

Le Lyrique et la traduction: d'Emily Dickinson à Augusto de Campos

Adalberto MÜLLER

Université Fluminense, BR

[Résumé](#) | [Texte](#) | [Bibliographie](#) | [Notes](#) | [Citation](#) | [Auteurs](#)

Résumé

Au croisement des langues et des cultures, à la fois immigrant et contrebandier, le poète-traducteur est celui qui choisit ou accepte l'«étranger» dans sa propre langue/culture. Sa place est toujours entre l'original et la copie, un lieu dans lequel il est simultanément l'esclave et le maître. Pour certains poètes-traducteurs comme Augusto de Campos, la traduction s'est mêlée à leur propre travail, brouillant les frontières de la paternité. Aujourd'hui, ses traductions peuvent être interprétées comme partie de leur force créatrice, surtout si l'on considère la créativité comme une «invention de l'Autre» (J. Derrida).

Mots-clés

AUGUSTO DE CAMPOS. INVENTION. LYRIQUE BRÉSILIEN. LYRIQUE ET TRADUCTION. POÉSIE CONCRÈTE.

Article

- 1 Cet essai a été écrit à l'origine pour être lu dans le cadre d'une conférence sur *l'entre-deux lyrique* en Suisse. J'ai choisi de garder intactes les circonstances dans lesquelles j'ai développé mes réflexions pour cette discussion. En partant des poèmes d'Emily Dickinson qui aborde la question de l'éloignement, je fais un détour dans la jungle des concepts anthropologiques, du perspectivisme amérindien en passant par l'anthropophagie. À partir de là, j'examine les traductions du poète brésilien Augusto de Campos comme «l'invention de l'autre» (Derrida). Enfin, j'aimerais suggérer que la traduction est un lieu dans lequel le lyrique peut se produire comme une transe. En *transe-lation*, un poème traduit peut acquérir la force du poème original, comme cela se produit dans les rituels anthropophages.

- 2 Je commence avec un poème d'Emily Dickinson et ma traduction en portugais:

Our lives are Swiss –	Nossas vidas são Suíças –
So still – so Cool –	Tão quietas – tão Frias –
Till some odd afternoon	Mas numa tarde estranha
The Alps neglect their Curtains	Os Alpes deixam aberta a Cortina
And we look farther on!	E nossa vista se amplia!
Italy stands the other side!	Do outro lado é a Itália!
While like a guard between –	Como um guarda no entre-lugar
The solemn Alps –	Os Alpes solenes –
The siren Alps	Os Alpes sirenes
Forever intervene! (<i>Poems As She Preserved Them</i> 85)	Intervêm sem parar!

- 3 Ce poème appartient au 6^e Fascicule de Dickinson de la fin de l'année 1859. Il s'agit du dernier poème de ce livre, écrit alors que Dickinson semblait «choisir ne pas choisir» comment réunir ses séries de poèmes en feuilles pliées qu'elle finira par coudre en carnets appelés fascicules. Difficile de savoir dans quelle mesure elle souhaitait créer un «fil conducteur» à travers les poèmes de chaque fascicule, mais le 6^e contient de nombreux poèmes traitant de l'expérience du déplacement et du voyage. C'est le cas de «Exultation is the going» et de «Going to Heaven». Bien que ce poème ne puisse vraiment être considéré comme un poème de voyage, il suppose un déplacement géographique qui se réalise de manière rhétorique au travers d'une métaphore qui peut être synthétisée par cette équation: nos vies = Suisses («Our lives are Swiss»).
- 4 Cette équation en soi n'explique pas grand-chose. Qui sont les personnes indiquées dans «nos vies»? Et pourquoi «suisse»? Dickinson utilise-t-elle le terme «suisse» comme adjectif ou synonyme de la Suisse? La seule réponse que je puisse trouver à ces questions dépend des informations biographiques de l'auteure.

- 5 Comme les lecteurs de Dickinson le savent peut-être déjà, une autre version de ce poème était adressée à sa belle-sœur bien-aimée, Susan Gilbert Dickinson. Hart et Smith ont soutenu que la relation entre les deux amies a été décisive pour la vie et l'œuvre d'Emily, en particulier les poèmes et les lettres écrites de 1855 à 1862, dans lesquelles Dickinson exprime son amour pour Susan en termes très passionnés. En outre, nous devons également tenir compte de la géographie de leur relation. Emily a vécu presque toute sa vie dans la maison de son père, à Main Street Amherst, dans le Massachusetts. Quand Austin – son frère aîné – a épousé Sue, ils ont construit une villa italienne sur le terrain adjacent qu'ils ont plus tard appelé The Evergreens. Bien qu'elles soient séparées de moins d'un kilomètre – sans aucune clôture divisant leurs jardins – Emily et Sue s'éloignent de plus en plus l'une de l'autre. Au grand désespoir d'Emily, non seulement les visites de Sue devenaient rares, mais ses lettres arrivaient beaucoup moins fréquemment. Pendant ce temps, Emily est devenue de plus en plus solitaire, partageant la plupart de ses affections avec sa sœur Lavinia, ses parents, ses serviteurs et – enfin et surtout – ses animaux de compagnie et ses plantes.
- 6 En gardant tout cela à l'esprit, je crois que nous pouvons lire le poème de Dickinson de deux façons. Tout d'abord, nous pouvons le lire «philosophiquement»: dans une telle lecture, le pronom «nos» se rapporterait à un sujet universel non sexué comme «l'humanité» ou «la vie de chacun». Ainsi, le poème dit que dans les moments particuliers, nous sommes capables de voir les choses telles qu'elles sont au-delà des «rideaux» de notre réalité socialement construite. Inversement, d'un point de vue plus biographique, nous pouvons relier «nos vies» à la poète et à ses proches (sa sœur Vinnie par exemple) alors qu'«Italie» représente les Evergreens (ou Sue, tout simplement). Cela semble raisonnable. Alors, que représentent les Alpes dans ce schéma familial? Quel est le sens du mot «intervenir»?
- 7 Là encore, nous tombons dans l'indétermination spécifique d'un poème, en particulier des poèmes de Dickinson. Bien sûr, nous pouvons suggérer quelques réponses. Comme les Alpes sont qualifiées de «gardiennes», et qu'elles «interviennent» lorsque quelqu'un tente de passer la frontière, elles entrent pour dire qu'il est impossible de les franchir et l'empêchent de le faire. Il est curieux qu'elle utilise le mot «sirène», qui peut désigner à la fois la sirène et l'appareil sonore utilisé comme avertissement. Bien que le *Emily Dickinson Lexicon* ne mentionne pas cet appareil, les sirènes mécaniques étaient déjà utilisées en 1860. Il est également probable que Dickinson fasse référence à la créature mythique que l'on trouve dans l'un de ses livres favoris, *Shakespeare Sonnets*, dans le Sonnet XXIX («What potion have I drunk of Siren tears»).
- 8 Si nous suivons l'interprétation biographique, veut-elle dire que les Alpes sont «les autres», «la société d'Amherst», «les voisins», «nos parents», «Austin», «qu'importe ce que les gens de cette ville pensent de nous»? Je n'ai pas de réponse à cette question, mais je pense que nous pouvons en avancer une. Et ce faisant, nous pouvons également supposer que nous sommes vraiment proches de comprendre ce beau poème, mais sa signification finale reste pour nous une conjecture.

