



HAL
open science

Haroldo de Campos (1929-2003) et Henri Meschonnic (1932-2009) : transferts culturels et reprises à partir de Pound, Jakobson et Benjamin dans deux expériences de traduction biblique.

Rafael Costa Mendes

► To cite this version:

Rafael Costa Mendes. Haroldo de Campos (1929-2003) et Henri Meschonnic (1932-2009) : transferts culturels et reprises à partir de Pound, Jakobson et Benjamin dans deux expériences de traduction biblique.. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030079 . tel-04156208

HAL Id: tel-04156208

<https://theses.hal.science/tel-04156208>

Submitted on 7 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ED 120 LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPAREE

UMR 7172 THALIM

THESE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPAREE

Rafael COSTA MENDES

**Haroldo de Campos (1929-2003)
et Henri Meschonnic (1932-2009)**

**Transferts culturels et reprises à partir de Pound,
Jakobson et Benjamin dans deux expériences de
traduction biblique**

Thèse dirigée par Serge Martin

Membres du jury :

M. Jean-Louis Chiss, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Mme. Patricia Lavelle, Professeure, Université Pontificale de Rio de Janeiro, rapporteur

M. Serge Martin, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Mme. Isabelle Poulin, Professeure, Université Bordeaux Montaigne, rapporteur

M. Roberto Zular, Professeur, Université de São Paulo

Titre :

Haroldo de Campos (1929-2003) et Henri Meschonnic (1932-2009). Transferts culturels et reprises à partir de Pound, Jakobson et Benjamin dans deux expériences de traduction biblique.

Résumé :

Cette thèse étudie les expériences de traduction biblique de Henri Meschonnic (1932-2009) et de Haroldo de Campos (1929-2003). Elle tente d'évaluer comment la force du langage peut être à l'œuvre en traduction biblique et examine le transfert d'une telle expérience entre la France et le Brésil. En effet, ce transfert est symptomatique de la relation entre la pratique de la traduction et l'histoire de la poésie au XX^e et XXI^e siècle. Il révèle également les enjeux culturels qui permettent de transformer les expériences de la traduction et de la création dans deux pays qui ont entretenu une longue histoire de relation intellectuelle, souvent déséquilibrée. C'est pourquoi, d'un côté, Haroldo de Campos revendique la traduction à travers une identité décentrée comme opérateur de la pensée dans un pays culturellement non-hégémonique. De l'autre côté, Henri Meschonnic envisage la traduction comme décentrement pour répondre à la crise du sujet qui traverse la pensée européenne de son époque. Dans ce cadre et pour délimiter le champ d'étude du mouvement de transfert engagé dans les projets des deux poètes-traducteurs, nous suivrons au plus près trois auteurs de référence dont les réflexions ont nourri l'activité de traduction comme création poétique. Ezra Pound (1885-1972), Roman Jakobson (1896-1982) et Walter Benjamin (1892-1940) représentent successivement la place de la poétique moderniste, de la linguistique et de la philosophie en ce qui concerne l'activité de traduction biblique dans le nouveau contexte non-confessionnel du XX^e siècle. Ainsi, ce sont les reprises de ces trois auteurs par Haroldo de Campos et par Henri Meschonnic qui deviendront le champ d'observation privilégié du transfert culturel et de leur expérience de traduction biblique. De telles reprises permettront de situer comment les aventures poétiques du dernier siècle aboutissent dans des projets expérimentaux de traduction de la Bible hébraïque.

Mots-clés : Haroldo de Campos, Henri Meschonnic, Transferts culturels, Théorie du langage, Théorie de la traduction, Histoire de la poésie, Histoire de la traduction biblique.

Title:

Haroldo de Campos (1929-2003) and Henri Meschonnic (1939-2009). Cultural Transfer and Reworking through the Works of Pound, Jakobson, and Benjamin of the Two Biblical Translation Experiences.

Abstract:

This thesis studies the biblical translation experiences of Henri Meschonnic (1932-2009) and Haroldo de Campos (1929-2003). It attempts to evaluate how the force of language can be at work in biblical translations and studies the transfer of such an experience from France to Brazil. In fact, this transfer is symptomatic of the relationship between the act of translation and the history of poetry in the 20th and 21st centuries. It equally demonstrates the cultural issues that allow for the transformation of experiences in translation and creation in the two countries that have a well-established intellectual exchange, though often unequal. Therefore, on one side, Haroldo de Campos claims translation as passing through a decentered identity as an operator of thought in a culturally non-hegemonic country. On the other side, Henri Meschonnic conceives of translation as a decentering to respond to the crisis of the subject passing through the European minds of his time. It is in this context, and to establish the field of study of the movement of transfer in which these two poet translators engaged, that we will closely follow three reference authors whose reflections have nourished the development of translation as a poetic activity. Ezra Pound (1885-1972), Roman Jakobson (1896-1982), and Walter Benjamin (1892-1940) represent respectively the place of modernist poetry, linguistics and philosophy with regards to bible translation in the new non-denominational context of the 20th century. Thus, this is the work of three authors by way of Haroldo de Campos and Henri Meschonnic that will become the preferred field for observation of cultural transfer and their experience of biblical translation. These reworkings allow us to discover the place of these poetic adventures of the last century and how they end up in the experimental projects of the translations of the Hebrew bible.

Keywords: Haroldo de Campos, Henri Meschonnic, Cultural transfer, Language theory, Translation theory, History of poetry, History of bible translation.

à mon père,
Celso Mendonça Mendes

Remerciements

Je tiens à exprimer mes plus sincères remerciements à mon directeur de thèse, le professeur Serge Martin, pour avoir eu l'honneur de sa direction et pour son encouragement tout au long de ce parcours : cela a été pour moi un immense apprentissage sur ce que signifie l'enseignement et la recherche.

Je remercie également les membres du jury : le professeur Jean-Louis Chiss, la professeure Patricia Lavelle, la professeure Isabelle Poulin et le professeur Roberto Zular, pour l'honneur d'avoir cette thèse lue et jugée par leur soin.

Je suis redevable à l'école doctorale 120 de Littérature française et comparée de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et à l'Unité Mixte de Recherche 7172 THALIM qui ont accueilli mon sujet d'étude et ont rendu possible sa réalisation.

Mes remerciements vont aussi aux membres du Département d'Etudes Portugaises et Brésiliennes de l'Université de Poitiers, Karina Marques et Sandra Teixeira, et également aux membres du Département de Portugais de l'Université Rennes 2, André Bello et Mireille Garcia, pour l'opportunité d'intégrer leurs équipes comme ATER pendant les années 2021-2022 et 2022-2023. Sans leur soutien et leur financement, ce projet n'aurait pas pu atteindre son objectif.

Je souhaite témoigner ma gratitude aux membres du Département de Portugais de l'Université Bordeaux Montaigne, Professeur Ana Maria Binet, Silvia Amorim et Ilana Heineberg, pour l'opportunité d'y travailler cinq années comme lecteur de portugais pendant mes premières années de thèse, pour le grand apprentissage que cette expérience a été pour moi, pour leur accueil chaleureux et pour leur soutien.

Je remercie à tous mes amis pour l'aide et pour la participation à l'achèvement de cette thèse : ma sœur Júlia Costa Mendes, Teresa Duarte Santos Silva, Stéphanie de Jesus, Oana Lacatus, Clément Maltor, Delphine Michel, Estevan de Negreiros Ketzer, Lucas Pinto, Deyse dos Santos Moreira, Daniel Stavroff.

Je remercie mes collègues doctorants et docteurs pour nos riches échanges autour de nos thèmes d'étude qui ont profondément contribué à l'avancement de ma thèse : Carla Campos Cascales, Charlotte Guennoc, Sun Nyeo Kim, Melissa Melodias, Olivier Mougnot, Shungo Morita.

Enfin, je tiens à remercier ma famille et tous mes amis, trop nombreux pour les citer, pour leurs encouragements et leur confiance. Sans votre aide, je n'aurais pas pu réaliser l'aventure qui est la thèse.

Sommaire

Introduction	15
I. ENTRE HAROLDO DE CAMPOS, HENRI MESCHONNIC ET LA BIBLE.....	27
1. Deux poétiques de la traduction biblique.....	31
1.1. Traduire et la Bible Hébraïque	32
1.2. Henri Meschonnic vers l'inconnu.....	42
1.3. Haroldo de Campos, <i>transcréateur</i>	54
2. Pourquoi traduit-on la Bible ?	65
2.1. Entre deux poétiques de la traduction biblique.....	66
2.2. Le transfert culturel comme lecture-écriture.....	75
2.3. Le fonctionnement des vecteurs de transfert	86
II. PARTANT D'EZRA POUND.....	99
3. La tradition d'Esra Pound chez Haroldo de Campos.....	103
3.1. Esra Pound en transfert.....	104
3.2. La poétique incorporatrice d'Esra Pound	120
3.3. La situation d'Esra Pound dans l'œuvre d'Haroldo de Campos.....	133
4. La « valeur lançante » d'Esra Pound pour Henri Meschonnic.....	153
4.1. Sur l'éthique de l'écriture	153
4.2. L'éthique de Meschonnic	165
4.3. L'empirisme d'Esra Pound.....	177
III. POUR ET CONTRE ROMAN JAKOBSON	201
5. Haroldo de Campos ou l'identité comme opérateur de transfert	205
5.1. L'aire géographique comme espace de circulation d'idées	206
5.2. Haroldo de Campos, médiateur de transfert	218
5.3. Haroldo de Campos lit Henri Meschonnic.....	230
6. Henri Meschonnic contre le structuralisme de Roman Jakobson.....	245
6.1. Sur la poétique	245
6.2. La critique du rythme	258
6.3. Le signe et la traduction.....	270
IV. VERS WALTER BENJAMIN.....	285
7. Traduire la Bible comme expérience	289
7.1. Autour de l'expérience	289
7.2. La notion de décentrement.....	304
7.3. Décentrer la traduction et la traduction décentrée	315
8. Lire le journal de bord du poète-traducteur.....	329
8.1. La traduction biblique des proverbes de la sagesse	329
8.2. Recommencer la <i>Genèse</i>	346
8.3. L'amour et le paradis du poème	355
Conclusion	365
Bibliographie.....	377
Index	395

J'ai été malade récemment. Vous le savez : rien de l'histoire ne peut passer inaperçu ; et vous rien de ce qui concerne l'histoire ne peut vous demeurer étranger. Il ne vous est donc point resté étranger qu'il y a huit ou dix mois je fus assez sérieusement malade. Je relus l'*Illiade* et l'*Odyssée*, ces livres de ma jeunesse. Mais je les relus comme il faut les lire, à moins que de les lire dans le grec. J'ai assez bien su le grec, au temps de ma jeunesse sage. Mais je ne suis plus au temps de ma toute première jeunesse, et je ne sais même plus le grec comme sous le père Édet. J'ai pris l'*Illiade* et l'*Odyssée* dans la traduction (française) la moins savante que j'ai pu trouver ; si pervers que nous soyons, si corrompu que soit devenu notre temps, si arriérés, si barbares que nous (re)devenus, nous modernes, et que nous nous soyons faits, il existe encore, au moins chez les bouquinistes, des traductions *qui ne sont pas* savantes.

Clio, Charles Péguy

Introduction

L'idée de traduction biblique est le point de contact de l'œuvre d'Henri Meschonnic (1932-2009) avec celle d'Haroldo de Campos (1929-2003). C'est aussi le point de départ d'une relation théorique plutôt unilatérale. En effet, Haroldo affirme, depuis ses premières publications sur la traduction biblique, que ses lectures des essais de Meschonnic sur la traduction du rythme et de l'accentuation conjonctive-disjonctive des *ta'amim* de l'hébreu biblique l'ont conduit à l'expérimentation avec la traduction des textes de la Bible hébraïque¹. Ce faisant, parce que l'idée de traduction biblique chez Meschonnic est une source d'inspiration pour les travaux créatifs d'Haroldo, elle est aussi l'objet d'un transfert culturel de la France vers le Brésil. C'est un transfert qui est opéré entre deux champs théoriques appartenant à deux aires géographiques différentes et ayant comme arrière-plan les XX^e et XXI^e siècles.

Haroldo est un poète, traducteur, critique littéraire et professeur universitaire né au à São Paulo, au Brésil, en 1932, et décédé dans la même ville en 2003. Sa carrière comme écrivain commence dans les années 1950 avec sa participation dans la fondation du groupe de poésie concrète brésilienne. Il a publié au long de sa vie plusieurs ouvrages de poésie, des essais sur la littérature et la traduction et des traductions de textes littéraires appartenant notamment au canon occidental. Sa théorie de la *transcréation* a été le résultat d'une vaste expérience de la traduction alliée à des réflexions théoriques sur la place de la culture et de la tradition dans cette activité. Haroldo a entamé son projet de *transcréation* biblique dans les années 1980. De son vivant, il a produit deux ouvrages à l'intérieur de ce projet : *Qohélet*, en 1990, et *Bere'shith*, en 1991 ; et un ouvrage posthume, *Éden : Um Tríptico Bíblico*, en 2004. Ses traductions bibliques ont été inspirées par ses lectures de Meschonnic.

Meschonnic est poète, traducteur, critique, théoricien du langage et professeur universitaire. Il est né à Paris, en 1932, et décédé à Villejuif, en 2009. Son œuvre commence dans les années 1950 avec des essais sur la poésie et comporte par la suite des livres de poésie, essais théoriques et traductions bibliques. Meschonnic publie huit ouvrages de traduction biblique : *Les Cinq Rouleaux*, en 1970 ; *Jona et le Signifiant errant*, en 1981 ; *Gloires : Traduction des Psaumes*, de 2001 ; et une série inachevée du

¹ Haroldo de CAMPOS, « A gesta da origem », *Folha de São Paulo*, São Paulo, sect. Folhetim 1984.

pentateuque : *Au commencement : Traduction de la Genèse*, en 2002 ; *Les noms : Traduction de l'Exode*, en 2003 ; *Et il a appelé : Traduction du Lévitique*, en 2005 ; *Dans le désert : Traduction du livre des Nombres*, en 2008. Son œuvre conjoint poésie, traduction et théorie dans un continu des pratiques de l'écriture qui se nourrissent mutuellement et qui forment, dans son ensemble, une théorie du rythme comme mouvement de la parole dans le langage. Ses traductions bibliques ont ainsi une importance majeure dans le développement de sa critique du rythme à travers la traduction des textes de l'hébreu biblique qui ne sont pas réductibles aux divisions traditionnelles de vers et de prose. Son idée de traduction biblique est le point de départ du transfert culturel que réalise Haroldo.

Cette thèse se place ainsi dans le sillage de Michel de Certeau dans son étude « L'idée de traduction de la Bible au XVII^e siècle : Sacy et Simon »² qui observe dans l'idée de traduction biblique de deux traducteurs au XVII^e siècle deux *géographies de la foi* à l'intérieur de l'Église de l'époque. De la même manière, notre étude envisage ce que représente l'idée de traduction biblique chez Haroldo et chez Meschonnic pour le XX^e et XXI^e siècles. Pour ce faire, en la situant dans deux différentes *géographies du langage*, nous entendons que l'idée de traduction biblique est chargée d'une certaine force. Pour cela, les deux géographies du langage qui constituent par cette force un continu éthique et politique sont ainsi elles-mêmes une mise en rapport des théories du langage.

« La force, c'est le continu double entre une langue et l'invention d'une pensée dans cette langue »³, affirme Meschonnic. Pour notre étude, cette force dans le langage, qui enveloppe l'idée de traduction biblique, est non seulement reflétée dans les pratiques de traduction d'Haroldo et de Meschonnic. Parce que la traduction est avant tout une lecture, elle est également reflétée dans les manières de lire des deux poètes-traducteurs. Leur manière de lire est l'expression du continu double de la langue et de l'invention de la pensée, c'est-à-dire de l'exercice d'un point de vue comme une force dans le langage.

² Michel DE CERTEAU, « L'idée de traduction de la Bible au XVII^e siècle : Sacy et Simon », *Recherche de science religieuse*, vol. 66, n° 1, 1978.

³ Henri MESCHONNIC, « La force dans le langage », dans Jean-Louis CHISS (éd.), *La force du langage: rythme, discours, traduction ; autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences Époque moderne et contemporaine » 1, 2000, p. 9.

Par ailleurs, Arnaud Bernadet écrit que « [s]i la traduction est l'acte d'une manière, ce faire devient par le goût une éthique et une politique : une force »⁴. Pour l'auteur, c'est le « goût » en tant qu'éthique et politique qui fait la force dans la traduction. C'est pourquoi, pour nous, la lecture, plus amplement que la traduction, est chargée d'une force qui est ce continu éthique-politique. La lecture est le lieu des manières⁵ et, pour cela, chargée d'une force dans le langage toute particulière.

La force dans le langage qui enveloppe les traductions d'Haroldo et de Meschonnic est le lieu d'un continu éthique-politique qui met, parce que critique, l'idée de traduction biblique en mouvement et qui la transforme. Ce faisant, pour analyser ce mouvement, nous devons avancer dans deux étapes. La première, c'est d'identifier un chemin possible qui parcourt cette idée à l'intérieur de l'œuvre des deux poètes-traducteurs et qui rend possible leur étude comparée. Deuxièmement, pour évaluer les transformations qui entraînent le mouvement de l'idée de traduction biblique, nous envisageons les lectures qui sont mobilisées par cette force lors du transfert culturel de cette idée qui est fait par Haroldo dans sa lecture de Meschonnic. Nous considérons ainsi les lectures réalisées à l'intérieur de l'œuvre des deux poètes-traducteur comme des objets en circulation entre la France et le Brésil, à la manière des mouvements historiques d'échange et de contact.

Pour ainsi délimiter un champ d'observation du transfert culturel de l'idée de traduction biblique et des lectures qu'elle mobilise par sa force, nous tenons à la comparaison des lectures réalisées par Haroldo et par Meschonnic de trois auteurs d'importance majeure pour la traduction du dernier siècle. Ezra Pound (1885-1972), Roman Jakobson (1896-1982) et Walter Benjamin (1892-1940) représentent successivement la place de la poétique moderniste, de la linguistique et de la philosophie en ce qui concerne l'activité de traduction biblique dans le nouveau contexte non-confessionnel du XX^e et XXI^e siècles. Le choix de la lecture de ces auteurs comme champ d'observation passe fondamentalement par la théorie de la *transcréation* d'Haroldo qui s'articule à travers leur lecture dans la construction d'une physique et d'une métaphysique

⁴ Arnaud BERNADET, « La force de traduire : langues, goûts, manières », dans *Traduire-écrire: cultures, poétiques, anthropologie*, Lyon, ENS Éditions, 2014.

