 : 14 : « L'avenir ne peut s'anticiper que dans la forme du danger absolu. Il est ce qui rompt absolument avec la normalité constituée et ne peut donc s'annoncer, se *présenter,* que sous l'espèce de la monstruosité ».

Published in : Isabelle Cros et Anne Godard (dir.), *Ecrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004642, doi : 10.17184/eac.9782813004642

Prigent, Christian, À quoi bon encore des poètes, P.O.L., France, 1996.

Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, Gallimard, France, 1986.

Steiner, Georges, « Le parcours herméneutique », ch. 5, *Après Babel,* Albin Michel, Paris, 1978, p. 277-381.

Published in : Isabelle Cros et Anne Godard (dir.), *Ecrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004642, doi : 10.17184/eac.9782813004642