- 9 C'est ici que je veux terminer cette introduction: la lecture de ce poème est une expérience de présomption. Lorsque nous lisons un poème – en particulier un poème de Dickinson, de Paul Celan, Marianne Moore, ou Gwendoline Brooks et tant d'autres – nous nous appuyons souvent sur des suppositions et des conjectures.
- 10 Comme nous l'avons dit plus haut, il est impossible de déterminer qui est le «nos» qui se rapporte aux vies. Les choses étant ce qu'elles sont, nous ne pouvons le comprendre que comme un terme général qui peut être appliqué à n'importe qui, ou à tous ceux qui vivent. Ce que disent donc les poèmes, c'est qu'en termes généraux, comme dans la vie de tous les jours, «nos vies sont suisses». Et pourquoi? Parce que c'est «So still – so Cool». Peut-être que pour un citoyen suisse, ce poème peut sembler réducteur, ethnocentrique. Comme c'est le cas dans beaucoup de poèmes de Dickinson, la géographie est utilisée comme un outil, de la même manière que nous utilisons un pronom. En outre, la poète ne s'intéresse pas aux «Suisses», mais à ce que «Suisse» peut représenter pour approfondir le sens de «nos vies» dans le quotidien: «So still – so Cool». Puis quelque chose se passe.
- 11 Il y a beaucoup de points importants que nous pouvons mentionner sur ce qui se produit entre la première partie du poème (ou peut-être dans la première partie de notre vie) et la partie suivante. Par exemple, l'idée de silence et de tranquillité impliquée dans la structure sonore (ou paysage sonore) du poème: «our lives are SwiSS/So StiLL so cool». Puis vient la chose «étrange», qui crée une surprise, une distanciation (ou *остранение*, comme le disaient les formalistes russes): cette «négligence» des rideaux provoque un changement rapide, mais alors «les Alpes [...] interviennent», de la même manière que notre raison intervient (ou tente d'intervenir) lorsque nous sommes ivres – morts par la potion des «larmes de sirène». De la même façon, je dirais que le sens (ou la foi dans le sens original) intervient lorsque le traducteur est ivre de la puissance du rythme et des images qui surgissent dans la transe de la traduction (ou *transe-lation*). Comme le poète, le traducteur est quelqu'un qui attend que les Alpes «négligent» leurs rideaux, comme l'immigrant attend que les gardiens «négligent» leurs mille yeux électroniques pour passer clandestinement la frontière.
- 12 Il existe un autre poème de Dickinson dans lequel une immigrante apparaît et, comme les Alpes, elle «néglige» le «rideau» de son identité de Nouvelle-Angleterre, nous montrant des personnes et des objets de l'étranger, dans un sens plus large. Je le cite avec ma traduction.

A South Wind – has a pathos	Um Vento Sul – tem um pathos
Of individual Voice –	De Voz individual –
As One detect on Landings	O que se detecta em Chegadas
 An Emigrant’s address –	 Um Imigrante e sua fala –
 A Hint of Ports – and Peoples –	 Um Quê de Portos – e de Povos
And much not understood –	–
The fairer – for the farness –	Nem se entende com clareza –
And for the foreignhood – (<i>Poems As She Preserved Them</i>	O melhor – para a distância –
401)	E para estrangeiriza –

- 13 Comme pour le terme «Suisse» dans le poème précédent, le point de départ est ici géographique: «Vent du Sud» («South Wind»). D’où vient ce «Vent du Sud»? Encore une fois, je crois que nous devrions penser en termes géographiques, au lieu de rapporter le poème à quelque chose d’universel ou de métaphysique. La signification la plus évidente est liée au début du printemps, lorsque les premiers signes d’une nouvelle saison sont annoncés par les vents du sud. Néanmoins, je ne crois pas que nous ayons affaire à un «poème de saison». Il établit clairement un lien entre le vent du sud et l’immigration¹. En termes géopolitiques, deux mouvements étaient importants dans la vie quotidienne d’un citoyen de Nouvelle-Angleterre à la fin du XIX^e siècle (le poème date de 1864). D’une part, l’immigration irlandaise dès la fin des années 1850 en raison de la famine causée par l’accélération du boom industriel de l’Angleterre, et d’autre part, le commerce croissant entre les États-Unis et les Caraïbes à partir de la fin des années 1860.
- 14 Les deux dernières lignes introduisent une sorte de rupture syntaxique et logique typique de Dickinson, puisqu’elles commencent par une phrase comparative: «The fairer – for the farness». Faut-il comprendre que c’est la voix du «Vent du Sud» ou est-ce plutôt la voix du poète lui-même qui offre une sorte de «morale» à sa fable? Comme le souligne Derrida dans son analyse du poème «Fable» de Francis Ponge, l’invention de la fable (et la fable de l’invention) est liée à l’oscillation du discours consensuel et performatif, selon la théorie de l’acte de parole de J.L. Austin. En tant qu’acte de parole performatif, les deux dernières lignes pourraient également être considérées comme un hommage à l’Autre, et au goût de l’Autre.
- 15 Je voudrais maintenant attirer l’attention sur le mot «étranger» et sa relation avec le mot précédent, *farness*, également un mot géographique et géopolitique. Selon le *Emily Dickinson Lexicon*, le mot *foreignhood* est un néologisme signifiant «distance; statut d’étranger; distinction exotique». Le mot *foreignhood* clôt le poème *en boucle* – comme disent les Français – avec «South Wind». En d’autres termes, «l’étrangeté» n’est rien d’autre que *l’invention de l’autre* de Dickinson, qui définit tout le pathos² du poème – bien que ce mot/concept soit censé rester indéfini, tout comme l’«indice» qui ouvre la deuxième strophe. En termes géopolitiques, «l’étrangeté» non seulement «invente» l’étranger/l’émigrant (dans le discours