⁵ Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.

de la traduction⁶. Cette perspective d'analyse se définit par deux raisons. La première, c'est que le projet littéraire d'Haroldo cherche à mettre en circulation au Brésil les œuvres et les pensées qu'il considère comme méritant d'être continuées. Son projet fonctionne donc comme un réceptacle des plus importants objets culturels internationaux en circulation à son époque. La deuxième raison, qui est dépendante de la première, c'est que le choix des trois auteurs pour sa théorie de la *transcréation* s'avère, dans un premier regard, avoir un pareil statut d'importance dans l'œuvre de Meschonnic. Ainsi, Pound, Jakobson et Benjamin se sont révélés la pierre de touche pour la mise en situation de la traduction biblique, à travers notamment les trois respectives essais : *ABC de la Lecture*, de 1934, « Aspects linguistiques de la traduction », de 1959, et « La tâche du traducteur », de 1923. Nous analyserons donc ces auteurs et leurs pensées transformées *dans, par et pour* l'activité de traduction biblique comme création poétique. Leurs lectures chez Haroldo et chez Meschonnic sont le fil qui conduira les *topos* reliant, pour notre étude comparée de l'idée de traduction biblique, les deux auteurs.

Par ailleurs, parce que le transfert de l'idée de traduction biblique qui s'opère de l'œuvre de Meschonnic vers celle d'Haroldo est notre point de départ pour comprendre la relation entre les deux auteurs, elle soulève aussi une question importante au sujet de la place de la Bible hébraïque dans l'histoire de la poésie au XX^e et XXI^e siècles. Dans ce sens, notre étude comparée tente aussi de répondre à la question : pourquoi traduit-on la Bible aujourd'hui ? Notre réponse à cette question repose dans ce que la relation entre Haroldo et Meschonnic représentent sur l'état de la poésie de leur époque. Ainsi, traduire la Bible dans ces nouveaux contextes n'est pas seulement un trait de l'évolution des études bibliques appartenant à des champs confessionnels ou aux études herméneutiques. Elle est également le symptôme des déploiements de l'histoire récente, et tout spécialement de l'histoire de la poésie et des études littéraires.

En effet, la modernité poétique du XX^e et XXI^e siècles est, entre autres, caractérisée par une crise qui se manifeste souvent par une volonté de réévaluation et de transformation des composantes de la tradition littéraire. De surcroît, la traduction des

⁶ Haroldo de CAMPOS, « Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013.

textes bibliques semble faire part des projets d'Haroldo et de Meschonnic parce qu'elle appartient à cette modernité poétique comme un archétype littéraire⁷. Parce que la Bible a cette forme archétypale que l'idée de traduction biblique mobilise un ample mouvement d'idées. Pour cela, l'histoire joue un rôle important, avec les deux guerres mondiales, les développements techniques et les changements des mœurs sociétales qui caractérisent un renouveau de l'expérience humaine mis en lumière tout particulièrement à travers l'expérience esthétique de notre époque.

Nous constatons donc que les traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic font partie d'une époque d'expérimentation poétique avec les textes sacrés hébraïques. Citons, exemplairement, les traductions de deux poètes-traducteurs Edmond Fleg (1874-1963) et André Chouraqui (1917-2007), en France⁸ ; celles de Robert Alter (1935-), aux États-Unis, qui sont aussi accompagnés d'études sur la traduction biblique comme *The Art of Bible Translation*⁹ ; celles de Martin Buber (1878-1965) et Franz Rosenzweig (1886-1929) qui sont présentées et expliquées dans *Une nouvelle traduction de la Bible*¹⁰, par Buber, en Allemagne ; et celles de Luis Alonso Schökel (1920-1998), en Espagne, qui s'accompagnent des études sur la relation entre la Bible et la poésie comme dans le *Manuel de poésie hébraïque*¹¹. Tous ces auteurs ont réalisé des traductions de la Bible hébraïque selon un point de vue qui théorise le langage sacré de ces textes et le considère depuis sa valeur littéraire.

Étudier le transfert de l'idée de traduction biblique de Meschonnic vers Haroldo est donc l'occasion de comprendre la relation entre le poète-traducteur brésilien et son collègue français, mais aussi de comprendre la place qui est faite à la traduction biblique dans l'histoire de la poésie et dans les théories du langage. Pour ce faire, nous analyserons dans cette étude les projets de traduction biblique à travers les écrits théoriques des deux

⁷ Northrop FRYE, *The Great Code: The Bible and Literature*, Boston, MA, Harcourt, 2002.

⁸ Francine KAUFMANN, « Edmond Fleg et André Chouraqui », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n° 77, Association Jean-Marie Delmaire, 2019.

⁹ Robert ALTER, *The Art of Bible Translation*, Reprint édition, Princeton, Princeton University Press, 2020.

¹⁰ Martin BUBER, *Une nouvelle traduction de la Bible*, Paris, Bayard, 2004, trad. de Marc Buhot de LAUNAY.

¹¹ Luis ALONSO SCHÖCKEL, *Manuel de poésie hébraïque*, Bruxelles Paris, Lessius, 2013, trad. de Maurice GILBERT.

auteurs et non pas à travers leurs traductions bibliques. Ce n'est pas l'objet de cette thèse la compétence de l'analyse comparée des traductions bibliques, mais celle de l'idée de traduction biblique à travers les écrits théoriques qui entourent et complètent la traduction. C'est parce que la pratique de la traduction est en continu avec la pratique théorique que ce travail est possible. Il s'agit, avant tout, d'étudier la *force* dans le langage qui met en mouvement et qui mobilise des idées à travers la lecture et en quoi cela révèle davantage sur la relation entre Haraldo et Meschonnic et sur la place de la traduction biblique dans le XX^e et XXI^e siècles.

Il est ainsi possible de dire que l'idée de traduction biblique chez les deux auteurs a comme centre une expérience fondée sur le rapport spécifique entre théorie et traduction. C'est dans cette direction que notre étude a aussi comme objectif de faire apparaître ce que font les théories du langage à la littérature du XX^e et XXI^e siècles. Ce faisant, nous cherchons à comprendre le rapport qui existe entre théorie et pratique et en même temps ce que ce rapport peut révéler sur la force dans le langage des œuvres étudiées. Cette tension dialectique est donc le moteur des traductions bibliques d'Haraldo et de Meschonnic et, pour cela, elle fait partie de notre objet d'étude.

Peu d'études ont été réalisées au sujet de l'idée de traduction biblique, à l'exception de celle de Michel de Certeau citée ci-dessus. En revanche, quelques travaux pensent la traduction biblique dans sa relation avec l'histoire de la littérature dans le XX^e et XXI^e siècles. C'est le cas tout particulièrement de la thèse de Claire Placial, intitulé *Pour une histoire rapprochée des traductions. Étude bibliographique, historique et linguistique des traductions en langue française du Cantique des cantiques publiées depuis la Renaissance*¹². Son étude se penche, cependant, sur une analyse au plus près des traductions bibliques, et non pas de l'idée de traduction biblique tel nous le proposons ici. C'est d'ailleurs souvent le cas pour les études comparatistes qui croisent la Bible et la littérature. Comme le dit Sylvie Parizet : « L'étude de la Bible dans les œuvres littéraires conduit souvent à la mythocritique : ces deux champs de recherches ne cessent tout

¹² Claire PLACIAL, *Pour une histoire rapprochée des traductions. Étude bibliographique, historique et linguistique des traductions en langue française du Cantique des cantiques publiées depuis la Renaissance*, Thèse de doctorat, Paris 4, 2011.

naturellement de se croiser, et les littératures postcoloniales n'échappent pas à cette règle »¹³. C'est pourquoi, pour notre étude comparée, nous avons comme approche méthodologique celui du transfert culturel, proposée par Michel Espagne.

Dans l'introduction de *Les transferts culturels franco-allemands*, Michel Espagne signale que le terme de transfert culturel « oppose des sciences humaines centrées sur le composite à la quête des formes homogènes »¹⁴. Dans ce sens, notre approche méthodologique s'oppose à la « quête des formes homogènes » et propose, à travers la lecture comparée des lectures de Pound, Jakobson et Benjamin, dans les écrits théoriques d'Haroldo et de Meschonnic, de faire apparaître, par différentes perspectives, comment l'idée de traduction biblique mobilise des auteurs, des pensées et des idées en les transformant dans ce mouvement. En effet, Espagne affirme : « L'histoire de la traduction, l'histoire des livres font partie des domaines qui peuvent à la fois servir de disciplines auxiliaires à la recherche sur les transferts culturels et dont l'identité disciplinaire est susceptible de se transformer grâce à une approche interculturelle »¹⁵. Il ne s'agit pas d'une herméneutique, pas d'une traductologie, ni d'une phénoménologie, mais de l'étude du transfert culturel de l'idée de traduction biblique entre Haroldo et Meschonnic et du mouvement de transfert qui transforme et est transformé par leurs poétiques¹⁶.

Notre étude est divisée en quatre parties différentes, chaque partie contenant deux chapitres. Le plan de cette thèse est ainsi conçu pour faire face à notre approche méthodologique. C'est pourquoi les deux chapitres font le rôle dialectique d'une mise en

¹³ Sylvie PARIZET, « La Bible et les littératures postcoloniales : un champ à explorer pour le comparatisme ? », *Revue de littérature comparée*, vol. 360, n° 4, Klincksieck, 2016, paragr. 7.

¹⁴ Michel ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 1.

¹⁵ *Ibid.*, p. 10-11.

¹⁶ Dans un autre article, Michel Espagne étudie le transfert culturel à partir des traductions de deux traducteurs germanophones en France. Il constate ainsi que « [l]e point de vue et les motivations de ceux qui se livrèrent à cette importation paradoxale est autant un élément de la réflexion sur la place de la traduction dans une littérature nationale que l'accueil fait à leur travail ». Michel ESPAGNE, « La fonction de la traduction dans les transferts culturels franco-allemands aux XVIIIe et XIXe siècles. Le problème des traducteurs germanophones », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 97, n° 3, Presses Universitaires de France, 1997, p. 414.

rapport des transferts de l'idée de traduction biblique dans la pensée des deux poètes-traducteurs. En revanche, la première partie, intitulé « Entre Haroldo de Campos, Henri Meschonnic et la Bible », ouvre notre étude sur un développement plus approfondie de notre problématique dans le but de préparer le travail comparé. Le premier chapitre, « Deux poétiques de la traduction biblique », se penche sur la place que les projets de traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic ont pour l'histoire de la traduction de la Bible. Le deuxième chapitre, « Pourquoi traduit-on la Bible ? », expose la place de leurs traductions bibliques comme un fonctionnement et non pas comme ayant une origine. C'est pourquoi, en ce moment, ce sera l'occasion d'aller plus loin dans l'explication de notre approche méthodologique, parce que les mouvements de transfert culturel sont la réponse à la question posée dans le titre de ce chapitre.

Par la suite, cette thèse étudie, à partir de la présence de trois auteurs, Pound, Jakobson et Benjamin, dans la pensée d'Haroldo et de Meschonnic, les mouvements de transfert culturel qui engendrent l'idée de traduction biblique. Ainsi, la deuxième partie, intitulée « Partant d'Ezra Pound », observe comment le poète moderniste participe de l'idée de traduction biblique chez les deux poètes-traducteurs. Le troisième chapitre, « Tradition d'Ezra Pound chez Haroldo de Campos », met en lumière la jeunesse du poète brésilien et comment ses lectures de Pound ont formé sa manière de lire et d'écrire par des mosaïques théoriques et littéraires. Cela est aussi caractéristique de son projet de traduction biblique. Le quatrième chapitre, « La 'valeur lançante' d'Ezra Pound pour Henri Meschonnic », montre, de la même manière, que Pound est au fondement d'une éthique de l'écoute nécessaire pour les études du langage et que le fonctionnement critique de cette éthique a un rôle important dans la traduction du rythme des textes bibliques. Pound apparaît, dans les lectures que lui font les deux poètes-traducteurs, comme un précurseur pour la traduction au XX^e siècle.

La troisième partie, « Pour et contre Roman Jakobson », révèle une divergence profonde entre les deux poétiques de la traduction biblique d'Haroldo et de Meschonnic. C'est pourquoi le cinquième chapitre, « Haroldo de Campos ou l'identité comme transfert », montre les divergences et les convergences qu'Haroldo annonce vis-à-vis de la pensée de Meschonnic. La lecture d'Haroldo, caractérisée par l'opération d'une identité décentrée et *anthropophage*, est traversée par une critique à la lecture de Jakobson par

Meschonnic au sujet de l'intraduisible de la poésie. Pour ainsi continuer la discussion, le sixième chapitre, « Henri Meschonnic contre le structuralisme de Roman Jakobson », construit une réponse de Meschonnic aux critiques d'Haroldo en présentant la dimension de la critique du rythme de Meschonnic et en quoi consiste sa lecture de Jakobson. Leur lecture de Jakobson révèle une divergence des théories du langage qui transforme l'idée de traduction biblique.

La quatrième partie, « Vers Walter Benjamin », approche l'idée de traduction biblique chez Haroldo et Meschonnic selon le problème de l'expérience. A travers une lecture de Benjamin au sujet de l'expérience et de la traduction, le septième chapitre, « Traduire la Bible comme expérience », offre une perspective sur la modernité poétique et sur les deux pôles où s'installent les expériences de traduction des deux poètes-traducteur. Ces deux pôles sont ceux de l'expérience du « décentrée » et celle du « décentrer » comme expérience. Haroldo et Meschonnic, respectivement des expériences « décentré » et « décentrer », semblent à travers leurs lectures de Benjamin, approcher différemment la question de leurs identités culturelles. Dans ce sens, le huitième et dernier chapitre, « Lire le journal de bord du poète-traducteur », se penche sur les écrits qui accompagnent les traductions bibliques des deux poètes-traducteurs afin d'analyser, à travers une analyse comparée, les mouvements de décentrement qui expriment leurs expériences de traduction.

L'idée de traduction biblique mobilise des idées qui sont transformées par elle et qui la transforment. Cette étude du transfert culturel opéré de l'œuvre de Meschonnic vers celle d'Haroldo vise, par un travail comparé expérimental, à comprendre la relation entre les deux auteurs en même temps qu'elle situe la traduction biblique dans le cours de l'histoire de la poésie du XX^e et XXI^e siècles. Leurs lectures de Pound, Jakobson et Benjamin sont ainsi un aperçu des problèmes qui composent leur relation et qui dessinent le cadre de la relation que l'aire culturelle française établit avec celle au Brésil dans un monde où les pratiques littéraires s'internationalisent de plus en plus.

I. ENTRE HAROLDO DE CAMPOS, HENRI
MESCHONNIC ET LA BIBLE

L'œuvre d'Haroldo et celle de Meschonnic ont leurs places dans l'histoire des traductions de la Bible. En effet, leurs projets appartiennent à un courant qui commence au XIX^e siècle et qui se caractérise par une approche savante, non-confessionnelle et centrée sur les aspects poétiques des textes. Ces caractéristiques peuvent suffire à expliquer, au premier abord, les motifs qui les ont menés à traduire la Bible. Cependant, les œuvres des deux auteurs contiennent certains traits spécifiques qui les singularisent et rendent plus complexe leur analyse.

Le principal trait marquant de l'œuvre des deux poètes-traducteurs est la proximité de l'activité de traduction biblique aux questions de poétique du XX^e siècle. Cette proximité est particulièrement emblématique dans la théorie de la *transcréation* d'Haroldo qui synthétise des techniques et des réflexions qui sont appliquées à la traduction biblique. Sa théorie articule plus spécifiquement les techniques poétiques de Pound, les études sur la traduction de Jakobson et les réflexions de Benjamin sur la pratique traductive. Haroldo se positionne volontairement comme l'*antenne* des principales questions en circulation sur la traduction. Ce faisant, il met à nu les trois principaux vecteurs qui agissent lors de sa traduction des textes sacrés.

De son côté, Meschonnic conduit sa réflexion théorique en tenant largement compte des problèmes que la poétique impose à la traduction biblique. En effet, Pound, Jakobson et Benjamin sont aussi présents dans l'œuvre de Meschonnic. Une observation plus attentionnée de cette dernière révèle des similarités avec la théorie de la traduction d'Haroldo, et confirme ainsi l'effort du poète brésilien de capter les principales pensées de son époque. Enfin, entre Haroldo, Meschonnic et la Bible, nous découvrons des vecteurs de transferts qui les lient entre eux, qui se transforment et qui les transforment. Et c'est sur ces vecteurs que nous nous penchons pour étudier ce pourquoi on traduit la Bible aujourd'hui.

1. Deux poétiques de la traduction biblique

Au grand roi, de la part de Démétrios. Puisque tu as ordonné, ô roi, au sujet des livres qui manquent pour l'achèvement de la bibliothèque, de les rassembler, et de réparer ceux qui sont abîmés, je m'y suis employé efficacement, et je veux ici t'en rendre compte. Il nous manque, entre autres, des livres de la Loi des Juifs : car ils sont en langue et en caractères hébraïques, et ils sont copiés avec négligence et sans fidélité, à ce qu'en disent les spécialistes : c'est qu'ils n'ont pas bénéficié de l'attention d'un roi. Or il faut ici aussi que l'exemplaire que tu possèderas ait un texte vérifié, car cette législation est fort proche de la philosophie, et inaltérée, étant d'origine divine. C'est pourquoi les écrivains, les poètes et la plupart des historiens ont évité de mentionner les livres susdits et les hommes qui en ont suivi et en suivent les lois : parce que la doctrine qui s'y trouve est pure et vénérable, comme le dit Hécatee d'Abdère. Donc, si bon te semble, ô roi, on écrira au grand prêtre de Jérusalem d'envoyer les hommes de la plus grande pureté de mœurs, des Anciens ayant une grande expérience de leur Loi, six de chaque tribu, afin que nous puissions soumettre le texte à l'épreuve de l'opinion majoritaire, en comprendre le sens exact, et le traduire convenablement, d'une façon qui réponde à la vérité et à ton projet. Que la chance t'accompagne en tout.

*Lettre d'Aristée à Philocrate, Pseudo-Aristée*¹⁷

Les projets de traduction biblique d'Haroldo et de Meschonnic ont leur place dans l'histoire récente de la poésie. Ce chapitre a pour objectif de les présenter pour déterminer les caractéristiques qui les composent et qui les situent à cette place. Pour cela, nous allons d'abord démontrer en quoi consiste l'objet de leurs travaux, c'est-à-dire la Bible hébraïque et brièvement comprendre l'histoire de sa traduction jusqu'à nos jours pour démontrer comment la traduction biblique devient un objet de création poétique. Ensuite, nous présenterons les deux poétiques de traduction biblique par ordre chronologique en

¹⁷ L'extrait est traduit par Laurance Vianès d'après le texte grec édité par André Pelletier et publié dans Laurence VIANES (éd.), *Naissance de la Bible grecque: Pseudo-Aristée: Lettre d'Aristée à Philocrate ; suivi de, Épiphane de Salamine: Traité des poids et mesures ; et de, Témoignages antiques et médiévaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 8.

commençant donc par Meschonnic et sa critique du rythme et en concluant par la théorie de la *transcréation* d'Haroldo.

1.1. Traduire et la Bible Hébraïque

L'histoire de la traduction de la Bible est une histoire de passage de textes. Ce sont des passages qui non seulement ont apporté des transformations aux textes bibliques eux-mêmes mais qui ont aussi participé aux changements du cours de l'histoire. De ce fait, pour comprendre cet objet qu'est la Bible, selon la perspective de ses successives transformations, commençons par une brève histoire de ses traductions et de ses différentes approches.

1.1.1. La traduction biblique comme objet d'étude

Au III^e siècle av. J.-C., le roi macédonien Ptolémée II a demandé une traduction de la Bible hébraïque en grec pour l'enrichissement de sa bibliothèque d'Alexandrie. D'après la légende, ce travail aurait été réalisé par soixante-douze sages hébreux venus de Jérusalem. Ils se seraient installés dans l'îlot de Pharos, situé devant le port d'Alexandrie, où ils auraient reçu le nécessaire pour se consacrer à cette traduction. La *Septante*, la première traduction de la Bible hébraïque, est issue de cet événement mythique qui nous est raconté dans le document historique *Lettre d'Aristée à Philocrate*. Écrit par un Juif d'Égypte au II^e siècle av. J.-C., cette lettre appartient à un genre littéraire spécifique aux historiens de l'époque, où la mise en scène d'un auteur et destinataire fictifs servent à raconter un fait¹⁸. Ainsi, Pseudo-Aristée se présente comme un haut fonctionnaire de la cour de Ptolomée II qui s'adresse à Philocrate, un familier proche, pour communiquer le développement du projet de traduction de la Loi des Juifs à la demande du roi. La lettre nous révèle en détail des enjeux pseudo-historiques de la mise en place de ce travail.

L'épigraphe utilisée dans l'ouverture de ce chapitre présente le rapport de Démétrios de Phalère, chef de la bibliothèque d'Alexandrie, à la demande du roi, pour le recensement des livres manquants de sa bibliothèque. C'est à ce moment-là qu'il fait le

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

constat du besoin d'une traduction de la Bible hébraïque et qu'il en prépare la réalisation. Démétrios décide, pour « soumettre le texte à l'opinion majoritaire, en comprendre le sens exact, et le traduire convenablement, d'une façon qui réponde à la vérité », de faire venir six anciens de chaque tribu des hébreux, totalisant soixante-douze sages. C'est la raison pour laquelle cette traduction porte le nom de *Septante*, qui signifie soixante-dix en grec.

La gestion de cette bibliothèque nous montre de manière allégorique comment fonctionne un projet de traduction. Démétrios, chargé de s'en occuper, a le devoir de réaliser un recensement, d'élaborer un rapport et d'organiser un projet de traduction de façon à recueillir des textes qui conviennent à la demande du roi. Au cours de l'histoire, cette figure du roi a été remplacée par les autorités théologiques puis les maisons d'éditions ou projets littéraires, entre autres. Le roi est donc celui qui commande le renouvellement de la bibliothèque qui est, pour sa part, comprise ici, dans un sens large, comme la culture, qui se remet constamment en actualisation. L'artiste, ou l'artisan, celui qui réalise la tâche de la traduction, dans notre allégorie, c'est Démétrios, le chef de la bibliothèque. C'est pour cela qu'il fait venir soixante-douze sages de Jérusalem pour répondre au projet de son roi, de la même façon qu'un traducteur, qui doit se munir des techniques et des idées adéquates pour la réalisation du travail demandé.

L'histoire de la *Septante* est encore aujourd'hui le témoignage le plus ancien de l'existence d'un original hébraïque et aussi de l'hellénisation du judaïsme¹⁹. Avec la traduction de la *Vulgate*, de Saint Jérôme (m. 420), qui a joué un rôle décisif dans la consolidation de la théologie chrétienne au Moyen Âge, la *Septante* marque le début de l'histoire de la diffusion de la Bible, mais aussi de l'histoire de ses traductions²⁰. Le véritable épanouissement des traductions bibliques a lieu en Occident après l'invention de l'imprimerie et la publication de la Bible de Luther en allemand vernaculaire, qui a constitué une césure pour le monde chrétien et a marqué un tournant avec la naissance du

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Baudoin DECHARNEAUX, Fabien NOBILIO, Jacques CHOPINEAU, *et al.*, *Bible(s) : Une introduction critique*, Fernelmont, Belgique, Éditions Modulaires Européennes, 2010, p. 204.

protestantisme²¹. Dès lors la Bible n'a plus cessé d'être largement diffusée à partir d'un support écrit et pour cette raison une thématique parmi les plus saillantes en Occident.

Une autre caractéristique qui marque ce contexte post Réforme, c'est la multiplication d'études pour l'approche aux textes bibliques qui a vu un grand développement. Cela a permis l'augmentation des perspectives d'analyse des textes bibliques variant selon le moment historique. En effet, depuis la Réforme, les études bibliques auront principalement deux branches, les études canoniques (théologie, exégèse) et les études documentaires (historique). Les études littéraires sont une autre branche qui se développe de manière moins visible²². La perspective littéraire ne s'initie véritablement qu'à partir du XVIII^e siècle, avec les travaux de Robert Loweth (1710-1787), notamment *De sacra poesi hebraeorum* (1753), époque à laquelle on reconnaît la valeur littéraire des livres bibliques, ses différents genres, et le parallélisme comme la principale caractéristique de sa poésie²³.

À la suite de ces nouveautés, une augmentation des traductions bibliques voit aussi le jour au XIX^e s. Cela est dû, principalement, à la création des sociétés bibliques, comme la Société Biblique Britannique, fondée en 1804 à Londres, qui envisageait la propagation de la Bible dans les colonies²⁴. Conséquemment, au XIX^e, les méthodologies d'études bibliques s'adaptent de plus en plus à l'accroissement de l'intérêt de diffusion de la Bible dans le monde et dans différentes langues. Cette diversité qui rend possible l'augmentation de la diffusion de la Bible à travers l'étude et la traduction marque son histoire dans deux derniers siècles et offre, de ce fait, un riche champ pour l'étude de son évolution. Les causes et les conséquences de la traduction biblique peuvent ainsi être approchées à travers différentes perspectives.

Notre étude porte sur l'épistémologie des transferts de l'idée de traduction biblique. Pour cela, nous comprenons d'emblée que l'étude d'un texte traduit ne peut pas

²¹ « Pour Luther, il fallait remplacer la *Vulgate* latine en faisant retour aux textes originaux hébreux et grecs ». *Ibid.*, p. 205.

²² *Ibid.*, p. 217.

²³ « Le parallélisme est une marque formelle de la poésie hébraïque ancienne (ce qui est d'ailleurs, on le sait aujourd'hui, une caractéristique de la poésie cananéenne) ». *Ibid.*, p. 218.

²⁴ *Ibid.*, p. 203.

envisager seulement le transport d'un document d'une langue à l'autre, mais les conditions d'application des techniques qui sont adaptées à la tâche de traduction, comme le déplacement des soixante-douze sages dans notre allégorie, et qui sont fondamentales pour le résultat final. Cet ensemble constitue une aire épistémologique qui transforme le texte et par lui est transformée de façon homogène au contexte historique et aux motivations individuelles du traducteur. L'activité de traduction laisse, conséquemment, sur le texte traduit, son emprunte historicisée des idées et des conceptions qui étaient en circulation au moment de sa traduction. C'est ce qui nous anime pour comprendre l'état actuel des traductions bibliques.

1.1.2. La traduction de la Bible au XX^e siècle

Le XX^e siècle se caractérise par un nouvel essor des traductions bibliques, mais aussi des textes sacrés de toutes confessions, qui reflète la solide évolution des méthodes de recherche en exégèse et en herméneutique entamée dans le siècle précédent. Selon Olivier Millier et Philippe de Robert, dans *Précis de culture biblique*, « [s]ous l'influence de Herder (*L'esprit de la poésie hébraïque*, 1782), le romantisme sera sensible aux aspects esthétiques de la Bible [...] », ce qui prépare le champ pour « le monde protestant de langue allemande qui va fournir tout au long du XIX^e siècle les contributions les plus marquantes à une science biblique de plus en plus exigeante »²⁵. La méthode historico-critique en est le produit le plus remarquable. Enfin, cette évolution des études bibliques portera ses fruits, au cours du XX^e siècle, particulièrement avec l'impulsion de la science biblique parmi des milieux non-confessionnels.

Il est ainsi important de souligner que non seulement le développement des méthodologies de recherche est au centre des nouveaux rapports à la Bible dans ce dernier siècle, mais aussi une série d'événements dans l'Histoire. Cela a aussi occasionné cette augmentation des études et des traductions de la Bible. C'est d'emblée à partir de la première guerre mondiale qui, « perçu[e] comme une [situation de] rupture de l'Europe chrétienne [...], provoque une rupture culturelle et spirituelle qui retentit sur l'approche de la Bible »²⁶. Pour Millet et Robert, cela est spécialement visible dans le monde

²⁵ Olivier MILLET, Philippe de ROBERT, *Précis de culture biblique*, Paris, PUF, 2017, p. 326.

²⁶ *Ibid.*, p. 327-328.

protestant où la « théologie de la crise » ou « théologie dialectique », portant une réponse aux problèmes générés par la guerre, déborde ses frontières confessionnelles et provoque un « ‘renouveau biblique’ dans le peuple chrétien, élargissant notablement le public intéressé par la Bible »²⁷. Il s’agit, en effet, d’une approche refusant tout relativisme libéral et psychologisme de l’exégèse du XIX^e siècle pour la lecture de la Bible, primant donc pour le rétablissement de l’autorité théologique du texte²⁸.

Chez les catholiques, on constate, surtout, l’influence de Marie-Joseph Lagrange (1855-1938), fondateur de l’École biblique de Jérusalem (1890), qui rend possible l’insertion progressive de nouveaux outils pour l’étude de la Bible et la réalisation de traductions importantes, notamment liturgiques, surtout à partir de 1964, après le Concile Vatican II. Pareillement le monde juif, qui, voulant préserver sa tradition, avait de réserves quant au développement des écoles critiques de la Bible, retrouve aux États-Unis et avec la création de l’État d’Israël en 1948, un terrain fertile de chercheurs intéressés à revisiter les textes sacrés²⁹. L’hésitation envers les nouveautés est issue des divergences d’opinions sur la prévalence de la méthode historico-critique d’origine protestante. Cependant, dans des nouveaux contextes qui s’ouvrent dans l’histoire, c’est elle qui a régné dans les milieux biblistes pendant la plus grande partie du XX^e siècle.

La méthode historico-critique instaure une démarche exégétique qui implique pour la compréhension des textes bibliques une étude approfondie de la genèse du texte et de son évolution dans l’histoire. Millet et Robert identifie, de façon relativement rigoureuse, sept étapes qui sont opérées pour l’analyse des différents livres de la Bible : l’établissement du texte ; l’analyse philologique et sémantique ; l’analyse littéraire et stylistique ; l’histoire des formes ; l’histoire des traditions ; l’histoire de la rédaction ; la critique historique. Encore que très importante dans le cours du XX^e siècle, les exigences de cette méthode et sa perspective strictement diachronique ont levé beaucoup de

²⁷ *Ibid.*, p. 328.

²⁸ Walter Vogels, « Les limites de la méthode historico-critique », *Laval théologique et philosophique* 36, n° 2, 1980, p. 191. Dans l’article, Vogels affirme qu’en effet Karl Barth, principal représentant de la théologie de la crise, ne combattait pas la méthode historico-critique, mais proposait une critique de la critique, signalant les dangers du distancement qui a pris cette méthode de la théologie protestante issue de la Réforme.

²⁹ Olivier MILLET, Philippe de ROBERT, *Précis de culture biblique*, *op. cit.*, p. 329.

critiques, comme dans le cas de la théologie de la crise, et ont permis l'apparition de nouvelles branches d'études bibliques qui en dérivent. Sont, donc, introduites les analyses structuraliste, narrative, sociologique, féministe et politique de la Bible. Ces études, ne cherchant plus à refaire la genèse des livres bibliques, pour situer les motivations des auteurs, s'efforcent donc de comprendre son état actuel et sa réception chez les lecteurs³⁰.

Par ailleurs, les nouveautés dans l'approche biblique, parallèlement au grand développement d'études non-confessionnelles, sont nourries d'une perception de la Bible comme faisant partie du canon littéraire. C'est la compréhension des livres bibliques comme faisant partie des fondements de la littérature mondiale³¹ qui ont encouragé différents domaines des sciences humaines à se lancer dans son analyse. Ainsi, « [...] sous l'influence de la littérature et de la philosophie, l'intérêt a tendance à se porter non plus sur le texte en lui-même mais sur la relation du lecteur au texte, sur le phénomène de la réception, pris en compte déjà par l'analyse narrative »³².

Quant aux traductions, leur augmentation a été rendue possible par les publications d'études et les nouvelles méthodes de traduction. Claire Placial, qui écrit le chapitre « Religions », dans le livre *Histoire des traductions en langues française : XX^e siècle* (Verdier, 2019), affirme que la multiplication des traductions bibliques est due à de « profonds bouleversement sociétaux : la sécularisation des sociétés occidentales n'est pas sans conséquences sur la traduction des textes sacrés, qui connaît une profonde diversification dans ses méthodes et dans ses buts ». Cette constatation se confirme par les statistiques qui montrent que la pratique religieuse décroît, même si « on n'a jamais tant traduit la Bible, le Coran, les ouvrages de théologie ». Pour l'auteur, « la réception des textes religieux, de plus en plus perçue comme des témoignages littéraires et culturels de civilisations anciennes ou lointaines »³³, est l'un des probables facteurs de cette augmentation.

³⁰ Millet et Robert, p. 330-33.

³¹ Auerbach situe la Bible à côté de l'Odyssée dans son chef-d'œuvre *Mimesis*, de 1946. Northrop écrit sur le sujet dans le livre *The Great Code*, de 1981.

³² Olivier MILLET, Philippe de ROBERT, *Précis de culture biblique*, op. cit., p. 334.

³³ Claire PLACIAL, « Religions », dans *Histoire des traductions en langue française : XX^e siècle*, Lagrasse, Verdier, 2019, p. 1242.

En Europe, la France verra tardivement apparaître au XX^e siècle des approches bibliques s'intéressant à la dimension esthétique et littéraire des textes sacrés. Les écoles anglo-saxonnes donnent, de leur côté, une attention spéciale à ces questions depuis le romantisme. En effet, comme nous l'avons déjà remarqué, « [d]epuis la fin du XVIII^e siècle, la philologie biblique allemande adopte les principes de l'exégèse historico-critique, et se pose notamment la question du genre littéraire des textes à traduire »³⁴. L'une des branches qui se développe en France grâce à l'influence de l'écrivain, poète et dramaturge Edmond Fleg (1874 – 1963). Outre son judaïsme politique, l'auteur a traduit des livres de la Bible juive en français pour relever ses caractéristiques littéraires, plus que religieuse ou spirituelle, notamment dans la traduction de l'accentuation hébraïque. De la même façon, André Chouraqui (1917 – 2007), écrivain, avocat et homme politique, a traduit le texte sacré hébraïque dans son intégrité³⁵ en lui rendant en langue vernaculaire les caractéristiques littéraires du langage biblique³⁶. Toutefois, parmi ces différentes approches de la littéralité biblique en France, celui de Meschonnic est le plus singulier par sa force non seulement littéraire, mais théorique et critique.

1.1.3. La Bible hébraïque

Avant de passer à l'exposition du projet de traduction biblique de Meschonnic, il se fait nécessaire de comprendre de quelle *Bible* s'occupe notre étude. La Bible, nom grec au pluriel signifiant « livres », est une bibliothèque de textes rassemblant des récits notamment mythiques, historiques, poétiques et philosophiques. Comme nous avons pu remarquer, les textes bibliques ont beaucoup circulé à travers la traduction non seulement parmi des sphères religieuses, mais aussi géographiques, politiques, entre autres. Cela a souvent apporté des changements dans l'extension et dans la structuration de ces livres. Ainsi, parmi les différentes perspectives qui ont apporté cette mise en circulation des textes bibliques, notre étude s'intéresse à celle du judaïsme parce que c'est elle la base

³⁴ *Ibid.*, p. 1247.

³⁵ André Chouraqui, *La Bible*, Paris : Desclée de Brouwer, 1985.

³⁶ Francine Kaufmann, « Edmond Fleg et André Chouraqui. Deux traducteurs-poètes de la Bible au XX^e siècle », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n° 77, 2019, p. 77-92.

des projets de traduction de Meschonnic et d'Haroldo. Il s'agit donc de la *Bible hébraïque*, c'est-à-dire l'Ancien Testament pour la tradition chrétienne.

En hébreu, la Bible est appelée par deux différents noms, soit par Miqra (en hébreu מקרא, qui signifie « proclamation »), soit par l'acronyme TaNaKh (en hébreu תנ"ך) qui est construit avec les initiales de Torah (תורה, « Loi »), de Nevi'im (נביאים, « Prophètes ») et de Ketouvim (כתובים, « Ecrits »). Le mot Miqra, « proclamation », pointe vers la lecture rituelle de ces textes lors de leurs récitations dans les cultes en synagogue. La TaNaKh, pour sa part, se réfère à la division tripartite de cette bibliothèque et à la manière dont évolue l'histoire racontée par ces textes.