performatif), nous faisant comprendre combien il est «juste», mais il condense aussi (dans le discours consensuel) à la fois l'immigration européenne croissante vers les États-Unis à l'époque et l'importation de produits des Caraïbes et d'Amérique latine³.

- 16 En parlant de goût et d'étrangeté, permettez-moi d'introduire un peu d'anthropologie brésilienne. Si l'invention est, pour Derrida, «l'invention de l'autre», je veux maintenant considérer cette invention d'un point de vue non-européen, ou étranger.
- 17 Pour formuler son concept de «perspectivisme amérindien», Eduardo Viveiros de Castro étudie la pratique du chamanisme et de l'anthropophagie en relation avec ce qu'il appelle le «perspectivisme amérindien» et le «multinaturalisme». Dans de nombreuses cosmogonies amérindiennes, la «personne» n'est pas définie par son individualité, mais par la relation qu'elle entretient avec d'autres êtres ou choses. Être une «personne» signifie être quelqu'un pour quelqu'un (ou pour quelque chose) dans une circonstance donnée et selon une perspective donnée. On peut donc considérer qu'un jaguar boit du sang humain de la même façon que les humains boivent du *cauim* (boisson à base de manioc) et que là où les humains ne voient qu'un marécage, le tapir voit des rêves de paradis. De plus, dans certaines circonstances de la vie amérindienne, le corps est considéré comme une simple carcasse, tandis que la «vraie personne» vit sous la peau d'un autre animal ou d'un esprit. Les chamans agissent donc comme des diplomates (ou des traducteurs), établissant la communication avec différentes «personnes» occupant différents espaces en même temps. Ainsi, les autochtones entretiennent une relation complexe avec la nature, qui est pour eux une culture. On peut y prendre l'identité d'un jaguar, tout comme nous nous identifions à notre genre, parfois au-delà de la nature (ou du sexe, dans ce cas). De plus, là où nous voyons une jungle (arbres, animaux et plantes exotiques, etc.), le natif voit un lieu d'épanouissement et de transformation. Pour les Amérindiens, la jungle est à la fois un lieu sacré (chaque être est une «perspective», la jungle étant composée de milliers d'«yeux») et un espace profane, car c'est là que se produit une politique de la différence⁴.
- 18 Un autre sujet étudié par Viveiros de Castro est l'ancien rituel d'anthropophagie chez les Tupinambás (un peuple indigène qui a disparu il y a plus de trois siècles). Au moment des découvertes (XVI^e siècle), les Européens ont été choqués par la «brutalité» des pratiques cannibales des Tupinambás le long des côtes du Brésil. Des prêtres et des voyageurs portugais, espagnols, français et même allemands ont décrit l'horreur de l'homicide subtropical et la «monstruosité» de ces rituels. Néanmoins, depuis l'essai de Montaigne «Des Cannibales», d'autres Européens ont relativisé cette prétendue brutalité, en disant par exemple qu'elle était limitée et que les Européens étaient encore plus cruels (avec les autres et même avec eux-mêmes) que les cannibales. Enfin, l'anthropologie moderne a montré que l'anthropophagie faisait partie d'un ensemble complexe de comportements culturels liés à la fonction sociale et religieuse de la vengeance. Chez les Tupinambás et d'autres peuples, la vengeance était structurée comme un langage. Plus qu'un acte de rage arbitraire, elle était socialement codifiée et participait à la cosmogonie de la guerre, de la tradition et de la religion. Dans la guerre (qui était plus performative, et très loin d'être aussi violente que les guerres occidentales), certains ennemis étaient gardés prisonniers et intégraient la famille du

ravisser, parfois même se mariaient et avaient des enfants avec leurs filles et leurs épouses. Cependant, un jour, le ravisseur devrait décider de tuer le prisonnier par vengeance, et après un très long rituel, toute la famille mangerait son corps (en très petites portions) afin d'acquérir la force spirituelle de l'ennemi. Comme l'observe Viveiros de Castro, alors que dans le catholicisme, les fidèles mangent de la viande symbolique (et boivent du sang symbolique) pour être connectés (*re-ligare*) à une idée abstraite (Jésus, l'Esprit ou Dieu) liée à un futur lointain (la Rédemption), les Tupinambás mangeraient de la vraie viande et boiraient du vrai sang pour se connecter à une force concrète liée au passé (l'origine lointaine de leur vengeance) afin d'actualiser la mémoire dans le présent. Leur religion est en fait une religion matérialiste.