En effet, la Bible hébraïque contient, dans son ensemble, le récit de la création du monde et de l'alliance du peuple hébreu avec Dieu. Cela comprend une période mythique d'il y a sept mille ans jusqu'aux environs de la destruction du premier Temple de Jérusalem par Nabuchodonosor II en 587 av. J.-C. La première partie de la Bible, la Torah, concerne les récits de la création et aussi de la vie de Moïse et de la libération du peuple hébreu de l'oppression de l'Égypte. Cette première partie est composée des cinq livres les plus importants puisque ses textes seraient considérés d'origine divine, étant reçus de Dieu par Moïse dans le mont Sinäi. Les Nevi'im, ou les « prophètes », sont un ensemble de textes historiques et prophétiques, comme son nom l'indique. Il est divisé en « prophètes antérieurs » et « prophètes postérieurs » et racontent l'histoire du peuple hébreu en Israël. Cela comprend donc sa dispersion après la destruction du premier Temple et les prophéties concernant la venue du Messie. Les Ketouvim, ou les « écrits », sont la partie la moins cohérente de la Bible hébraïque. Il s'agit d'un ensemble de livres historiques, poétiques et philosophiques reprenant les thèmes abordés dans les livres précédents. Il est souvent utilisé pour les prières et les chants de louanges dans les fêtes juives. Finalement, au total, on compte 24 livres (d'autres traditions comptent 22) dans la Bible hébraïque qui se structurent de la manière suivante :

Torah :

Genèse, Exode, Lévitique, Nombres, Deutéronome

Nevi'im :

Nevi'im risonim (prophètes antérieurs)

Josué
 Juges
 1 / 2 Samuel
 1 / 2 Rois
 Nevi'im aharonim (prophètes postérieurs)
 Esaïe
 Jérémie
 Ezéchiel
 Les Douzes (Osées, Joël, Amos, Abdias, Jonas, Michée, Nahoum,
 Habaquq, Sophonie, Agée, Zacharie, Malachie)

 Ketouvim :
 Psaumes
 Job
 Proverbes
 Ruth
 Cantique des cantiques
 Qohéleth
 Lamentations
 Esther
 Daniel
 Esdras – Néhémie
 1 / 2 Chroniques³⁷

La division courante des livres bibliques s'est surtout consacrée à travers le besoin de fixation écrite des textes qui sont originaires d'une tradition orale. De ce fait, divers problèmes s'imposent quant à la véritable correction écrite et sa correspondance orale. Par exemple, dans le fait que l'hébreu en tant que langue écrite est un système consonantique, les différentes traditions orales mènent encore de nos jours un débat sur l'exact prononciation des voyelles. Cette discussion s'est principalement développée aux VII^e et VIII^e siècles à travers le travail de trois écoles massorétiques qui envisageaient la

³⁷ Thomas RÖMER, *L'Ancien Testament*, 1er éd., Paris, Que sais-je ? / Humensis, 2019, chap. Premier. Les noms des livres ici font référence à la tradition grecque et sont issus de la Traduction Œcuménique de la Bible, TOB.

systématisation de l'écriture des textes bibliques : la babylonienne, la palestinienne et la thibérienne. En effet, les résultats de ce travail s'imposent dans la structuration de la Bible hébraïque jusqu'à nos jours. C'est grâce à la famille Ben Asher que l'école thibérienne, celle des plus anciens manuscrits de la Bible hébraïque comme le Codex d'Alep et le Codex de Leningrad, de 1008, définit sa structuration avec son système de ponctuation qui marque la lecture des voyelles et la bonne prononciation pour les textes bibliques. Ces textes massorétiques, dû le caractère oralisant de son système de ponctuation, sont la pierre angulaire du projet de traduction biblique de Meschonnic³⁸.

Les accents grammaticaux conjonctifs et disjonctifs de l'hébreu biblique massorétique sont appelés *te'amim*³⁹ (טעמים signifie littéralement « goût ») et servent à la cantillation du texte pour sa récitation rituelle. Ces marques ont été longtemps ignorées par les traductions occidentales, à cause de l'inexistence d'un équivalent dans les langues gréco-latines. Les traductions bibliques jusque-là ont adopté un système basé sur le pair prose/poésie pour la traduction des mots, pendant que, selon Meschonnic, la langue hébraïque ignore cette distinction, car « les Hébreux [...] ne connaissaient que la différence entre le chanté et le parlé »⁴⁰. En effet, les projets de traductions bibliques de Meschonnic tout comme ceux d'Haroldo ont la particularité de s'intéresser à la traduction de l'accentuation des textes massorétiques. Ces marques d'intonation, des pauses et de la prosodie des textes sont, pour la traduction, un registre discursif particulièrement attirant pour les questions qui ouvrent le tournant linguistique des années 1960. Le travail

³⁸ « Avec les traductions de la Bible, étant donné la rythmique omni-régnante du texte original, sans vers ni prose, on touche à la critique même du rythme dans son acception traditionnelle ». Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier/poche, 1999, p. 36.

³⁹ « L'origine des accents est obscure. Leur but principal est de régler la modulation ou récitation musicale de la Bible. Les accents sont principalement des *neumes* ou groupes de notes. Certains de ces neumes ayant un caractère *pausal* (§ 32), il se trouve que les signes indiquant ces neumes, marquent les *césures* ou coupes de la phrase. Enfin les signes du neume (pausal ou non) étant généralement placés sur la syllabe tonique du mot, il se trouve que les accents marquent ordinairement la place du ton. [...] Les accents qui indiquent les césures (pauses majeures, moyennes, mineures) sont appelés *disjonctifs* ; ils séparent en effet un mot du mot suivant, comme font nos signes de ponctuation (. ; ,). Les autres accents, au contraire, unissent le mot au mot suivant et sont appelés *conjonctifs*. » Paul JOÛON, *Grammaire de l'hébreu biblique*, Rome, Institut Biblique Pontifical, 1996, p. 29-46.

⁴⁰ Henri MESCHONNIC, *Au commencement : traduction de la Genèse*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 17.

poétique de la traduction biblique s'enrichie aussi d'un élément nouveau et innovateur par rapport aux structures métriques traditionnelles qui opposent prose et poésie. De ce fait, traduire une accentuation prosodique devient une activité soucieuse des problèmes linguistiques et, conséquemment, d'aspects de l'historicité d'un sujet parlant et de ses dédoublements théoriques.

Une deuxième caractéristique qui met en proximité Haroldo et Meschonnic est le fait qu'ils n'ont pas comme objectif une traduction intégrale de la Bible hébraïque. En effet, l'approche expérimentale qu'envisagent les deux auteurs prévoit que les textes à traduire soient choisis de manière à coller avec des éléments qui intéressent directement leurs projets critiques et théoriques. Cela les dirige souvent vers un choix basé sur le caractère poétique accentué que certains livres offrent pour le travail traductif. Pour cela, la manière dont la Bible devient l'objet d'une pratique créatrice est ici comprise à l'intérieur des projets théoriques et se réalise comme une activité poétique qui les continue. Les livres traduits par Meschonnic et Haroldo concernent particulièrement des livres de la *Torah*, par ses mythes fondateurs et sa charge poétique spécifique, et les *Ketouvim* puisque certains textes envisagent explicitement le langage poétique et philosophique.

La Bible hébraïque rencontre la poésie du XXe siècle à quelques occasions à travers ses topos mythiques. C'est, cependant, l'approche savante et sa traduction comme objet de création poétique qui marque la nouveauté de cette intersection entre l'histoire de la poésie et la Bible de nos jours. Cela a lieu à travers quelques exemples comme Edmond Fleg, André Chouraqui, Buber Rosenzweig, Albert Alter, Marc-Alain Ouakin, entre autres. La Bible des poètes est aussi un révélateur extraordinaire de ce phénomène. C'est dans le but d'observer ce phénomène de plus près que notre attention se tourne vers l'œuvre de Meschonnic, en France, et d'Haroldo, au Brésil. Commençons donc par l'œuvre de Meschonnic.

1.2. Henri Meschonnic vers l'inconnu

L'œuvre de Meschonnic est le produit d'une activité d'écriture comme ouverture vers l'inconnu. Pour l'auteur, toute activité est une expérience d'inconnu, de possibilités, de transformation infinie, de continu. Ce caractère d'imprévisibilité de l'expérience est

ainsi le fondement théorique de sa pensée et de ce que son style d'écriture renforce dans ses essais, poèmes et traductions. Meschonnic écrit souvent de manière à mettre en relief son souffle, ses pauses, et par conséquent, sa présence par son oralité. Ses phrases sont souvent tranchées par des virgules et des points dans un affrontement à une syntaxe figée. Il s'agit souvent des fragments qui mettent en tension le sens de la phrase et intensifient les figures de langage dans son style critique. C'est pour cela que l'approche à la pensée de Meschonnic exige, avant tout, une compréhension de ce qu'elle continue. C'est-à-dire, la relation continue qui existe dans ses traductions, ses créations poétiques et essais théoriques. Il faut une ouverture à l'écoute d'une présence inconnue et continuée. Ce sont donc ces trois pratiques, en tant qu'activité d'écriture, qui font ensemble sa théorie du langage et de la littérature.

1.2.1. Une activité continuée

Henri Meschonnic est né en 1932, à Paris⁴¹. Il est fils de Tania Schwartzman et Izya Meschonnic, migrants juifs originaires de Chisinau, capitale de la Moldavie, l'ex-Bessarabie, qui se sont rendus en France en 1926 pour des questions politiques. L'origine de Meschonnic, et son enfance en tant qu'enfant caché pendant la seconde Guerre Mondiale, même si cette dernière est peu présente dans son œuvre, a orienté sa pensée. L'auteur a nourri une relation intime relation avec ce contexte mêlant souvenirs d'enfance et l'histoire de ce grand conflit qui a marqué le XX^e siècle. On verra sa réponse à ces questions dans l'optimisme qui compose sa perspective théorique vis-à-vis du langage et du sujet et qui s'exprime dans l'ouverture et dans l'accueillement de ce qui est étranger à travers un effort de décentrement de soi. Décentrement qui se dédouble du psychologisme du sujet à une critique de la tradition gréco-latine des théories courantes du langage. Lors d'une interview à Valérie Marin La Meslée, en 2008, où Meschonnic parle de son retour à des poèmes qu'il a écrits pendant la guerre d'Algérie et qui feront l'objet d'un recueil d'étude de ses archives, *Paroles Rencontres* (éd. Atelier du Grand Tétras, 2013), l'auteur remonte à ses souvenirs d'enfance et nous raconte le suivant :

⁴¹ « Repères chronologiques », *Europe*, n° 995, 2012, p. 215-227. Les informations et les dates cités renvoient à ce document.

J'ai retrouvé l'enfant de 10 ans, fils de Juifs russes, que je fus pendant l'exode, mon père jetant mon petit vélo dans les champs, un tank nous prenant en stop, tout est remonté à partir d'Algérie, sensations et images se mêlant à celles des camps d'anéantissement vues à la télévision, dans un enchaînement irrationnel, une continuité du souvenir qui ne passe pas, de l'ordre de la non-conscience.⁴²

Le passé de Meschonnic semble participer activement de sa pensée comme une « continuité du souvenir qui ne passe pas ». C'est plutôt ce que son passé a fait de l'auteur qu'un retour au souvenir. Le plus remarquable, c'est que Meschonnic révèle par-là que ce souvenir ne passe pas, qu'il est présent et qu'il l'a toujours été. Il est donc dans ses lectures poétiques qui cherchent à écouter l'oralité des textes ; dans ses traductions qui cherchent à rendre visible la différence plus que l'adéquation à la langue ; et dans ces essais critiques qui sont des véritables lectures attentionnées des textes, même s'il est souvent intempestif dans ses commentaires.

Il est aussi possible de dire que l'œuvre de Meschonnic mène un combat, une guerre. Cela est peut-être vrai, mais les mots que nous empruntons à Jürgen Trabant nous donnent les contours de ce que cela peut en effet signifier :

La voix de Meschonnic peut chercher la lutte, ceci est vrai. Dans ses écrits, elle cherche l'*agôn*, mais ce n'est pas guerre, elle ne polémique pas. L'enjeu de l'*agôn* est le plaisir de la lutte pour elle-même et son prix : un laurier, l'honneur, la vérité. Ce n'est jamais la peau de l'autre. Car l'autre doit rester entier – pour pouvoir recommencer, comme dans l'amour. L'*agôn* est, si on veut, une forme d'amour.⁴³

Trabant voit dans la voix de Meschonnic une lutte comme forme d'amour parce que cette lutte est une manière de se recommencer soi-même par l'autre. Cela traduit ce regard que pose Meschonnic sur son passé comme « un souvenir qui ne passe pas ». C'est

⁴² Valérie MARINA LA MESLEE, « Retour aux “quais de cannelle chaude” », *Le Magazine Littéraire*, n° 480, 2008.

⁴³ Jürgen TRABANT, « Parler vers. », *Europe*, n° 995, 2012, p. 24.

ce qui lui permet d'envisager le langage comme une possibilité de futur qui se reconstruit dans la relation, entre un « je » et un « tu », un « nous », constamment :

ni ici ni l'exil
mais notre histoire est la langue
que je parle à travers ma langue puisque
je suis le sens qu'elle n'a pas qui parle
non d'un lieu sous nos pieds
mais qui tient et se devance de ne pas savoir
nous qui sommes présents parce que nous fêtons les anniversaires de l'avenir
plus que ceux du passé⁴⁴

La langue, le langage et ce qui concerne les problèmes de l'individuation sont les sujets d'une œuvre qui est une activité toujours continue entre expérience et réflexion. Pour Meschonnic, le terrain le plus fertile à ses propositions est la littérature puisqu'elle est l'espace de la création langagière qui met le plus l'accent sur le continue qu'est le sujet lui-même. Son intérêt pour la littérature apparaît donc très tôt dans sa carrière. L'auteur commence par une publication dans *Les Lettres française*, le 26 septembre 1957, « André de la Vigne, poète français du XV^e siècle », pendant ses études supérieures en lettres à la Sorbonne. Elle est suivie en 1959 de son agrégation de lettres et du service militaire en tant que sursitaire qui, un an plus tard, en 1960, le mènera à la guerre d'Algérie pendant huit mois. C'est à cette occasion qu'il apprend l'hébreu biblique en autodidacte à travers le livre de Jacob Weingreen, *A Pratical Grammar for Classical Hebrew*.

La connaissance de la langue hébraïque l'a mené à la réalisation des traductions de la Bible en collaboration avec sa femme, Régine Blaug⁴⁵, dans la continuité de ses ouvrages poétiques et de ses essais théoriques. Meschonnic a préparé ses traductions au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle et au début du XXI^e, commençant dans les années 70, avec la publication de *Les Cinq Rouleaux*⁴⁶, en 1970. Sa première traduction

⁴⁴ Henri MESCHONNIC, *Légendaire chaque jour*, Paris, Gallimard, 1979, p. 17.

⁴⁵ Claire PLACIAL, « Religions », dans *Histoire des traductions en langue française : XX^e siècle*, op. cit., p. 1296.

⁴⁶ Henri MESCHONNIC, *Les cinq rouleaux*, Paris, Gallimard, 1970.

biblique, « *Ruth*, introduction et traduction », est apparue encore plus tôt, dans *Le Nouveau Commerce* n° 7, en 1966, avant de venir à composer le livre de 1970. En fait, après cette première publication, l'auteur dédie une longue période à des ouvrages théoriques et poétiques, sans pour autant s'éloigner du sujet de la traduction biblique. L'auteur reprend la traduction avec *Jona et le Signifiant errant*⁴⁷, en 1981. Son chef-d'œuvre théorique, *Critique du Rythme : Anthropologie historique du langage*, un important volume traitant sur le sujet du rythme, est publié une année après *Jona*, en 1982. Ensuite, ce n'est que dans les années 2000, avant sa disparition en 2009, que l'auteur publie ses prochaines traductions bibliques, *Gloires : Traduction des Psaumes*⁴⁸, de 2001, et une série inachevée du pentateuque : *Au commencement : Traduction de la Genèse*⁴⁹, de 2002, *Les noms : Traduction de l'Exode*⁵⁰, de 2003, *Et il a appelé : Traduction du Lévitique*⁵¹, de 2005, et *Dans le désert : Traduction du livre des Nombres*⁵², de 2008. Dans le même temps, Meschonnic n'a jamais arrêté sa réflexion sur le traduire et la traduction biblique à travers ses essais théoriques.

La traduction, avec les ouvrages poétiques et les essais théoriques de Meschonnic font ainsi un ensemble inséparable. Il s'agit d'une activité continue d'écriture. L'œuvre de Meschonnic est donc axée autour de l'idée de recommencement puisqu'elle reprend circulairement son appui dans la pratique. « Ce que nous savons parle toutes les langues / nous communiquons par la chaleur avant de penser »⁵³. L'expérience du langage est une forme d'expérimentation et de mise au point des questions qui relèvent de ses dédoublements historiques, comme la culture et la politique. Dans l'ouverture de son *Pour la poétique II*, de 1972, il affirme :

Théorie, traductions, poèmes, lecture sont en interaction dans le politique.
Voilà pourquoi une préface à des poèmes, pas mode d'emploi ni justification,
mais pour situer ce qui parle, et mon lecteur. C'est plus clair. Il n'y a pas un

⁴⁷ Henri MESCHONNIC, *Jona et le signifiant errant*, Paris, Gallimard, 1981.

⁴⁸ Henri MESCHONNIC, *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

⁴⁹ Henri MESCHONNIC, *Au commencement : traduction de la Genèse*, op. cit.

⁵⁰ Henri MESCHONNIC, *Les noms. Traduction de l'Exode*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

⁵¹ Henri MESCHONNIC, *Et il a applé. Traduction du Lévitique*, Paris, Desclée de Brouwer, 2005.

⁵² Henri MESCHONNIC, *Dans le désert. Traduction des Nombres*, Paris, Desclée de Brouwer, 2008.

⁵³ Henri MESCHONNIC, *Dans nos recommencements*, Paris, Gallimard, 1976, p. 7.

passage d'un seul coup de l'empirisme à la théorie. Mais il y a ce travail, indéfiniment commencé, à poursuivre.⁵⁴

Un travail « indéfiniment commencé » retrouve dans l'expérience son continu. Cela sert aussi pour la spécificité de son expérience comme enseignant. Meschonnic a travaillé au lycée après son agrégation pendant deux ans. Il est ensuite nommé assistant à l'Université de Lille où il enseignera jusqu'en 1968 et préparera sa thèse sous la direction de Jean-Claude Chevalier. Deux autres moments de sa vie institutionnelle semblent importants dans la carrière de Meschonnic, sa participation au département de Français du Centre Universitaire expérimental de Vincennes à partir de 1969 qui sera son lieu de travail pendant les années à venir, et sa nomination comme responsable de l'école doctorale « Discipline du sens » à Paris VIII en 1990 jusqu'en 1994. Meschonnic part à la retraite en 1997 et devient ainsi professeur émérite. Il a dirigé vingt-quatre thèses et a énormément contribué aux disciplines de la linguistique, littérature, poétique et traductologie dans le milieu universitaire. Sa découverte principale qui devient synonyme de son œuvre est la notion de rythme. C'est cette notion qui traverse et continue son écriture comme réponse à sa recherche de l'inconnu.

1.2.2. Et le rythme

« Le rythme est le travail du corps, le représentant du corps, l'élément-corps dans le langage, l'organisateur donc du signifié. D'où la place majeure faite aux accents disjonctifs-conjonctifs (*ta'amim*) dans la traduction [...] »⁵⁵. Cet extrait de *Pour la poétique II* introduit en lignes générales la place du rythme dans l'œuvre de Meschonnic et dans ses traductions bibliques. La notion de rythme qui gagne au fur et à mesure de l'importance dans ses essais théoriques à partir des années 1970 porte en effet une réponse au problème qui concernait l'auteur de « dépasser le structuralisme enfermé dans la pensée dualiste, et qui ne sait pas s'arranger du vivre qui est dans l'écriture »⁵⁶. Le problème du « vivre » dans l'écriture, par rapport à la pensée dualiste du structuralisme,

⁵⁴ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, p. 11.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 270.

⁵⁶ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. I, essai*, Paris, Gallimard, 1970, p. 169.

se traduit par une question hiérarchique des études linguistiques que Meschonnic continue en partant d'Emile Benveniste. C'est en effet sa division en deux disciplines, la sémiotique et la sémantique, que Benveniste explique ainsi :

La sémantique, c'est le 'sens' résultant de l'enchaînement, de l'appropriation à la circonstance et de l'adaptation des différents signes entre eux. Ça c'est absolument imprévisible. C'est l'ouverture vers le monde. Tandis que la sémiotique, c'est le sens refermé sur lui-même et contenu en quelque sorte en lui-même.⁵⁷

Pour continuer ce travail sémantique qui est « l'ouverture vers le monde », Meschonnic s'appuie sur la notion de rythme qui a aussi été développé par Benveniste dans l'article « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique », de 1951. Ce texte sera en quelque sorte la pierre angulaire des travaux de Meschonnic sur le langage, plus particulièrement à partir de la publication de sa *Critique du rythme*, en 1982. C'est ici que Meschonnic critique une notion de rythme platonicienne comme métrique du temps vers une compréhension du rythme comme organisation de la forme. Nous parlerons de ce sujet dans le chapitre « Henri Meschonnic contre le structuralisme de Roman Jakobson ».

Nous constatons donc que c'est dans le passage d'un sens du rythme comme ordre à un sens du rythme comme disposition, où Meschonnic creuse son terrain théorique. C'est un terrain théorique qui est l'espace d'étude sur le langage qui part de l'expérience comme un engagement dans un combat contre le renfermement du langage dans la sémiotique, ce que les structuralistes ont réalisé selon Meschonnic, sans le savoir. Dans ce sens, Meschonnic s'implique dans une opposition frontale aux écoles structuralistes mais aussi poststructuralistes. Il pose, ainsi, les bases pour une science qu'il appelle « anthropologie historique du langage », comme l'affirme le sous-titre de son chef-d'œuvre, *Critique du rythme* et comme l'expose l'extrait suivant :

Une anthropologie historique du langage ne sera pas structurale. Les modèles restent à la linguistique de la phrase, de l'énoncé, de la langue. À leurs

⁵⁷ Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2006, p. 21.

applications sémiotiques. Il n'y a pas à en méconnaître l'apport. Mais la limite de cet apport semble précisément le discours et, essentiellement, le rythme. C'est par le discours et le rythme que la totalité et l'unité, qui régissent cette linguistique, cette sémiotique, basculent vers l'infini. De Saussure et de Benveniste, part une anthropologie historique du langage. Saussure, mais sans la grille structuraliste qui le recouvre, dont des recherches historicistes ne suffisent pas à le préserver. Benveniste, parce que de lui part non seulement l'étude de l'énonciation et du discours, mais parce qu'il tient exemplairement ensemble la philologie et la linguistique, dont la séparation a produit les formalismes abstraits qui se sont fait passer pour théorie. Il est symbolique, ici, que Benveniste, par sa critique de l'étymologie du mot *rythme*, ait rendu possible une relation nouvelle entre le sens et le sujet qu'il élaborait ailleurs en système d'énonciation. Ce que j'entreprends ici n'est pas possible que par Benveniste, et ne vise qu'à le continuer.⁵⁸

L'allure de ce combat que Meschonnic continue à partir de Benveniste se définit et évolue jusqu'à la proposition d'une transformation de la relation entre le sens et le sujet qui sera renouvelée à travers la notion de rythme. Pour autant, la notion de rythme qui fait basculer « la totalité et l'unité », et pourquoi pas le totalitarisme, « vers l'infini » est en continu avec le politique et l'éthique. Cette posture politique et éthique conduit Meschonnic jusqu'à la publication du « Manifeste pour un parti du rythme », de 1999, dans lequel l'auteur articule ses idées sur le langage et son importance pour la transformation de la société. C'est un essai qui semble beaucoup convenir à ce qu'il y a de politique dans sa notion de rythme. Le manifeste approxime la force transformatrice du poème au langage et à la pensée non dans le sens d'apprendre l'expérience langagière comme précédant la réflexion. Il s'agit, pour Meschonnic, de comprendre l'activité du langage comme langage quand elle transforme le langage et le sujet. L'expérience ne précède pas le poème, mais le poème précède donc l'expérience.

À côté de cette relation nouvelle entre le sens et le sujet rendue possible à travers Benveniste, Meschonnic se sert de la traduction biblique comme révélateur des enjeux de

⁵⁸ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 45.

signification, afin de démontrer comment le sens déborde les oppositions binaires du signe et comme il agit aussi dans la société. La traduction du rythme biblique sort ainsi d'une d'activité exemplaire pour aller vers une critique générale du rythme, du langage, de la traduction et de la société⁵⁹. Dans ce sens, en ce qui concerne l'approche de Meschonnic des textes bibliques, l'œuvre du poète-traducteur participe à un courant inusité des études de la traduction qui met comme priorité, pour l'étude et le travail avec des « textes profanes », la traduction de la Bible comme modèle des modèles⁶⁰.

1.2.3. La traduction biblique comme levier théorique

Les traductions bibliques de Meschonnic s'appuient sur la traduction de l'accentuation conjonctif et disjonctif de l'hébreu biblique, les *te'amim*, tel que l'a fait Edmond Fleg⁶¹, mais en l'utilisant comme un levier⁶² pour une critique du signe et de la notion de rythme. En effet, pour Meschonnic, « [a]u sens fort, poétique, *il n'y a pas de Bible en français* »⁶², parce que, en partie, les accents rythmiques du texte hébraïque, avec sa triple fonction musicale, prosodique et syntaxique, n'ont jamais été pris en compte dans les traductions bibliques françaises⁶³. La cause de cette absence est selon le poète-traducteur la *désoralisation* des textes qui est imposée par les théories traditionnelles du langage, tournés vers le binaire du signe et vers la traduction sémiotique du mot à mot. L'urgence est celle d'une activité de traduction expérimentale qui cherche le rythme du texte et qui traduit les éléments de signification au-delà d'une transposition sémiotique

⁵⁹ Claire PLACIAL, « Henri Meschonnic ou la fondation d'un nouveau discours traductologique », *L'âge épistémologique de la traduction*, n° 4, revue *Septet*, 2013, consulté le 13 janvier 2020.

⁶⁰ Avec Eugène Nida (1914-2011), linguiste et traducteur biblique américain, et en franche opposition à sa pensée, Henri Meschonnic est l'un des noms souvent présents dans les études en traductologie de nos jours. Quoique Nida ait un travail important dans les études de la traduction et que la Bible soit son « modèle des modèles », ici nous nous intéressons au fait qu'Henri Meschonnic est capable de non seulement traiter le sujet dans le domaine de la traduction, mais aussi de l'amplifier vers d'autres aires des sciences humaines. Sherry Simon s'appuie, dans son article, seulement dans les questions qui concernent la traduction. Sherry Simon, « La traduction biblique : Modèle des Modèles ? », *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 3, n° 2, 1990.

⁶¹ Henri MESCHONNIC, *Au commencement : traduction de la Genèse*, op. cit., p. 8.

⁶² Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 536.

⁶³ Claire PLACIAL, « Religions », dans *Histoire des traductions en langue française : XXe siècle*, op. cit., p. 1248.

d'une langue à l'autre. « [C]'est une poétique du rythme qu'il faut aussi – dont la traduction, avec ses risques, ses résistances, ne peut être que l'expérimentation »⁶⁴.

Meschonnic voit dans l'oralité un enjeu anthropologique qui est le continu rythmique de la sémantique propre des textes. C'est, en effet, une façon d'écouter le continu qui existe entre traduction, théorie du langage, société, sujet. Une poétique de la traduction qui envisage l'oralité du texte permet la prise de conscience de la fonction de la traduction biblique : « La Bible n'est pas seulement le lieu des traductions les plus anciennes et les plus nombreuses. Paradoxalement, elle devient le plus actuel, par l'enjeu du rythme dans son langage, que toute la tradition grecque-chrétienne a occulté et continue d'occulter »⁶⁵.

L'approche de Meschonnic révèle aussi l'état de la diversification et de l'expansion des études et des méthodologies en traduction biblique. Si, au XX^e siècle, comme l'on a vu précédemment, la multiplication des traductions et des méthodologies a lieu et que la sécularisation du texte sacré et son insertion dans le canon littéraire la renforce, Meschonnic est celui qui, dans ce carrefour théorique, traverse l'activité de traduction en partant d'un problème situé dans la linguistique et dans la poétique des textes. En effet, la traduction biblique pour le poète-traducteur « prend la forme du lien entre poésie et traduire »⁶⁶ qu'il l'annonce depuis son introduction du livre *Les cinq rouleaux*, de 1970, « Pour une poétique de la traduction » :

Chaque époque d'écriture enrichit la possibilité de traduire. Chaque époque de traduction enrichit la possibilité d'écrire. Le français n'est pas plus ce qu'il était avant le surréalisme. Les apôtres l'avaient fait passer pour apoétique. Il a développé la souplesse métaphorique et rythmique pressentie par Baudelaire, dans ses projets de préface aux *Fleurs du Mal*. Aragon, dans les *Chroniques du Bel Canto*, a indiqué comment les mises en prose romantiques de poèmes anglais avaient préparé le petit poème en prose. La Bible comme langage poétique peut ne pas sembler « poésie », au sens de formes extérieures reconnues comme poésie. C'est, débordant de tous côtés les

⁶⁴ Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 537.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 556.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 551.

parallélismes, auxquels de loin on la réduit, une rythmique accentuelle consonantique, non astreinte à des nombres égaux ou proportionnels de syllabes, _ syllabisme qu'elle recherche parfois. Par comparaison avec la versification française classique, est ici canonique la structure interne facultative du vers. Et c'est en quoi ces rythmes coïncident avec les structures rythmiques de la poésie moderne en français. Car à partir du vers libre, elle aussi est le retournement du facultatif interne en canonicité variable, multiple. Peut-être le langage poétique moderne pourra donner au domaine français la Bible avec toute sa force de langage consonantique, avec ses absolus paratactiques, qui sont des paradigmes de prosodie et de rythme – alors que le langage poétique ancien était surtout subordination, rythmes externes. Ainsi s'est faite une coïncidence du français moderne et de textes bibliques, à saisir, pour assurer le français dans des rythmes où il se reconnaît en se créant⁶⁷.

Ce travail se réalise, principalement, à travers la traduction de l'accentuation des *ta'amin* de la Bible hébraïque avec des blancs dans les versets comme marques de pause et de souffle pour la lecture du texte en haute voix :

« 1 Et le serpent était le plus surnois de tout ce qui vit
des champs qu'Adonāi Dieu a fait
Et il a dit vers la femme alors oui Dieu a dit
vous ne mangerez pas de tous les arbres du jardin

2 Et la femme a dit vers le serpent
Du fruit des arbres du jardin nous mangerons »⁶⁸

La récupération de l'accentuation rythmique des textes bibliques fonctionne comme une mise au clair de la différence des langues lors de l'activité de traduction. Contrairement à une tentative de rendre la traduction transparente, qui efface les éléments de la langue d'origine, Meschonnic veut les infuser dans le français vernaculaire⁶⁹. C'est

⁶⁷ Henri MESCHONNIC, *Les cinq rouleaux*, *op. cit.*, p. 9-10. *Ibid.*

⁶⁸ Henri MESCHONNIC, *Au commencement : traduction de la Genèse*, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁹ « Sa pratique de la traduction biblique lui fait [Henri Meschonnic] théoriser une nouvelle approche du langage et de la traduction. Au lieu d'une traduction-annexion qui efface les traces de l'origine, qui donne l'illusion d'un texte français, il s'obstine à rendre visible le statut de la traduction, à maintenir l'étranger dans la langue, sans faire semblant, comme il en explique dans ses textes liminaires ou dans ses nombreux textes théoriques qui renouvellent la traductologie ». Claire PLACIAL, « Religions », dans *Histoire des traductions en langue française : XXe siècle*, *op. cit.*, p. 1297.

pour autant que les traductions bibliques de Meschonnic adoptent les blancs de page comme marque de pause et souffle en utilisant, aussi, des ruptures syntaxiques, des parallélismes, des répétitions et d'autres caractéristique propre à l'hébreu biblique mais étrangères à la langue française. L'effort de traduction du rythme du texte biblique révèle une série de difficultés que les conceptions du langage ont dans le maniement d'éléments langagiers qui échappent aux théories courantes. Les théories ancrées dans le signe cherchent, selon Meschonnic, la traduction seulement en tant que transposition de signes linguistiques d'une langue à l'autre. Pour l'auteur, cependant, cela a une dure conséquence pour les études de la traduction qui est le rejet du sujet dans le langage. Dans une interview inédite publiée en 2019, dans la revue littéraire *Apulée*, Meschonnic dit :

Très tôt, j'ai eu la sensation instinctive, pré-théorique, que dans le champ de la « modernité » on ne pouvait faire que comme la teigne de Claudel, qui croit connaître la tapisserie en la dévorant. Alors je me suis mis à l'hébreu. Et j'ai découvert que la Bible, en hébreu, n'avait rien à voir avec ce que je pouvais en lire en français. Car depuis toujours on s'est acharné à la traduire à partir de modèles grecs, discontinus, binaires (Signifiant/Signifié, Prose/Poésie – celle-ci entendue de manière purement rhétorique). On s'est donc acharné, vainement, à y trouver une *métrique*, puis à distinguer des segments poétiques s'opposant à des segments de prose. Or, si on observe le fonctionnement du rythme dans la Bible, tel que le précise une tradition, orale d'abord, écrite ensuite, extrêmement ancienne, force nous est de penser hors de ce jeu d'oppositions, comme organisation du sujet dans le langage, et organisation du langage par un sujet. D'où ma traduction des *Cinq Rouleaux*, qui tente de rendre la hiérarchie des accents par la hiérarchie des blancs, disposés sur la page. Oui, la pensée hébraïque a été un levier (...) ⁷⁰

En effet, la critique que Meschonnic porte au statut courant de la traduction s'affirme dans la façon dont la construction du sens est abordée dans les sciences du langage ; c'est-à-dire, toute conception binaire sur le langage qui, ayant comme point de départ l'idée de signe, formalise les distinctions entre sens/forme, signifié/signifiant,

⁷⁰ Michel LE BRIS, Henri MESCHONNIC, « L'oublié du signe : Entretien avec Henri Meschonnic. », *Apulée*, n° 4, *Traduire le monde*, 2019, p. 159.

prose/poésie, etc. Pour l'auteur, la vision binaire sur les phénomènes langagiers, pour être pleinement fonctionnelle, implique nécessairement l'exclusion d'éléments qui font partie du complexe fonctionnement de la communication dans la création du sens, comme la prosodie, le corps, l'historicité, et par conséquent, le sujet lui-même ; des éléments qui précèdent le sens. De ce fait, Meschonnic affirme qu'il faut comprendre le texte, avant tout comme l'organisation du langage par un sujet. Pour cela, toute activité langagière doit nécessairement être perçue comme discours, ce où les théories du signe ne voient que la langue. C'est ici que se réalise tout le passage de la sémiotique vers la sémantique qui réorganise l'écoute des œuvres et des activités du langage, principalement le poème, dans le développement de la pensée de Meschonnic autour et à partir de la traduction biblique.

1.3. Haroldo de Campos, *transcréateur*

Haroldo de Campos traduit des textes bibliques de l'hébreu vers le portugais. Par rapport à Meschonnic, c'est là le premier contraste qui est, à l'évidence, donné par son contexte linguistique. En effet, son activité de traducteur remonte au tout début de sa carrière comme poète du mouvement brésilien de poésie concrète et s'engage, dès le début, dans un effort d'intégrer sa pratique dans les courants internationaux de production intellectuelle et artistique. Tout cela a lieu à partir d'une identité qui revendique pour la langue portugaise au Brésil un trait culturel fondamentalement *anthropophage* et, pour autant, décentrée.

1.3.1. Un romantique moderne

Haroldo de Campos est né à São Paulo, en 1929. Il disparaît dans la même ville, en 2003. Sa carrière comme poète commence dans sa jeunesse à travers le Clube de Poesia de São Paulo, groupe littéraire connu comme le principal représentant du mouvement littéraire brésilien de la *Geração de 45*⁷¹. Après une rupture avec ce dernier, Haroldo, son frère, Augusto de Campos, et son ami, Décio Pignatari fondent *Noigandres*⁷², groupe

⁷¹ José Aderaldo Castello, *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500 - 1960)*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 411.

⁷² Gonzalo Moisés AGUILAR, *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, São Paulo, EdUSP, 2005.

responsable pour la publication d'une revue homonyme qui est à l'origine du mouvement de poésie concrète. Dès lors, l'auteur poursuit une riche trajectoire comme poète, participant à divers mouvements culturels qui ont défini la culture intellectuelle brésilienne dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle⁷³.

En tant qu'universitaire, Haroldo a aussi offert d'importantes contributions dans les domaines de la poétique, de la sémiotique et de la traduction au Brésil. L'ensemble de son œuvre théorique constitue une critique de l'historiographie de la littérature brésilienne, une vaste production sur l'esthétique du poème s'intéressant à la relation entre sonorité et visualité, et une théorie de la création poétique à travers la traduction, appelé *transcréation*, dont nous parlerons par la suite. Comme traducteur, Haroldo a traduit des textes de Mallarmé, Maïakovski, Ezra Pound, de troubadours occitans, Dante, Goethe, Héraclite, Homère, entre autres. La traduction biblique est un projet tardif de son œuvre et représente une consolidation de sa pratique en traduction.