- 19 Malgré la cruauté de cette pratique (selon notre perspective civilisée) – qui a disparu au Brésil il y a environ trois siècles – des traces d'anthropophagie subsistent et sont devenues plus tard un paradigme culturel dans la culture brésilienne. Au début du XX^e siècle, le poète brésilien d'avant-garde Oswald de Andrade a publié un «manifeste anthropophagique» dans lequel il proposait que l'art brésilien moderne apprenne à mieux dévorer la culture européenne pour obtenir sa force et devenir, en même temps, capable d'être redévorée par les Européens. Les idées d'Oswald de Andrade seront plus tard utilisées par Augusto et Haroldo de Campos dans leurs textes sur la poésie concrète, et comme nous le verrons, dans leur pratique de traduction de la poésie étrangère.
- 20 Ce qu'il faut retenir ici, c'est que dans la définition du perspectivisme amérindien de Viveiros de Castro, l'étranger (l'Autre) peut être assimilé et son «étrangeté» peut devenir une partie de celui qui l'assimile. Le concept même d'identité est différent ici: pour un natif brésilien, le «je» (sujet) peut être le «jaguar» (objet) et ils peuvent échanger leurs positions respectives. Dans ce cas, le vrai «je» est le jaguar, alors que le «je» précédent (l'humain) n'est rien d'autre qu'un masque⁵. C'est pourquoi les indigènes n'ont pas la même peur des jaguars que nous. Ils savent qu'ils peuvent être assimilés et retourner à leur moi-jaguar. Lorsque les tupi-guarani ont rencontré les Portugais pendant la colonisation, ils n'ont pas craint d'être «assimilés» par l'homme blanc. Bien au contraire, ils considéraient cette assimilation comme un processus naturel; ils savaient qu'ils pouvaient devenir l'Autre. Il est également important de mentionner que leur point de vue était tout à fait opposé à celui des Européens. Par exemple, au début du XVI^e siècle, lorsque les chrétiens de l'époque débattaient pour savoir si les sauvages avaient une âme, les indigènes plongeaient leurs prisonniers dans des bassins pour voir si leur corps était également sujet à la putréfaction – ils croyaient que les blancs n'étaient que des «esprits ambulants».
- 21 En résumé, je suggère que le perspectivisme amérindien peut nous montrer que la relation entre l'autochtone et l'étranger peut être considérée dans un contexte moins «stable» que ne le laisse supposer la distinction rigide entre soi et l'autre⁶. Dans cette perspective, le moi et l'autre peuvent changer de position (comme si, en termes de traduction, l'original pouvait devenir un texte traduit). Comme le souligne Viveiros de Castro, dans l'épistémologie amérindienne, ce n'est pas le point de vue d'un sujet qui crée un objet, mais plutôt le point de vue d'un objet qui crée un sujet.

- 22 En tout cas, ce qui est énoncé dans le poème d'Emily Dickinson peut être brièvement résumé comme l'acceptation de l'Autre dans sa juste «étrangeté». Dans la terminologie de Derrida, elle invente l'Autre. Je voudrais donc passer de ce poème au titre de mon article: pourquoi la traduction peut-elle être considérée comme un texte lyrique? Comment la traduction d'un poème peut-elle devenir un poème? Je ne vais pas répondre maintenant. Ce que je voudrais plutôt énoncer, c'est ceci: Augusto de Campos n'est pas seulement un poète et un poète-traducteur, c'est un inventeur.
- 23 Un inventeur, comme on le sait, est quelqu'un qui invente. Mais qu'est-ce qu'on invente exactement si ce n'est l'invention elle-même? Je sais qu'on dirait que je tourne les mots dans un discours circonvolutif au lieu de les définir. Et c'est vrai, comme pour définir les moyens de circonscrire, et je souhaite garder l'invention ouverte – au grand jour – aussi large que possible dans sa profondeur sémantique. Si l'on considère un poète d'avant-garde comme Augusto de Campos, qui avait pour bannière esthétique la célèbre formule de Pound «make it new», il est important d'éviter que le concept normal d'invention ne consiste qu'à «faire du neuf» ou à créer du neuf (en particulier l'idée erronée de créer du neuf à partir de rien, car nous savons tous depuis Lucrèce que *ex nihilo nihil fit* – rien ne sort de rien).
- 24 La déconstruction par Jacques Derrida du concept traditionnel d'*invention* est importante dans le débat sur ce sujet. L'un des arguments de Derrida sur l'invention concerne la compréhension rhétorique de l'élocution comme étant composée de deux moments distincts: la *dispositio*, ou forme/présentation, et l'*inventio*, la matière ou le sujet. En outre, Derrida souligne la renaissance de l'invention en tant que *tekhné* – technique – pendant la Renaissance, et avec la révolution industrielle (l'invention de nouvelles machines et appareils/processus industriels). Dans un troisième moment synthétique, Derrida présente l'invention fondamentalement comme une invention de l'Autre, car toute invention accepte l'*invenire*, le venir, la venue de l'Autre – cet Autre étant nouveau, différent, étrange, tout comme l'«étranger» et l'«étrangeté» que nous venons de voir dans le poème de Dickinson.
- 25 Ce n'est pas un hasard si l'un des principaux magazines du mouvement «concretista» brésilien s'appelle *Invenção* (publié entre 1962 et 1967). Le concept d'«invenção» existe depuis la fin des années 1950 dans les manifestes signés par les frères Campos et Décio Pignatari (publiés plus tard dans un livre intitulé *Teoria da poesia concreta*) dans lesquels ils attribuent l'idée d'invention en poésie à la hiérarchie des 6 types de poètes d'Ezra Pound: 1) les inventeurs; 2) les maîtres; 3) les diluants; 4) les bons écrivains sans qualités saillantes; 5) les écrivains de belles-lettres; et 6) les initiateurs d'engouements (39-40).
- 26 Dans un poème concret, la structure du sens est transposée (on pourrait dire maintenant traduite) dans sa matérialité même, tandis que cette «traduction» agit (et demande à être lue) comme *cosa mentale*. C'est pourquoi les «concretistas» critiquent la naïveté d'Apollinaire dans ses *Calligrammes* comme «Pluie», où la forme des gouttes qui tombent est simplement imitée par la forme des mots «tombant» sur la page. Dans un poème concret, comme «LUXO» (1965), la lutte de deux concepts antagonistes est exprimée en termes dialectiques et ironiques:



Fig. 1: Poème LUXO. Oeuvre de F. Barra, São Paulo, 1966.