En effet, parmi les projets d'Haroldo de Campos, la traduction biblique, à côté de la traduction de l'*Iliade* (publié en deux volumes, Saraiva Didática, 2002), reflète la phase la plus mûre de l'œuvre du poète. Les transcréations bibliques, *Qohelet* (Perspectiva, 1990) et *Bere'shith* (Perspectiva, 1991), et le livre posthume *Éden : Um tríptico bíblico* (Perspectiva, 2004) se trouvent dans un moment de sa pratique poétique et traductive de pleine consolidation. Son œuvre ne pourrait pas s'achever autrement. L'une des questions les plus soulevée par les travaux d'Haroldo tourne autour de la culture et de la tradition comme opérateur littéraire. Ainsi, l'auteur a réalisé ses traductions, à l'exemple d'Ezra Pound, comme moyen de récupérer différentes traditions pour l'enrichissement de la pratique poétique brésilienne contemporaine. C'est dans cet effort que l'auteur a eu comme derniers objets de révision les traductions de la Bible et d'Homère, dans une quête qui se termine par un retour aux fondements de la culture littéraire d'Occident. De plus, Il faut aussi mettre en relief son long poème *A Máquina do Mundo Repensada* (Ateliê Editorial, 2000)⁷⁴, publié dans cette même phase de l'auteur et qui concentre, dans un seul

⁷³ Caetano VELOSO, *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

⁷⁴ Cet ouvrage est d'abord une relecture du poème *A Máquina do Mundo*, du poète brésilien Carlos Drummond de Andrade, publié dans l'anthologie *Claro Enigma* (1951).

travail, une partie importante de sa pensée. Cet ouvrage reprend des thèmes clés qui ont fondé sa personnalité poétique, comme l'astronomie, la mythologie chrétienne (à travers l'influence de la *Divine Comédie*, de Dante) et la mystique juive (à partir de ses études pour la traduction biblique et de ses lectures de Walter Benjamin).

En observant l'ensemble de l'œuvre d'Haroldo de Campos, l'inclinaison sur les textes de la Bible paraît la trajectoire naturelle d'une production qui s'appuie d'abord sur une permanente présence de lectures des ouvrages du canon littéraire. Cela est encore une confirmation que la Bible, au XX^{ème} siècle, n'est plus abordée seulement en tant que texte confessionnel, mais, aussi, comme faisant partie du canon de la littérature occidentale⁷⁵. Il est donc visible dans l'œuvre du poète brésilien, depuis ses premiers poèmes, qui remontent aux années 50, avant le concrétisme, jusqu'aux différents projets de traduction, une attention particulière donnée aux sujets de ce qui est considéré comme le canon de la littérature occidentale. La pièce de théâtre de publication posthume, *Graal – Legenda de um Cálice*⁷⁶, qui a été écrite en 1952, en est un exemple. Elle révèle un jeune poète, de 23 ans, immergé dans des lectures des mythologies chrétiennes du Moyen-Âge. L'organisateur de l'ouvrage et ami d'Haroldo de Campos, Carlos Rahal, dans une interview pour la revue brésilienne *Cult*, affirme ainsi : « C'est une pièce très juvénile, non dans le sens d'être folle, mais d'avoir des excès romantiques », et il continue, « ceux qui ont connu Haroldo savent qu'il avait ce trait romantique »⁷⁷.

Le « trait romantique » chez l'auteur se manifeste notamment à travers son attachement aux classiques grecs et latins et l'utilisation de la culture et de l'identité culturelle comme opérateur poétique. Cependant, Haroldo de Campos était clairement un moderne par l'impulsion de rupture et d'originalité qui marque son œuvre. On le constate, par exemple, dans son article « A palavra vermelha de Hoelderlin » publié en 1967. Pour illustrer les limites de l'esprit romantique, le poète brésilien utilise une histoire dans

⁷⁵ Cf. note 33.

⁷⁶ Publié posthument, en 2017, par l'Édition Perspectiva, *Graal – Legenda de um Cálice* est la seule pièce de théâtre d'Haroldo de Campos.

⁷⁷ Paulo Henrique POMPERMAIER, « Escrita aos 23, peça inédita de Haroldo de Campos é publicada 65 anos depois » [en ligne], 2017, URL : <https://revistacult.uol.com.br/home/graal-legenda-de-um-calice-haroldo-de-campos/>, consulté le 21 novembre 2019.

laquelle Goethe, Schiller et Voss, des noms importants du romantisme allemand, se sont moqués des erreurs dans les traductions de *Sophocles*, réalisées par Hölderlin. Pour Haroldo, les rires des poètes romantiques sont, parce qu'ignorant l'avant-gardisme des traductions d'Hölderlin, l'épithète d'une conception de la poésie, et la naissance de la modernité poétique⁷⁸. Le romantisme est pour lui, en effet, une période qui présente des éléments d'une modernité prématuré, mais qui garde encore une perception décorative de la littérature.

Le problème de la modernité marque l'œuvre d'Haroldo. Il s'agit d'une période floue, de rupture, de partage, de diversité et diversification. C'est pour Haroldo, en tant que poète brésilien et, pour ainsi dire, décentré, une tentative de trouver sa place dans un monde de plus en plus unifié. La question de la modernité chez Haroldo est donc sensible, difficile à cerner et toujours changeante parce qu'elle s'exprime de façon expérimentale à travers son activité de poète, de créateur. De ce fait, il est pertinent que nous nous posions la question suivante : de quelle modernité parle Haroldo ?

1.3.2. La modernité comme opérateur poétique

La réponse à cette question se trouve, de manière plus claire, dans l'article *Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico*, de 1984⁷⁹. Pour Haroldo, « l'expression 'modernité' est ambiguë » puisqu'elle peut être interprétée « d'un point de vue historiographique-évolutif » ou par une « perspective synchronique » qui « constitue son présent en fonction d'un certain 'choix' ou construction du passé »⁸⁰. En ne rejetant pas la visée diachronique, Haroldo de Campos préfère se positionner à côté d'Octavio Paz pour définir la modernité à partir d'une visée synchronique. Dans ce sens, en privilégiant le romantisme allemand comme le premier à donner naissance à la

⁷⁸ Haroldo de CAMPOS, *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, 1^{re} éd., São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 96.

⁷⁹ Haroldo de CAMPOS, « Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico », dans *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*, Rio de Janeiro, Imago, 1997.

⁸⁰ « A expressão 'modernidade' é ambígua. Ela tanto pode ser tomada de um ponto de vista diacrônico, historiográfico-evolutivo, como de uma perspectiva sincrônica: aquela que corresponde a uma poética situada, necessariamente engajada no fazer de uma determinada época, e que constitui o seu presente em função de uma certa 'escolha' ou construção do passado ». *Ibid.*, p. 243. Nous traduisons. Tous les textes traduits qui n'ont pas la référence d'un traducteur seront par nous traduits.

principale caractéristique de la modernité poétique, Haroldo la définit comme l'« alliance entre la réflexion critique et la pratique du poème »⁸¹. Grâce à cette alliance, selon Haroldo, Stéphane Mallarmé dépasse le romantisme avec son *Un coup de dés* (1987), œuvre par laquelle la modernité poétique atteint sa réalisation totale.

Haroldo explique que, dans le chef-d'œuvre de Mallarmé, la fonction métaphysique du langage rejoint la fonction poétique et que cela est, par excellence, la nature du poème critique, mais aussi de la « modernité ». C'est ainsi que le projet de Mallarmé en vue d'un « livre » universel⁸², avec *Un Coup de Dés* a influencé plusieurs courants de la modernité poétique du XXe siècle et qui perdurent jusqu'à nos jours. Haroldo défend dans son article que la définition courante de post-modernité est insuffisante, car il n'y a pas eu un dépassement de la modernité lorsqu'on préserve la jonction entre critique et création. Le changement que l'auteur identifie, à partir de l'exemple du mouvement de poésie concrète, qui a continué le projet mallarméen, est le changement d'un *principe espérance* vers un *principe réalité*, tel que l'a défini Ernest Bloch dans son ouvrage *Das Prinzip Hoffnung (Le principe espérance*, Gallimard, 1982), publié en 3 volumes, entre 1954 et 1959. Pour Haroldo, le *principe espérance* est régi par l'idée d'utopie comme organisation du matériel, travail en groupe et activité de construction d'un futur qui n'a pas été réalisé dans le présent, comme décrit aussi le projet du livre universel de Mallarmé. Le *principe réalité*, qui le remplace dans les années 1960 après la crise des idéologies, se caractérise par une poésie du présent qui s'intéresse aux multiples possibilités de la présentification des différentes traditions qui cohabitent, sans pour autant perdre sa caractéristique critique. Haroldo affirme ainsi :

Je suis d'accord avec Octavio Paz quand il expose, dans les pages finales de *Lo Hijos del Limo*, que la poésie d'aujourd'hui est une poésie du

⁸¹ « Privilegiando o Romantismo alemão como marco referencial da 'modernidade', Paz privilegiou sobretudo uma poética: a da aliança da reflexão crítica com a prática do poema ». *Ibid.*, p. 253.

⁸² «Mallarmé a chéri le projet d'un livre qui s'échange (*Bloc*), qui serait véritablement l'Œuvre pour laquelle le *Coup de Dés* représenterait, seulement, une première version approximative » (« Mallarmé acalentou o projeto de um livro permutatório (*Bloc*), que seria verdadeiramente a Obra, da qual o *Coup de Dés* representaria, apenas, uma primeira versão aproximativa »). *Ibid.*, p. 265. Sur ce livre, Haroldo de Campos cite l'œuvre de Jacques Scherer, dont nous citons la référence actualisée : Jacques SCHERER, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1998.

« maintenant » (je préfère l'expression « maintenant »/*Jetztzeit*, terme cher à Walter Benjamin) : une poésie « de l'autre présent » et de l'« histoire plurielle », qui implique une « critique du futur » et de ses paradis systématiques.⁸³

Pour cette « poésie du maintenant », nécessaire dans une période qui n'est pas *post-moderne*, mais *post-utopique*, Haroldo réponds :

Pour cela, la poésie 'post-utopique' du présent (qui n'a plus besoin, pour se définir, de recourir à une 'opposition dominante', soit à un passé donné, soit à soi-même, comme l'exigeait le schéma caractéristique du concept de modernité dans son processus historico-évolutif d'auto-affirmation) offre, comme poésie du maintenant, un dispositif critique indispensable dans l'opération traductive. Le traducteur, comme disait Novalis, 'c'est le poète du poète', le poète de la poésie. La traduction – comprise comme pratique de lecture réflexive de la tradition – permet de recombinaison la pluralité des passés possibles et de les présentifier, comme différence, dans l'unicité *hic et nunc* du poème post-utopique.⁸⁴

L'opération traductive se trouve dans l'élaboration de sa théorie de la *transcréation*, détaillée dans l'article « Da Transcrição : poética e semiótica da operação tradutora »⁸⁵, qui a été présentée au *IIº Congresso Brasileiro de Semiótica* à São Paulo, une année après la publication de « Poesia e Modernidade ». Pour répondre aux

⁸³ « Concorde com Octavio paz quando expõe, nas páginas finais de *Los Hijos del Limo*, que a poesia de hoje é uma poesia do “agora” (prefiro a expressão “agoridade”/*Jetztzeit*, termo caro a Walter Benjamin): uma poesia “do outro presente” e da “história plural”, que implica uma “crítica do futuro” e de seus paraísos sistemáticos ». Haroldo de CAMPOS, « Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico », dans *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*, op. cit., p. 269.

⁸⁴ « Por isso, a poesia 'pós-utópica' do presente (que não necessita mais, para definir-se, de recorrer a uma 'oposição dominante', seja a um dado passado, seja a si mesma, conforme requeria o esquema característico do conceito de modernidade em seu processo histórico-evolutivo de auto-afirmação) tem, como poesia da agoridade, um dispositivo crítico indispensável na operação tradutória. O tradutor, como diz Novalis, 'é o poeta do poeta', o poeta da poesia. A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinaison a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-lo, como diferença, na unidade *hic et nunc* do poema pós-utópico ». *Ibid.*

⁸⁵ Haroldo de CAMPOS, « Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, op. cit.

besoins de la modernité poétique, comme on peut le constater dans les traductions bibliques de l'auteur, cette théorie trouve sa source dans la pensée d'Ezra Pound, de Roman Jakobson et de Walter Benjamin. Il nous reste à comprendre alors comment ces trois auteurs s'articulent à l'intérieur de la pratique de *transcréation* d'Haroldo de Campos, et comment elle fonctionne en tant que vecteur de transfert culturel, en étant, en même temps, le point sensible où agissent les transformations épistémologiques que nous cherchons à analyser.

1.3.3. La *transcréation* biblique

La traduction biblique chez Haroldo est avant tout un exercice poétique. Elle continue une longue expérience de l'auteur avec la traduction de la poésie dans différentes langues. De plus, la traduction biblique est aussi un moyen de répondre au problème de la post-modernité en poésie à travers une activité qui est « lecture réflexive de la tradition ». Cela permet au poète-traducteur d'engager une lecture critique qui met à jour des textes éloignés dans le temps et dans l'espace. La traduction rend possible, de ce fait, une poésie comme métalangage. Et c'est pour cela que l'activité de traduction partage tant avec l'activité théorique chez Haroldo. Ses essais théoriques, dans le but d'actualiser différentes traditions de la pensée poétique ou traductive, ont un style d'écriture mosaïque, avec plusieurs citations coupées et intégrées dans le texte de manière segmentée parfois sans une séparation nette entre ce qui est de l'auteur lui-même et ce qui est une référence externe.

Souvent sans les références bibliographiques complètes, les essais théoriques d'Haroldo se développent comme un montage de pièces d'origines diverses. Cela est un style propre à l'œuvre d'Haroldo qui intègre ses sources au cœur de sa pratique, comme nous pouvons remarquer dans l'exemple suivant retiré de son essai d'introduction à la traduction de l'Ecclésiastes : « Tout d'abord, il faut noter la question de la disposition typographique du texte, c'est-à-dire, de sa respiration prosodique, dans le sens poundien de l'expression : "Prosody is the articulation of the total sound of a poem" »⁸⁶. Haroldo

⁸⁶« Desde logo, cabe referir a questão da disposição tipográfica do texto, ou seja, de sua respiração prosódica, no sentido poundiano da expressão: "Prosody is the articulation of the total sound of a poem". »

choisit de ne pas donner la référence bibliographique et de ne pas traduire cette référence à Pound par laquelle l'auteur comprend la notion de « respiration prosodique ». Et dans la suite de cet extrait, Haroldo introduit l'exemple de Meschonnic comme fondamentale pour le développement de son projet.

Au cœur des traductions bibliques se trouve aussi la citation directe comme nous pouvons le constater dans sa traduction du chapitre 1, versicule 5, du Cantique des cantiques :

5. Sou negra § e beleza pura §§
 filhas de Jerusalém §§§
 Como as tendas de Cedar a escura §§
 como as colgaduras §
 de Salomão⁸⁷

Tout d'abord, il est important de remarquer sur cet extrait l'expression « beleza pura » (« beauté pure ») qui est une référence directe, et avouée, à la chanson « Beleza Pura », de l'album *Cinema Transcendental* (PolyGram Studios, Rio de Janeiro), de 1979, de Caetano Veloso. C'est la caractéristique de l'œuvre d'Haroldo d'actualiser à travers l'écriture différentes traditions. Ensuite, est observable dans cet extrait la proximité avec le projet de Meschonnic. Dans les trois publications de traduction biblique d'Haroldo, Meschonnic est cité plusieurs fois spécialement lorsqu'il s'agit d'introduire le système de traduction des accents *ta'amim*. En revanche, Haroldo refait le système de blancs qui est celui du poète-traducteur français à travers l'utilisation d'un symbole d'alinéas « § ». La ponctuation conjonctive et disjonctive que représentent les *ta'amim* est, en portugais, substituée par ce symbole en trois différents degrés d'intensité, comme nous le constatons dans la citation précédente.

Meschonnic participe ainsi de la pensée d'Haroldo. Il est, en effet, à l'origine de l'intérêt de ce dernier pour la traduction biblique. D'où ressort cette similitude fondamentale entre les deux œuvres qui est la traduction des *ta'amim* de l'hébreu biblique

Haroldo de Campos, *Qohélet = O-que-sabe : Ecclesiastes : poema sapiencial*, São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 26.

⁸⁷ Haroldo de CAMPOS, *Éden: um tríptico bíblico*, São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 114.

comme récupération d'une rythmique prosodique souvent oubliée dans les projets de traduction biblique. Toutefois, pendant que les préoccupations de Meschonnic avec la traduction biblique correspondent plutôt à un renouveau de l'étude du langage et ses dépliements, chez Haroldo il s'agit d'une activité créatrice et de mise à jour, en portugais, à travers un projet artistique, de la poésie biblique. Dans l'introduction à sa traduction de l'Ecclésiaste, Haroldo explicite le but expérimental de ses essais de traduction :

Les traductions ici colligées sont des essais. Elles n'ont d'aucune façon l'ambition démesurée de restituer une « authenticité » supposée de la langue originale, ni du point de vue philologique, ni du point de vue herméneutique. Elles n'aspirent à rétablir aucune « vérité » textuelle. Elles ne se nourrissent d'aucune illusion « puriste ».

Elles cherchent seulement à reconfigurer une « image » possible du langage de l'original, en convoquant, pour cela, les ressources de la poésie moderne, dans l'effort de récupérer la poéticité du texte de son fond ennuyeux ou édulcoré de ses versions conventionnelles en portugais. Ses résultats finaux peuvent être évalués dans notre langue comme un travail de recreation poétique qui se fait en elle, en l'amenant, quand nécessaire, à dépasser ses limites⁸⁸.

La caractéristique distinctive du projet de traduction d'Haroldo est celle d'être un travail un travail de la langue portugaise. Haroldo étend les limites de l'expérience langagière à plusieurs champs de bataille, la traduction biblique est celui d'un exercice poétique qui croise des textes qui ont été chargé d'un profond travail de l'histoire et qui sont à la base de l'écriture occidentale et de l'histoire de la traduction avec des

⁸⁸ « As traduções aqui coligidas são ensaios. Não têm, de modo algum, a desmesurada ambição de restituir uma suposta “autenticidade” da língua original, nem do ponto de vista filológico, nem do ponto de vista hermenêutico. Não aspiram a reconstituir nenhuma “verdade” textual. Não se nutrem de nenhuma ilusão “purista”.

Tão-somente, buscam reconfigurar uma “imagem” possível da linguagem do original, convocando, para isso, os recursos da poesia moderna, no empenho de resgatar a poeticidade do texto do fundo mortiço ou edulcorado das versões convencionais em português. Seus resultados finais devem ser avaliados em nossa língua, como trabalho de recriação poética que nela se perfaz, levando-a, quando necessário, a extremar seus limites. » Haroldo de CAMPOS, *Qohélet = O-que-sabe : Ecclesiastes : poema sapiencial*, op. cit., p. 11-12.

expérimentations qui rendent possible la poésie du XXe siècle. C'est, d'ailleurs, ce qu'Haroldo veut dire par sa théorie de la *transcréation* :

Il s'agit [...] d'un ample procès de « dévoration » critique de la poésie universelle, dont l'objectif est celui d'instaurer une tradition d'invention et de créer, ainsi, un trésor de « formes signifiantes » pour la stimulation créative des nouvelles générations. La traduction, de ce point de vue, est une forme active de pédagogie. Spécialement si on traduit ce qui nous est donné par intraduisible : 'Sólo lo difícil es estimulante' (Lezama Lima) »⁸⁹.

Certes, dans une certaine mesure c'est aussi ce que fait Meschonnic en termes de critique des formes de la poésie, d'actualisation de la traduction biblique à partir de la poésie moderne et d'un projet qui est aussi pédagogique parce qu'il remet en question le statut des études du langage. Son travail, néanmoins, s'occupe non seulement de la langue française, mais de la pensée sur la langue et sur le langage, et sur ce que la traduction biblique permet de révéler de ces enjeux.

Il est donc possible de dire qu'Haroldo continue le projet de Meschonnic, sans pour autant oublier de prendre sa distance critique. Quelques désaccords apparaissent entre les deux auteurs, et ils sont nommés dans les essais d'Haroldo, notamment en ce qui concerne la théorie de la traduction de Meschonnic et sa lecture de Roman Jakobson. D'autre part, même si Meschonnic, dans ses travaux, n'a jamais cité Haroldo, il semble aussi critique de la vision structuraliste et sémiotique que le poète-traducteur a de l'activité langagière. Ces sont ces différences dans les projets de traduction biblique des deux auteurs qui nous permettent de questionner les raisons pour lesquelles la Bible est traduite aujourd'hui.

⁸⁹ « Trata-se [...] de um amplo processo de “devoração” crítica da poesia universal, cujo propósito tem sido instaurar uma tradição de invenção e criar, assim, um tesouro de éformas significantes” para o estímulo criativo das novas gerações. A tradução, desse ponto de vista, é uma forma ativa de pedagogia. Sobretudo quando se traduz exatamente aquilo que é dado por intraduzível: “Sólo lo difícil es estimulante” (Lezama Lima) ». Haroldo de Campos, « Tradição, Transcrição, Transculturação: O ponto de vista do ex-cêntrico », in *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013, p. 204.

2. Pourquoi traduit-on la Bible ?

Une époque, une société, une classe produisent le traducteur pour un public. On a les traductions qu'on mérite.

Pour la poésie II, Henri Meschonnic⁹⁰

Il y a un besoin de traduction de la Bible. Les expériences poétiques du XXe siècle le réaffirme avec leur ouverture à de nouvelles possibilités de réénonciation des textes bibliques, comme les travaux d'Haroldo et de Meschonnic l'attestent. Ainsi, pour tenter de répondre à la question sur le pourquoi traduit-on la Bible, nous cherchons sa cause, qui est son fonctionnement, cette nécessité de la traduction biblique. En effet, il s'avère que son fonctionnement est son continu réénonciatif. Et c'est à partir de cette idée que nous répondons à ce problème, parce que les textes bibliques ont une force qui fait circuler la pensée, mais aussi les pensées des différents auteurs. En prenant compte de la notion de transfert culturel, nous essayons de comprendre ce qui implique, à l'intérieur des œuvres d'Haroldo et de Meschonnic, les traductions bibliques et, de cette manière, de délimiter un champ d'étude spécifique pour observer le continu qui engage leurs projets. C'est aussi l'occasion de les continuer théoriquement. Ainsi, pour le développement de ce chapitre, nous présentons d'emblée la perspective dans laquelle nous situons notre étude, c'est-à-dire la relation qui existe entre les poétiques de la traduction biblique d'Haroldo et de Meschonnic en tant que vecteurs de transfert. Ensuite, nous portons un regard critique sur la notion de transfert culturel à l'aide de la notion de lecture-écriture chez Meschonnic afin de penser à ce que l'expérience d'écriture nous offre comme moyen d'analyse des textes. Nous concluons avec l'exposé des trois lectures-écritures, Ezra Pound, Roman Jakobson et Walter Benjamin, dans l'œuvre des deux poètes-traducteurs qui feront l'objet d'une observation tout au long de notre étude comparée.

⁹⁰ Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire II*, op. cit., p. 358.

2.1. Entre deux poétiques de la traduction biblique

Au XX^e siècle, les nouvelles approches théoriques des textes de la Bible constituent un réseau de circulation d'idées qui se fait à travers des échanges interconfessionnels et non-confessionnels. Cela est visible, par exemple, dans l'insertion, dans le catholicisme et dans le judaïsme, des méthodologies d'étude entamées dans le protestantisme, qui révèle l'approfondissement du dialogue œcuménique qui a été mise en place à ce moment-là. De plus, le développement de différentes approches bibliques et son influence sur la pensée dans les domaines des sciences sociales témoignent de l'importance de la Bible et de sa traduction. C'est pourquoi l'observation attentionnée d'une science portant sur la Bible peut être donc révélatrice d'une partie sensible de ce complexe tissu d'échanges épistémologiques d'une époque. Pour délimiter donc un champ d'étude des transferts culturels de l'idée de traduction biblique, nous tenant en compte les poétiques de la traduction biblique d'Haroldo et de Meschonnic à travers un regard comparé de leur relation. Ces deux poétiques composent deux vecteurs de transfert qui peuvent être étudiés comparativement dans le but de mettre en lumière les enjeux qui sont au centre du fonctionnement de leur expérience dans la traduction des textes de la Bible hébraïque.

2.1.1. Deux géographies de la pratique littéraire

Exemplairement, Michel de Certeau, dans l'article « L'idée de traduction de la Bible au XVII^e siècle : Sacy et Simon »⁹¹, étudie la relation entre des conceptions de la traduction biblique et le contexte de la Contre-Réforme catholique, en France. Il aborde ainsi deux auteurs : Le Maistre de Sacy (1613-1684), traducteur de la *Bible de Port-Royal*, et Richard Simon (1638-1712), exégète et premier critique biblique français. Pour de Certeau, leurs conceptions de la traduction de la Bible intègrent, en effet, « une histoire plus générale où la relation à l'Écriture joue un rôle de révélateur en Occident »⁹². De ce fait, l'auteur affirme que la Contre-Réforme catholique met en scène, au XVII^e, une dichotomie conceptuelle entre la clarté de la Parole et l'obscurité des institutions⁹³. Sacy

⁹¹ Michel DE CERTEAU, « L'idée de traduction de la Bible au XVII^e siècle : Sacy et Simon », *Recherche de science religieuse* 66, n° 1, 1978, p. 73-92.

⁹² *Ibid.*, p. 73.

⁹³ « [L]e contraste entre des *institutions opaques* et des *textes clairs, pervii* » *Ibid.*, p. 74.

et Simon, par leurs travaux au sein de l'Église, selon de Certeau, illustrent les positionnements de chaque côté de cette division. Ainsi, compte tenu des spécificités des enjeux épistémologiques de l'époque⁹⁴, de Certeau écrit :

Sacy vise le « sens » de *l'Auteur*, c'est-à-dire l'Esprit de Dieu ; Simon, le sens du *texte*, c'est-à-dire une organisation littéraire et sémantique. À la même époque, le même livre donne lieu à deux pratiques divergentes. Ces positions n'autorisent d'ailleurs aucune conclusion sur l'authenticité de leur catholicisme ; elles se réfèrent à des géographies différentes de la foi qui, chez l'un, est investie dans le rapport à *l'Écriture sainte* et, pour l'autre, est gardée par la tradition orale et prophétique de *l'institution ecclésiale*.⁹⁵

De notre part, de la même manière que de Certeau, nous envisageons d'étudier les circulations d'idées à travers des conceptions de la traduction biblique, portant notre regard sur les XX^e et XXI^e siècles. Pour cela, dans un contexte de plus en plus multidisciplinaire pour les méthodologies de la traduction biblique, nous avons comme scénario idéal pour cette observation, les projets de traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic. Comme on peut le constater, il ne s'agit pas, chez les deux poètes-traducteurs, de « géographies différentes de la foi », tel l'exemple étudié dans l'article de de Certeau, puisque ces projets de traductions n'ont pas un fondement confessionnel. La caractéristique qui les tient ensemble est la spécificité de leurs domaines d'études et de leurs pratiques, c'est-à-dire la poétique, et sa relation avec l'histoire littéraire du XX^e

⁹⁴ Pour situer l'espace épistémologiques où s'insèrent les deux modèles de la traduction biblique, il suffit, selon de Certeau, d'observer trois conceptions théoriques prédominantes de l'époque. La première est « *l'absence d'une théorie du texte biblique* », lieu comblé par « [u]ne conception éthique et théologique du Livre ». De ce fait, « la vérité du texte se décide hors de lui, par en-haut, c'est-à-dire au nom d'une 'philosophie' de la révélation, et par en-bas, c'est-à-dire par l'afflux multiforme de connaissances lexicales, grammaticales ou historiques ». La deuxième, c'est « *une théorie de la langue* » qui délimite le travail de traduction. La langue est définie comme « une combinaison entre des *idées* (ou atomes de pensée) antérieures aux signifiants et supposées appartenir à une 'langue' mentale universelle, et d'autre part, des *signifiant* (ou *verba*, atomes phonétiques) articulés entre eux et sur les idées par des conventions socio-linguistiques, c'est-à-dire par une langue ». La troisième conception est une « *rhétorique* » qui « réorganise en fonction d'une distinction entre le propre et le figuré les questions, depuis longtemps cruciales, relatives au *clair* et à l'*obscur* ». Le figuré est donc considéré comme « propre de la persuasion », comme « une performativité du langage », qui occasionne « une perte de la clarté puisqu'elle suppose une dérive et donc une pluralisation du sens ». *Ibid.*, p. 75-79.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 80.

siècle. Il s'agit, donc, de *deux géographies différentes des conceptions des pratiques du langage*.

Il y a des fortes similitudes entre les objets d'étude et les pratiques théoriques et poétiques d'Haroldo et de Meschonnic. Leurs carrières universitaires, les études sur le langage, la création et la traduction, sont, comme nous avons pu le constater dans le chapitre précédent, quelques exemples qui semblent confirmer cette ressemblance. Cependant, les deux auteurs appartiennent à des champs divergents lorsqu'il s'agit de leur conception du langage et de la façon avec laquelle elle influe sur leurs pratiques. D'une part, Meschonnic combat les problèmes créés par la prédominance du signe dans les sciences sociales. Haroldo, quant à lui, est un sémioticien qui s'intéresse surtout à des questions esthétiques et identitaires.

Pour la réalisation de cette étude comparée, il faut d'abord prendre en considération l'aire épistémologique des études sur le langage et la littérature dans laquelle se situent les deux poètes-traducteurs. Deuxièmement, comme caractéristique du XXe siècle, nous considérons l'ampleur internationale des vecteurs d'échanges culturels qui se déploient dans la globalisation après la seconde guerre mondiale. Il s'agit ainsi de mettre en lumière que le lieu d'échange, pour nos auteurs, n'est plus la confession mais les historicités et les conceptions du langage et de la littérature de ces auteurs et d'expliquer comment ces conceptions s'articulent à travers des transferts culturels.

L'objet de notre étude comparée part donc de l'idée de traduction biblique dans l'œuvre de Meschonnic que nous décidons d'analyser à travers son transfert opéré par le projet littéraire de traduction créative d'Haroldo. Nous avons choisi cette perspective parce que pour le poète brésilien l'idée d'une traduction biblique est d'abord issue de son contact avec la langue et la poésie hébraïque⁹⁶, mais aussi et principalement de ses

⁹⁶ Haroldo nous raconte l'histoire de ses premiers contacts avec la littérature et la poésie hébraïques, qui a lieu lors de la rencontre avec Jaco Guinsburg et la préparation d'une anthologie de la poésie hébraïque, dans un article publié originellement dans la revue *Renascença. Revista Trimestral de Culture* (Porto: 1998). Haroldo de CAMPOS, « As formas literárias da Bíblia: a poesia », dans *O segundo arco-íris branco*, São Paulo, Iluminuras, 2010, p. 25-38.

lectures de Meschonnic⁹⁷. L'auteur s'approprie l'idée de traduction biblique en l'assimilant à l'intérieur d'un vaste projet littéraire qui se développe en diverses étapes, la traduction créative représentant une forme de synthèse de ses travaux. C'est donc à travers ce point de contact que nous pouvons rapprocher ces deux géographies de la traduction biblique.

2.1.2. Le point de contact : *hébraïser* les langues modernes

Le point central de contact entre les deux auteurs est l'idée que la traduction de la Bible doit prendre en compte nécessairement l'aspect rythmique de l'original hébraïque. Chez Meschonnic, comme nous l'avons déjà abordé, la question du rythme gagne une ampleur qui parcourt son œuvre jusqu'à une critique du langage, de la poésie et de la traduction. Pour Haroldo, la traduction du rythme de la Bible, qu'il adopte à partir de sa lecture de Meschonnic, permet un exercice créatif d'expérimentation poétique avec l'insertion d'éléments de l'hébreu biblique dans le portugais vernaculaire. Le poète-traducteur brésilien utilise l'idée de traduction des aspects rythmiques du texte biblique sans pour autant s'identifier à l'ensemble de la conception du langage qui sous-tend les travaux de Meschonnic.

Pour analyser, ainsi, l'idée de traduction biblique de Meschonnic et son transfert, nous considérons la potentialité d'interaction transculturelle de la pensée et de la production poétique d'Haroldo. En effet, la diversité de ses traductions créatives témoigne de l'importance du poète pour la circulation d'auteurs d'époques et de géographies différentes dans le débat académique brésilien. Ses essais théoriques et anthologies poétiques ont aussi rendu possible la diffusion de plusieurs penseurs et concepts autour des questions sur l'histoire littéraire, l'identité culturelle et la création poétique. De cette façon, l'auteur établit un réseau de connections qui permettent et nourrissent sa pratique théorique et poétique et qui transforment dans le processus de création, par approximation et distancement, les idées adoptées par ses écrits. Dans les années 50, le programme du mouvement de poésie concrète, dont Haroldo a été l'un des

⁹⁷ Haroldo affirme dans un article de journal, en 1984, que l'une des principales motivations pour ses traductions bibliques ont été les lectures des essais et des traductions de Meschonnic. Haroldo de CAMPOS, « A gesta da origem », *Folha de São Paulo*, *op. cit.*

fondateurs présentait déjà, à travers des essais et des manifestes, une méthode semblable de sélection et d'organisation des lectures pour la pratique poétique. Cette caractéristique perdure dans l'œuvre du traducteur brésilien et lui confère ainsi une place de relief dans la rénovation littéraire et dans la circulation de différents auteurs dans la seconde moitié du XXe siècle, au Brésil.

Le projet de traduction biblique d'Haroldo fonctionne, en fait, comme laboratoire pour la traduction créative et pour l'expérimentation des limites de la langue portugaise. Il constitue un exercice poétique d'*hébraïisation* du portugais vernaculaire. Dans le même sens, l'idée de traduction biblique chez Meschonnic a un intérêt d'*hébraïisation* du français vernaculaire, mais avec un objectif final différent. Le traducteur français comprend la traduction biblique comme une activité critique qui dévoile les problèmes fondamentaux dans des conceptions sur le langage. Pour cela, Meschonnic cherche à *hébraïser* la langue française, non seulement comme expérimentation des limites de la langue mais aussi afin de *défranciser* la pensée sur le langage, en révélant à travers l'activité traductive les problèmes conceptuels qui sont en elle cristallisés. De cette manière, la traduction est principalement pour l'un une expérimentation poétique, un exercice de limites et pour l'autre, une expérience critique, un levier théorique.

Néanmoins, il est aussi possible d'affirmer que les caractéristiques qui composent les deux poétiques de la traduction se confondent à un certain degré. C'est-à-dire, les deux auteurs cherchent en même temps l'expérimentation poétique et le travail critique⁹⁸. Ces objectifs ont, cependant, des poids différents dans l'œuvre de chaque traducteur. Cela est dû principalement aux différentes conceptions du langage qui sont en jeu, mais aussi aux transformations que leurs lectures et références ont permis dans le développement de chaque géographie de la pratique traductive. En ce sens, il nous est nécessaire de délimiter un champ d'observation si nous souhaitons approfondir notre compréhension sur ces transformations. Pour cela, la potentialité d'interaction transculturelle de l'œuvre d'Haroldo est notre point de départ, car c'est à travers les procédures adoptés par l'auteur

⁹⁸ Le professeur Gontijo Flores présente dans un article l'idée que l'expérimentation poétique et la critique dans les théories de la traduction d'Haroldo et de Meschonnic ont en commun une approche qui est aussi, et principalement, politique de la traduction. Guilherme GONTIJO FLORES, « Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic », *Circuladô*, n° 5, *Tradução como criação e crítica*, 2016.

pour la pratique en traduction que l'idée de traduction de la Bible est empruntée de l'œuvre de Meschonnic. Haroldo affirme, ainsi, sur son objectif avec le projet de traduction de la Bible :

Mon objectif, lorsque j'ai travaillé sur la Bible hébraïque, n'a jamais été faire d'une traduction intégrale du texte biblique. J'ai plutôt voulu établir un modèle contrastif, montrer ce qui pourrait être fait avec la poésie biblique hébraïque, grâce à l'application des techniques de la poésie moderne au travail de traduction et à travers l'adoption des critères de la traduction créative ou transcréation, inspiré par les procédés d'Ezra Pound et par les théorèmes du linguiste Roman Jakobson et du philosophe Walter Benjamin.⁹⁹

Aborder la théorie de la traduction d'Haroldo est fondamentale pour la compréhension de son approche des textes hébraïques. Cette théorie s'est consolidée au fil des ans et, dans le travail avec le texte biblique, dans la continuité de trois auteurs : Ezra Pound, Roman Jakobson et Walter Benjamin. Ces auteurs deviennent donc d'importants vecteurs dans les dynamiques et les reformulations qui ont lieu lors du transfert de l'idée de traduction biblique d'Henri Meschonnic. De cette manière, l'étude ici proposée cherche à analyser la réception de ces trois auteurs dans la pensée d'Haroldo, mais aussi dans celle de Meschonnic, pour évaluer leurs places dans les deux différents projets de traduction biblique. Cela nous permettra de définir la façon dont ils sont appris dans la pensée de chaque traducteur, en démontrant, en même temps, les différences et les similitudes entre ces deux *géographies* des conceptions du langage et de la pratique traductive.