- 27 Comme de nombreux lecteurs du Brésil l'ont peut-être déjà remarqué, le poème d'Augusto de Campos peut être lu à la fois comme «tout luxe n'est que déchets ou ordures (toute richesse n'est rien, *vanitas vanitatum*)», et inversement que «les déchets peuvent être transformés en luxe». La forme structurelle répond ici à la compréhension qu'ont Ezra Pound et Eisenstein de l'idéogramme chinois comme étant la juxtaposition de différents éléments générant un concept ou une «idée»⁷.
- 28 En dépit de leurs efforts pour le verbe, les poètes des Noigandres n'ont jamais entièrement coupé leurs liens avec la tradition de la poésie. Là encore, suivant les idées d'Ezra Pound, ils ont travaillé à la création de leur propre tradition poétique, utilisant la traduction comme un outil pour repenser et resituer le canon littéraire en fonction de leur propre agenda esthétique. Ils ont tout traduit: des textes anciens tels que l'*Ecclésiaste* ou l'*Illiade* d'Homère à la poésie classique chinoise; des poètes provençaux (un chef-d'œuvre d'Augusto de Campos) à E.E. Cummings; de John Donne aux futuristes russes, dont Velimir Khlebnikhov et Vladimir Maïakovsky. Leur traduction a été guidée par un programme esthétique bien organisé, aussi rigoureux que leurs propres principes poétiques, définis dans leur premier manifeste publié en 1957 «plano-piloto para a poesia concreta»:
- 29 concrete poetry: a product of the critical evolution of forms closing and shutting up the historical cycle of verse (rhythmic-formal unity), concrete poetry starts by acknowledging graphic space as structural agent... hence the importance of the ideogram... as a composition method based on direct juxtaposition – analogic, non-linear discursive – of elements... eisenstein: ideogram and montage. (Augusto de Campos et al. 156)
- 30 Il est important de garder à l'esprit que la compréhension de l'espace ici «en tant qu'agent structurel)» ne doit pas être considérée comme statique. Les références aux idéogrammes et au cinéaste russe Eisenstein indiquent une conception plus dynamique (ou processuelle) de l'espace. Lorsqu'Augusto de Campos traduit Emily Dickinson, il souligne sa position unique dans la poésie moderne, la comparant à Marina Tzvetseva pour leur «diction elliptique et

syncopée» et leur «langage dense et substantiel, qui transite sans transition du réel à l'imaginaire» (*Não sou ninguém* 19). Sa traduction du poème «La mort est un dialogue entre» (M 449, Fr 973) montre à quel point Campos insère Dickinson dans la *paideuma* des précurseurs de la poésie concrète:

A Morte é um Diálogo entre	Death is a Dialogue between
A Alma e o Pó.	The Spirit and the Dust.
Diz a Morte "Some" – A Alma "Só	"Dissolve", says Death – The Spirit "Sir
Me cabe ser Crente" –	I have another Trust" –
A Morte – sob a Terra – clama –	Death doubts it – Argues from the Ground –
Vai-se a Alma	The Spirit turns away
Deixando o seu – prova cabal –	Just laying off for evidence
Manto de Lama. (<i>Não sou ninguém</i> 129)	An Overcoat of Clay.

- 31 Compte tenu des inévitables différences de langage, Campos traduit ce poème assez fidèlement, sauf pour la dernière phrase de la première strophe, où «Monsieur, j'ai une autre confiance» («Sir/I have another Trust») devient «Tout/ce que je peux faire est d'être un croyant» («Só Me cabe ser Crente»). Pendant ce temps, le traducteur recrée la prosodie de Dickinson en utilisant des lignes de 8/5 syllabes dans la strophe 1 et de 8/4 syllabes dans la strophe 2. Le surplus de rimes exquises (ABBA/CDD*C) constitue un poème en soi si l'on ne lit que les mots rimés: entre – pó – só – crente/clama – Alma – cabal – Lama (entre – dust – only – believer/argues – Soul – evident – Clay).
- 32 L'utilisation de la paronomase (*entre/crente; clama/alma*) et d'autres jeux de mots attire l'attention du lecteur sur la matérialité du langage, tout comme le font les poèmes concrets. Par exemple, Campos donne au poème une sorte de verticalité qui souligne l'espace comme «agent structurel», comme le prescrit le plan pilote du manifeste.
- 33 En suivant une autre idée de Derrida, celle de la signature, comme l'illustre son livre *Signéponge*, je voudrais présenter une poétique-traduction dans laquelle Augusto de Campos contresigne un poème d'Emily Dickinson. Dans son essai, Derrida a voulu souligner que le poète français Francis Ponge, connu pour être «le poète des choses», au lieu de simplement décrire les choses avec des mots, commentait leur nature en signant son texte de leur nom (Ponge est connu pour déguiser sa signature dans ses textes, en utilisant ses propres initiales, par exemple, dans des mots comme «Foule Provençale», où l'on peut voir ses initiales F. P.). La question de la signature comme nom ouvre une pléthore de significations dans la pensée de Derrida. D'une part, la dénomination est constitutive selon la façon dont Ponge nomme les choses. Mais il fait parfois des jeux de mots en utilisant son propre nom, comme c'est le cas lorsqu'il écrit sur la «serviette-éponge», inscrivant son nom dans la chose, mais associant aussi l'hygiène du corps à l'hygiène du langage.

- 34 Dans Derrida, la signature mot-concept traite également du langage et de sa relation avec la nature, car elle contient à la fois le «signe» (le concept-clé saussurien de la théorie du langage) et la «nature». En outre, la signature est un terme juridique, et elle est liée à la propriété, et donc aux droits d’auteur. Enfin, Derrida soutient que, de la même manière que Ponge signe ses textes décrivant les choses, les choses elles-mêmes, comme les Autres, «contresignent» les textes de Francis Ponge, imposant leur propre «qualité différentielle» au langage et à la rhétorique du poème.
- 35 Maintenant, en gardant Derrida à l’esprit, lisons un autre poème de Dickinson et sa traduction par Augusto de Campos:

Praise it – ’tis dead –	Louva-o – já morreu –
It cannot glow –	O brilho agora é breu –
Warm this inclement Ear	Aquece o grave Ouvido
With the encomium it earned	Com o encômio devido –
Since it was gathered here –	Aqui deixou seu rastro –
Invest this alabaster Zest –	Reveste o Gosto de alabastro
In the Delights of Dust –	Dos Prazeres do Pó –
Remitted – since it flitted it	Pela Recusa redimido –
In recusance august – (<i>Não sou ninguém</i> 165)	Augusto e só.

- 36 Le choix même de ce poème d’Augusto de Campos est en soi une signature. Tout d’abord, il semble s’inscrire dans une tradition de poèmes modernes de «Tombeaux» (dont le célèbre «Tombeau d’Edgar Poe» de Mallarmé ou «Der Tod des Dichters» de Rilke). Deuxièmement, elle se rapporte aux premiers poèmes d’Augusto de Campos, tels que «Diálogo a um» (*Viva Vaia. Poesia*), dans lequel il se décrit comme mort: «Sou o poeta. O que jaz, sendo vivo» («Je suis le poète, celui qui est vivant»; notre trad.; 28). L’idée de la poésie comme «Recusa» (récusation) fait également écho à la célèbre récusation de Paul Valéry qui a écrit des poèmes pendant dix-neuf ans.
- 37 Le déplacement de *august* dans la dernière ligne crée une ambivalence avec le mot *Augusto*, qui est à la fois un prédicatif et un nom (le nom du poète, ou sa signature). Je dois ajouter que ce type de signature dans les derniers vers d’un poème est associé aux poètes de Provence, comme Arnaut Daniel (que Augusto de Campos a traduit en 1960), qui terminaient leurs poèmes par une référence à leur propre nom. Cette pratique, comme nous le savons, appartient également à la spécificité de la littérature médiévale, et indique le début de la paternité et de la subjectivité dans la modernité (Gumbrecht). Dans le poème «Anc ieu non l’aic, mas ella m’a», on peut voir la signature d’Arnaut Daniel. Je présente ici les dernières strophes, avec la formidable traduction d’Augusto de Campos:

Maint bon chanter levet e pla n'agr' ieu plus fait, si.m fes socors cella que.m da joi e.l mi tol; qu'er sui letz, er m'o trastorna, car a son vol me liama. Ren no. il desmanda mos cors, ni no.il fai ganda, ans franchemen li.m ren: doncs si m'oblida merces es perida.	Eu sei cantar como ninguém mas meu saber perde o sabor se ela me nega o que me assiste. Vejo-a só, não a toco, mas sempre que me chama para ela anda meu corpo, sem demanda, e sempre atendo, sabendo que ela me olvida A paga merecida.
Miells-de-bem ren, sit pren chassos, grazida, c'Aurnautz non oblida. (Daniel 82)	Ela querendo, pretendo, canção, só vida. Arnaut não olvida.

- 38 Campos a été un des premiers lecteurs du texte de Roman Jakobson sur la poétique, et il a été particulièrement attentif aux références que le savant formaliste russe a faites à certaines figures de style comme la paronomase (qui a fini par remplacer le jeu de mots). En fait, dans la *silva rhetoricae* (la forêt de la rhétorique), la paronomase appartient à la branche des figures d'ordre (comme l'anagramme, le chiasme, le parallélisme), surtout celles qui traitent de la proximité visuelle de certains mots créée par le déplacement des lettres, comme c'est le cas dans la métathèse (*Elvis Lives in Evil* ou *cavalry/calvary*). Cette figure était couramment utilisée par les poètes métaphysiques, également traduits par Campos. Dans un essai sur Donne dans lequel il joue avec le nom du poète anglais «Donne is done», Campos fait l'éloge de la «densa carga de reduplicações especulares» (lourde charge de duplications en miroir) dans la dernière ligne du poème de Donne «Expiration». Je le cite ici avec une «traduction spéculaire» écrite par Augusto de Campos:

being double dead, going and biding, go.
dobrada morte e dor, indo e mandando ir. (79)

- 39 La traduction du poème de John Donne «To his Mistress Going to Bed» est un cas très intéressant pour montrer la portée des inventions d'Augusto de Campos dans la langue et la culture brésiliennes: sa traduction a été adaptée à la musique de Péricles Cavalcanti et est devenue un succès de Caetano Veloso dans son prestigieux album *Cinema Transcendental* (1979).

Deixa que minha mão errante adentre	<i>Licence</i> my roving <i>hands</i> , and let them go,
atrás, na <i>frente</i> , em <i>cima</i> , em baixo, <i>entre</i>	Before, <i>behind</i> , between, above, below.
Minha América, <i>minha</i> terra à vista	O my America! my <i>new-found-land</i> ,
Reino de paz se um homem só a	My <i>kingdom</i> , safeliest <i>when</i> with <i>one man</i>
conquista	<i>mann'd</i> ,
Minha mina preciosa, meu império	My Mine of precious stones, My Empirie,
Feliz de quem penetre o teu mistério	How blest am I in this discovering thee!
(79)	

- 40 La métathèse a également été utilisée par Campos dans sa traduction du poète cubo-futuriste russe Vladimir Maïakovski. Les frères Campos et Décio Pignatari ont étudié le russe au début des années 60 avec le savant judéo-ukrainien Boris Schnaiderman (1907-2016), qui a enseigné le russe et la littérature russe à l'université de São Paulo, et a été lui-même un traducteur très important d'auteurs tels que Dostoïevski, Pouchkine et Tchekhov. Avec Schnaiderman, ils ont publié une première anthologie des poèmes de Maïakovski en 1967. En 1968, ils publieront tous les trois l'*Antologia da Poesia Russa Moderna* avec des poèmes de Velimir Khlebnikov, Marina Tsvetaeva, Anna Akhmatova et Sergei Esenin. Dans les deux anthologies (Maïakovski et Poésie russe moderne), nous pouvons trouver un poème très intéressant de Maïakovski qui ne figure pas dans les livres standards de Maïakovski et qui a été publié dans ses œuvres complètes avec des parenthèses, ce qui indique qu'une partie de celui-ci est restée inachevée. Il s'agit d'un poème de 1913, intitulé «Balalaïka». Dans sa traduction, Augusto propose une translittération du russe en portugais, que je cite ici, ainsi que l'original russe et ma traduction inverse en anglais:

Balalaica	Balalaica
(com um balido abala	(budto laiem oborvala
a balada do baile de gala	scrípki bala)
laica)	
(com um balido abala)	(s laiem oborvala)
abala (com balido)	oborvala (s laiem)
(a gala do baile)	(láiki bala)
louca bala	laiku bala
laica (<i>Poemas</i> 57)	laica
[будто лаем обоввала	
скрипки бала	
лайка]	<i>[as if a broken bark</i>
[с лаем обоввала]	<i>ball of violins</i>
обоввала [с лаем]	<i>barking]</i>
[лайки бала]	<i>[with broken bark]</i>
лайку бала	<i>breaking [with bark]</i>
лайка (<i>Polnoïe Sobranie Sotchinenni</i> 141)	<i>[barking ball]</i>
	<i>barking ball</i>
	<i>alaika</i>

41 Il n'est pas nécessaire de connaître beaucoup de russe pour comprendre que le poème traduit subvertit le «sens» de l'original sous de nombreux aspects: où Maïakovski compare le son de la balalaïka à celui d'un violon cassé à un bal qui ressemble aux aboiements d'une «laika» (sorte de chien polaire russe), Campos élimine le violon et le compare au bêlement d'une chèvre («balido») perturbant («abalando») la «ballade» (la musique, la danse) d'un bal («a balada do baile»). Cependant, on peut considérer que Campos travaille dans un deuxième niveau de signification: le son de la balalaïka est comparé à un son animal interrompant une balle. Connaissant Maïakovski et le contexte dans lequel ce poème se situe, nous pouvons le placer dans une discussion de la culture basse/régionale, représentée par un instrument populaire et très russe, en contraste avec la culture haute/occidentale d'un bal.

42 En ce sens, même si nous changeons le chien pour une chèvre, certains aspects du sens du poème sont préservés, en particulier le niveau discursif, car la discussion de la culture populaire contre la culture d'élite était très courante à la fin des années 60 au Brésil (en particulier avec le mélange Tropicalismo de la culture basse et haute et l'utilisation des médias et de la culture des déchets). En outre, ce contexte spécifique résigne les poèmes de Maïakovski et actualise sa traduction en termes politiques. On peut également y voir un écho de l'un des principaux précurseurs du «concretismo», le poète brésilien João Cabral de Melo Neto, dont le poème «Poema(s) da Cabra» fait de la chèvre un symbole de résistance et de

résilience politico-esthétique. En d'autres termes, Augusto de Campos contresigne le poème de Maïakovski de 1913 en 1967, pendant la dictature brésilienne. C'est aussi une forme d'invention.

- 43 La traduction d'Augusto de Campos en tant qu'invention peut également être mise en relation avec le concept de *reine Sprache* de Walter Benjamin, généralement traduit par «langage pur», mais que je préfère traduire par «langage parfait». Parfait, parce qu'il est constamment à la recherche de quelque chose au-delà de l'imperfection des langues qui est liée à leur multiplicité («les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême...» déclare Mallarmé, dans une citation de *la Tâche du traducteur* de Benjamin). La recherche de la langue parfaite révèle également la recherche de la forme comme processus. Comme l'écrit Haroldo de Campos, le poème est une «fome de forma», une faim de forme. C'est ce qui génère la recherche constante de l'invention.
- 44 Les traductions d'Augusto de Campos sont également des inventions en ce sens qu'elles laissent venir l'Autre, comme le dit Derrida. Dans une traduction poétique, l'Autre vient et peut parler, l'Autre dit son altérité comme langue de l'Autre. Dans les traductions créatives, l'invention oblige la langue de l'Autre – le poème traduit – à accepter l'étrangeté, «à être puissamment affectée par la langue étrangère», comme le dit Walter Benjamin en suivant les idées de Rudolf Panwitz. En traitant avec des poètes de tous les continents et de tous les âges, Campos a créé sa propre *paideuma*, où le pouvoir créatif est l'invention de l'Autre, l'agence contre la similitude (*mesmerização*) imposée par les médias de masse. La même similitude qui crée l'idée de la suprématie raciale. Quand l'Autre peut parler, l'étranger peut aussi parler. Il/elle peut parler de son extranéité. La traduction est le lieu de l'étrangeté.
- 45 Nous vivons des temps difficiles. La montée du nationalisme partout – de l'Inde au Brésil, des États-Unis à l'Europe – se retourne contre l'étranger et pour éviter la différence. Les Alpes de l'arrogance et de la stupidité sont de plus en plus hautes avec la prolifération des fausses nouvelles et des fausses idées. Cependant, nous savons que là où il y a de la vie, il y a du mouvement et de la transformation. Les plantes bougent. Les animaux se déplacent. Pourquoi les hommes devraient-ils être confinés à jamais dans les murs de leur identité? En ces temps, dans ces «finstere Zeiten», la traduction – comme l'invention – peut être un lieu de convivialité (y compris pour apprendre à vivre avec notre environnement fragile). Lorsque les Alpes de l'égoïsme «négligent leur rideau», l'invention (en tant que traduction) nous permet de contempler une hotte étrangère (*bairro estrangeiro*), un lieu où les différences se rencontrent et où l'*Unheimlich* et le *остранение* peuvent vivre ensemble.

46 Un lieu d'entre-deux.

47 Ici.

Bibliographie

A – Œuvres et traductions d'Augusto de Campos

Campos, Augusto de. *Luxo. Poema Concreto*. Oeuvre de F. Barra. Edition de l'auteur, São Paulo, 1966.

—, et al. «plano piloto para a poesia concreta». *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Brasiliense, 1987, pp. 156-158.

—. *Viva Vaia. Poesia (1949-1979)*. Brasiliense, 1986.

Daniel, Arnaut. «Anc ieu non l'aic, mas ella m'a». *Mais Provençais*. Traduit par Augusto de Campos, Companhia das Letras, 1987.

Dickinson, Emily. *Não sou ninguém*. 2ème édition. Traduit par Augusto de Campos, Editora da Unicamp, 2015.

—. *Poems As She Preserved Them*, édité par Crisianne Miller, The Bellknapp Press of Harvard University Press, 2016.

Donne, John. *O anticrítico*. Traduit par Augusto de Campos, Companhia das Letras, 1986.

Maïakovski, Vladimir. «Balalaïka». *Poemas*. Traduit et édité par Augusto de Campos et H. Schnaiderman, Tempo Brasileiro, 1967.

B – Bibliographie

Derrida, Jacques. *Psyche. Inventions of the Other*, édité par Peggy Kamuf et Elizabeth G. Rottenberg, Stanford University Press, 2007.

Emily Dickinson Lexicon. Brigham Young University, 2007, <http://edl.byu.edu> (<http://edl.byu.edu>). Consulté le 22 novembre 2019.

Hart, Ellen Louise et Martha Nell Smith, éditrices. *Open Me Carefully: Emily Dickinson's Intimate Correspondence to Susan Huntington Dickinson*. Paris Press, 1998.

Lanata, X. R. *La tropicalisation du monde*. P.U.F, 2019.

Маяковский В. В. «Балалайка...». Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955—1961. Т. 13. Письма и другие материалы, 1961. Maïakovski, Vladimir. «Balalaïka». *Oeuvres complètes: en 13 volumes*. 1955-1961. Т. 13, Gos. izd-vo khudozh. lit-ry, 1961.

Pound, Ezra. *The ABC of Reading*. Faber & Faber, 1991.

Viveiros de Castro, Eduardo. *The Inconstancy of the Indian Soul: The Encounter of Catholics and Cannibals in Sixteenth-century Brazil*. Traduit par Gregory Duff Morton, Prickly Paradigm Press, 2011.

Notes

1. Selon le *Emily Dickinson Lexicon*, il n'y a pas de distinction entre «émigrant» et «immigrant» comme c'est le cas aujourd'hui; «émigrant» signifiant «personne étrangère».
2. L'utilisation du mot «pathos» pour caractériser le «vent du sud» est également importante. Ce mot n'apparaît que trois fois dans l'ensemble des 1800 poèmes de Dickinson («Flowers, well if anyone» et «One thing from thee I convet»). Selon le *Emily Dickinson Lexicon*, cela signifie «émotion, passion, sentiment intense».
3. Cela pourrait également faire référence à quelque chose de plus américain: le chemin de fer clandestin, le réseau de routes et de refuges utilisés par les esclaves noirs pour fuir vers les États libres (y compris le Massachusetts) ou vers le Canada.
4. C'est pourquoi ils souffrent tellement de la destruction de la forêt (comme nous avons souffert lorsque les extrémistes d'ISIS ont détruit d'anciens temples et manuscrits).
5. Dans un des textes-clés du modernisme brésilien, *Meu tio o Iauaretê* (*Mon oncle le jaguar*), João Guimarães Rosa raconte l'histoire d'un chasseur de jaguars qui devient lui-même un jaguar.
6. Dans son essai récent sur la géopolitique, Xavier R. Lanata utilise le concept de perspectivisme amérindien natif de Viveiros de Castros pour remédier à ce qu'il appelle la «tropicalisation du monde».
7. Augusto de Campos a utilisé la même typographie qu'une véritable société immobilière faisant de la publicité pour des appartements de luxe à São Paulo, publié dans *O Estado de São Paulo* (7 octobre 1965). Dans un pays comme le Brésil, où environ 40% de la population vit avec moins de 1 000 USD par an (2,5 USD par jour), pendant qu'1% dépense chaque année des millions pour le luxe, on ne peut nier que le poème d'Augusto de Campos fonctionne comme une bannière politique. Au Brésil, le contraste entre le gaspillage et le luxe fait partie de la vie quotidienne, et a été le thème d'un célèbre défilé de mardi-gras de Joãozinho Trinta/Beija Flor (1989) et de l'œuvre de Vik Muniz (thématisé dans le documentaire *Lixo extraordinário*, 2010 – qui a été curieusement traduit par «Terre de gaspillage»).

Pour citer cet article

Référence électronique

Müller, Adalberto. «Le Lyrique et la traduction: d'Emily Dickinson à Augusto de Campos». Traduit par Marie Thorimbert. *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, sous la direction d'Antonio Rodriguez, Université de Lausanne, février 2020, <http://lyricalvalley.org/blog/2020/03/05/le-lyrique-et-la-traduction-demily-dickinson-a-augusto-de-campos/> (<http://lyricalvalley.org/blog/2020/03/05/le-lyrique-et-la-traduction-demily-dickinson-a-augusto-de-campos/>).

Licence:  (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>) Ce(tte)

œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Auteurs

Adalberto MÜLLER

Université de Fluminense, BR

Professeur adjoint de théorie littéraire à l'Université fédérale Fluminense de Rio de Janeiro, Adalberto Müller a également été chercheur invité au département d'anglais de SUNY Buffalo en 2018 et à l'Université de Yale en 2013, et professeur invité pour les études cinématographiques à l'Université de Lyon 2/France (2010-2013). De 2009 à 2015, il a été chercheur associé à l'Agence fédérale brésilienne de la recherche (CNPq). En tant que poète et essayiste, il a publié neuf livres. Il a également traduit des œuvres de Rilke, Celan, E.E. Cummings et Francis Ponge, et a récemment terminé la traduction de l'intégralité des poèmes d'Emily Dickinson en portugais, qui seront publiés au Brésil en 2020.

(Traduction)

Marie Thorimbert, Université de Lausanne