En somme, c'est dans la volonté de comprendre la ressemblance qui existe entre l'œuvre d'Haroldo et celle de Meschonnic que se justifie cette étude, notamment en ce qui concerne l'intérêt, des deux poètes, par la traduction biblique. Bien que cette

⁹⁹ « Meu intento, ao trabalhar com a Bíblia hebraica, nunca foi fazer a tradução integral do texto bíblico. Pretendi, antes, estabelecer um modelo contrastivo, mostrar aquilo que poderia ser feito com a poesia hebraica bíblica, através da aplicação das técnicas da poesia moderna ao trabalho tradutório e através da adoção do critério de tradução criativa ou transcrição, inspirado em procedimentos de Ezra Pound e em teoremas do linguista Roman Jakobson e do filósofo Walter Benjamin ». Haroldo de CAMPOS, « As formas literárias da Bíblia: a poesia », dans *O segundo arco-íris branco*, op. cit., p. 27.

ressemblance ne soit que superficielle, l'étude comparée de ces deux poète-traducteurs nous permet de mettre en lumière les relations théoriques et épistémologiques, dans le champ littéraire, entretenues, d'abord, entre deux pays, ou aires culturelles, la France et le Brésil, mais aussi entre deux langues, le français et le portugais. Cela dit, tenant compte du vecteur de transfert que représentent leurs œuvres, nous pouvons aussi situer le rôle de la traduction biblique aux XX^e et XXI^e siècle dans les pratiques et dans les théories littéraires de cette même période.

2.1.3. Vecteurs de transfert

Nous souhaitons donc démontrer les dynamiques épistémologiques et historiques qui ont lieu d'emblée lors du transfert du projet de traduction biblique de Meschonnic opéré par Haroldo et en même temps, de les évaluer comparativement à partir des points de contact. Ainsi, nous proposons d'observer, au carrefour de ces dynamiques, les transformations qui sont opérées par leurs différentes lectures sur la pensée des trois auteurs suivants : Ezra Pound, Roman Jakobson et Walter Benjamin. La raison qui nous mène à ce choix, comme nous l'avons déjà expliqué, se trouve dans la façon dont Haroldo articule sa poétique de la traduction biblique à travers le concept de *transcréation*. Cette méthode en traduction est développée par Haroldo tout au long des différentes expérimentations traductives et elle s'établit à travers la pensée de ces trois auteurs qui ont différentes fonctions pour le fondement théorique de sa pratique en traduction. En effet, l'expérience de la *transcréation* est le vecteur de transfert de l'idée de traduction biblique qui lie les deux poètes-traducteurs.

Parce que ces trois noms sont au cœur de l'expérience en traduction biblique d'Haroldo, leurs lectures s'offrent comme des points sensibles dans la relation du poète brésilien avec la pensée et les traductions de Meschonnic. L'idée de traduire la Bible en relevant l'accentuation rythmique de l'hébreu, qui provient d'un transfert de la pensée de Meschonnic, est appliquée, chez Haroldo, à partir de cette méthodologie de *transcréation*, qui est, pour sa part, basée sur des éléments de la pensée de Pound, Jakobson et Benjamin. L'opération de transfert mise en place passe, nécessairement, par une différence dans la lecture et dans l'importance que ces auteurs ont pour chacun de deux poètes-traducteurs de la Bible.

La notion de *transfert culturel*, tel que la présente Michel Espagne, est la perspective par laquelle nous développons notre étude. C'est à travers cette notion que nous souhaitons observer les transferts mis en place entre Haroldo et Meschonnic lors de leurs lectures de Pound, Jakobson et Benjamin, mais aussi les enjeux épistémologiques et historiques de la traduction biblique. Ce sera l'occasion de développer à partir d'un point de vue critique, une étude qui vise à comprendre le fonctionnement des traductions bibliques dans l'œuvre des deux poètes, mais aussi dans l'histoire de la poésie contemporaine. Michel Espagne, qui est le premier à traiter de cette notion, a écrit plusieurs ouvrages sur les échanges culturels entre France, Allemagne et Russie, aux XVIII^e et XX^e siècles. Parmi les ouvrages plus importants d'Espagne, il y a *Les transferts culturels franco-allemands* (PUF, 1999), *En deçà du Rhin : L'Allemagne des philosophes français au XIX^e siècle* (Cerf, 2004) et *L'ambre et le fossile : Transfert Germano-Russe dans les sciences humaines XIX^e-XX^e siècle* (Armand Colin, 2014). De ce fait, son œuvre nous sert comme exemple méthodologique à suivre. Cependant, le domaine dans lequel s'appliquent ses études est celui de la discipline historique. Comment alors aborder le transfert culturel pour l'étude du fonctionnement des œuvres littéraires ?

Commençons par comprendre brièvement la notion de transfert culturel. Dans l'article « La notion de transfert culturel », publié en 2012 dans la revue *Sciences/Lettres*, Michel Espagne présente la notion de *transfert culturel* comme méthode de recherche en sciences humaines. Dans ce texte, nous trouvons important d'en faire remarquer ses traits principaux pour notre étude : d'abord la notion de transfert n'est pas celle de « transporter, mais plutôt de métamorphoser »¹⁰⁰, le regard porté sur l'objet est donc celui qui révèle que les transpositions ont autant de légitimité que les originaux ; il est donc important de mettre en relief une approche critique sur les contacts historiques dans l'analyse des vecteurs de transfert culturel, car « la circulation des systèmes conceptuels, en fonction du contexte d'accueil, modifient leur signification »¹⁰¹ ce qui remet en cause et relativise l'idée reçue de centre, un trait qui est fondamental dans la recherche en transfert culturel.

¹⁰⁰ Michel ESPAGNE, « La notion de transfert culturel » [en ligne], *Revue Sciences/Lettres*, 2013, URL : <https://rsl.revues.org/219>, consulté le 22 octobre 2017, p. 1.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 6.

Nous privilégions, en ce sens, l'idée que l'œuvre est un vecteur de transfert puisqu'observer ainsi l'œuvre offre un point de vue des transformations ou métamorphoses des éléments en transfert dans son intérieur. Lorsque l'historien Marrou affirme qu'« [u]ne écriture, symbole et vecteur de pensée », sur quoi nous comprenons comme *vecteur des pensées*, au pluriel, nous entendons par-là que la procédure de réalisation de l'œuvre, dans le cas de son expérience d'écriture, est constitutive de son tissu d'échanges et de relations comme mouvement d'organisation de ses références. L'œuvre est un vecteur qui transforme et continue des pensées.

De plus, il est important de remarquer dans le développement des théories de la littérature à partir des années soixante, qui sont contemporaines aux projets de traduction biblique d'Haroldo et de Meschonnic, l'importance que prend la notion d'intertextualité et ses dédoublements conceptuels. De telles théories portant sur la réception des textes et sur les lecteurs¹⁰² envisageaient l'intertextualité comme un moyen d'interpréter les œuvres à travers ses intertextes¹⁰³. Si nous n'abordons pas l'œuvre d'après le point de vue de son interprétation, nous considérons, cependant, que la période de développement des théories intertextuelles a forcément contribué à voir dans la traduction une pratique littéraire de caractère fondamentalement intertextuelle. Et cela est un exemple de ce que notre perspective d'étude permet de prendre en considération.

De notre part, en effet, penser l'œuvre en tant que vecteur nous met nécessairement devant un problème différent de celui de son interprétation. L'œuvre-vecteur est un objet en mouvement, en transformation et nous devons le maintenir dans son mouvement. La définition de notre champ d'étude passe donc forcément par cette volonté de continuer le mouvement qui fait l'œuvre puisqu'elle est un vecteur des pensées. Pour continuer l'œuvre initiée par les projets de traductions bibliques d'Haroldo

¹⁰² Kareen MARTEL, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée* 33, n° 1, 2005, p. 93-102.

¹⁰³ Lawrence VENUTI, « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 18 (15 juin 2006): 17-42. Lawrence Venuti, « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 18, 2006, p. 17-42.

et de Meschonnic, on les pose sur les lignes parallèles des lectures qu'ils font de Pound, Jakobson et Benjamin. C'est ce chemin que prend notre étude.

2.2. Le transfert culturel comme lecture-écriture

Les deux poétiques de la traduction biblique forment une ligne des différentes lectures des œuvres de Ezra Pound, Roman Jakobson et Walter Benjamin. Il s'agit de deux traditions possibles pour ces auteurs conditionnées par deux géographies différentes. En effet, ce conditionnement porte des fruits divers qui peuvent être analysés dans l'expérience de traduction biblique d'Haroldo et de Meschonnic, constituant une dialectique de l'œuvre et du sujet de l'écriture. Notre réflexion se s'élabore sur cette dialectique. Plus en avant, nous nous pencherons sur l'écriture comme lecture et inversement sur la lecture comme écriture, puisque c'est en ce moment où l'œuvre en tant que vecteur de transfert devient transformation continuée et ce sur quoi il nous est possible de nous diriger pour comprendre comparativement le fonctionnement des traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic.

2.2.1. L'œuvre : objet et sujet

La notion d'œuvre comprend, pour notre étude, le système à l'intérieur duquel s'opèrent les transferts culturels. En effet, partant de Meschonnic, nous posons le fonctionnement des transferts à l'intérieur des œuvres comme une question de la valeur :

La valeur contient en elle des éléments propres à la théorie de la littérature, à l'histoire, à la biographie, à tout l'ensemble culturel. Elle est inséparablement inquiétude technique et inquiétude spirituelle. Il y a un trajet ininterrompu, réciproque, entre l'œuvre comme objet et l'œuvre comme sujet.¹⁰⁴

De ce point de vue, le transfert culturel qui s'opère à travers les œuvres est le résultat des relations, en même temps, internes et externes à la structure de l'œuvre. C'est ainsi la correspondance interne des éléments langagiers, mais aussi son rapport historique et psychique avec le sujet. Cela dépend, en effet, de l'unité de chaque œuvre en tant qu'objet homogène, mais aussi de son ouverture en tant que sujet dans le monde. Pour

¹⁰⁴ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. I, essai, op. cit.*, p. 26.

cela, dans le développement de cette étude, il s'agit d'observer les relations qui sont épistémologiquement établies dans chaque œuvre.

Les traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic fonctionnent, en ce sens, comme un aspect identifiable à l'intérieur de l'œuvre des deux auteurs. Leurs projets se fondent comme un élément de la structuration de l'ensemble, plus ou moins important par rapport à chaque œuvre. La traduction biblique est ainsi dépendante de l'œuvre, puisqu'elle fait œuvre et intègre l'œuvre. Notre tâche est celle de décomposer les unités épistémologiques et de tracer leurs fonctionnements à l'intérieur des œuvres pour ainsi situer leurs places dans le mécanisme de l'ensemble. Ces unités sont des vecteurs de transfert et pour autant impose des transformations dans l'ensemble. Il s'agit ainsi de dépister les éléments qui structurent et continuent les projets de traductions bibliques y compris les essais théoriques et d'autres écrits contigus.

Le transfert culturel est donc un moyen d'analyser le fonctionnement de ces unités, parce qu'il suggère une transformation continue d'un objet de la culture dans le temps et dans l'espace. C'est pour cela que les objets dont nous nous occupons ici sont des concepts et des textes, c'est-à-dire des petites et des grandes unités épistémologiques. Notre étude comparée souhaite mettre en relief ces vecteurs de transfert qui sont des éléments épistémologiques aboutissant dans des projets de traduction biblique d'Haroldo et de Meschonnic et exerçant des fonctions différentes. Nous pouvons ainsi observer comparativement le transfert de Pound chez Haroldo et chez Meschonnic en tant qu'unité épistémologique en fonctionnement à l'intérieur des deux œuvres.

Cette proposition s'approche, en effet, de ce que dit Gérard Genette dans *Palimpsestes*, de 1982. Dans son étude sur la *transtextualité*, Genette aborde comme objet de la poétique l'étude de la relation des textes à travers les transformations qui ont un hypotexte dans un hypertexte, c'est-à-dire respectivement un texte qui est antérieur à l'autre. Pour l'auteur, cependant, la notion d'œuvre n'est pas seulement celle d'hypertexte comme œuvre littéraire, selon le sens commun, mais aussi métatexte comme œuvre critique¹⁰⁵. Nous n'utilisons non plus ces divisions (que Genette résout lui aussi, pour le

¹⁰⁵ Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, p. 13-14.

cas des hypotextes, sous le terme de texte au second degré), pour reprendre, dans le sillage de Meschonnic, l'œuvre ou texte comme « système dans la valeur. Une valeur à la fois au sens de principe d'organisation du monde (un sens qui a créé sa forme), et au sens saussurien d'une réciprocité interne infinie »¹⁰⁶. Cela revient à comprendre l'œuvre aussi à travers les relations qu'elle établit avec son contexte car « [o]n ne peut restreindre l'œuvre au linguistique : elle est une valeur dans le monde »¹⁰⁷. De plus, on met au même degré, sans distinctions de genre, pour l'étude de la poétique des œuvres, le texte littéraire et le texte critique en tant que discours, car « le texte est un discours »¹⁰⁸.

La proposition de Genette concerne l'étude des transformations qui sont visibles dans tout passage d'œuvre à œuvre. Meschonnic, pour sa part, dans ses essais du début des années 1970, vise une poétique où l'œuvre est « ce que son langage a d'unique. C'est l'œuvre *unité de vision* syntagmatique et l'œuvre *unité de diction* rythmique et prosodique –, système et créativité, objet et sujet, forme-sens, forme-histoire »¹⁰⁹. De la conformité de ces deux perspectives théoriques, le transfert culturel repose comme une notion intermédiaire qui prend en compte l'objet et le sujet qui est l'œuvre à travers les transformations qui sont au sein de la composition de sa structure. Ces transformations sont traçables jusqu'à d'autres œuvres.

Pour autant, nous récupérons l'idée que propose Meschonnic sur le système de l'œuvre, tel qu'il l'a défini dans les « Propositions pour un glossaire », dans *Pour la poétique* :

L'œuvre (chaque œuvre) comme totalité caractérisée par ses propres transformations, qui dépendent de ses lois internes. Ce n'est pas un ensemble statique ; il est lié à une intentionnalité (message), à une créativité. Le système se révèle au lecteur-auditeur comme une incessante structuration.¹¹⁰

¹⁰⁶ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. I, essai, op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁸ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage, op. cit.*, p. 682.

¹⁰⁹ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. I, essai, op. cit.*, p. 62.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 175.

L'œuvre n'est donc pas un ensemble statique, elle est ce que son langage a d'unique. Elle se révèle aussi comme une incessante structuration. Pour cela, le travail critique sur l'œuvre doit être la constitution des cheminements possibles dans sa structure ; un travail qui est, à la fois, indéfini et continu. Nous nous penchons donc sur l'indéfini des transferts culturels qui engagent tout œuvre, reconstituant les passerelles épistémologiques à l'évidence de l'incessante structuration des œuvres qui a lieu à travers la reprise d'autres œuvres. En ce sens, Serge Martin dans son étude sur la voix et la relation affirme le suivant :

Une œuvre résonne toujours d'une autre œuvre. La notion d'intertextualité ne peut rendre compte de cette résonance car elle réduit la relation au rhétorique et au culturel quand la résonance est toujours pour le moins un approfondissement et donc un recommencement y compris des termes et réseaux d'écriture : une aventure et non l'établissement de fait, l'inconnu et non le connu. La relation résonnante fait d'une œuvre une autre œuvre ou si l'on préfère met l'œuvre à l'œuvre.¹¹¹

Les projets de traduction biblique d'Haroldo et de Meschonnic sont pour notre étude l'œuvre qui recommence, l'aventure et l'inconnu, le langage unique qui nous révèle ses propres moyens de transfert. Dans le cas spécifique de l'œuvre de Meschonnic, elle sert, en même temps, comme condition théorique pour le développement de cette étude sur la traduction biblique et les transferts culturels. Partant donc de l'œuvre de Meschonnic, il s'agit maintenant d'aborder le transfert culturel comme transformation d'une œuvre à l'autre.

2.2.2. Le transfert culturel à l'œuvre

La notion de transfert culturel nous sert comme point de vue méthodologique. Elle présuppose l'activité de transformation d'un objet culturel à travers son transfert dans l'espace. Elle sert ainsi comme observation du mouvement d'un objet culturel. L'œuvre en tant qu'objet et sujet est notre point de départ. Elle fonctionne en tant qu'unité culturelle de transfert. Communément comprise comme unité géographique nationale, le terme

¹¹¹ Serge MARTIN, *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Taulignan, Marie Delarbre, 2017, p. 255.

culture est, pour nous, avant tout, la dialectique du sujet et du monde. Nous ne partons donc pas des définitions figées de culture nationale ou d'espace géographique, nous l'abordons à travers ce qui concerne une organisation du monde par le sujet, l'œuvre étant ici cet espace privilégié.

L'utilisation de cette notion comme méthode de recherche commence dans les 1970 à travers les études de Michel Espagne et Michael Werner autour de fonds d'archives et de bibliothèques d'origine culturelle allemande en territoire français¹¹². Cette branche d'étude se développe surtout comme opposition au comparatisme. Comme l'affirme Béatrice Joyeux :

Le comparatisme littéraire a le défaut de poser l'existence de littératures nationales distinctes par essence puis à les dépasser, en construisant de manière artificielle un niveau métanational (celui des similitudes et des caractères universels) ; il présuppose des aires culturelles closes, met en parallèle des constellations synchroniques ; mais aussi des groupes sociaux trop divers. La comparaison porte sur des territoires, sans réfléchir sur la notion de frontière. S'arrêtant sur des objets sensés exprimer une identité, elle met l'accent sur les différences, oubliant l'importance des métissages¹¹³.

Cependant, cette opposition au comparatisme ne nous semble pas, selon ce point de vue, être résolue. Pour l'auteur, la problématique de la notion de transfert culturel « s'organise en fait autour d'une conception générale des ensemble culturels dont on présuppose qu'ils sont répartis ou séparés par des discontinuités structurantes – frontières linguistique, politiques, sociales ou religieuses »¹¹⁴. Or, le travail de redéfinition des aires culturelles closes dans le comparatisme est inachevé à travers la notion de transfert culturel ici présente, puisqu'elle est plutôt transformée d'un espace géographique concerné avec l'espace politique national vers un espace identitaire, sans l'abandon nécessaire ni de l'un ni de l'autre au profit d'une insertion du sujet comme espace

¹¹² Béatrice Joyeux-Prunel, « Les transferts culturels : Un discours de la méthode », *Hypothèses* 6, n° 1, 2003, p. 151.

¹¹³ *Ibid.*, p. 152.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 159.

médiateur. En effet, cet abandon est nécessaire au profit d'une compréhension continue des relations culturelles.

Michel Espagne aborde l'opposition au comparatisme de façon plus approfondie dans l'article « Sur les limites du comparatisme en histoire », de 1994. Après s'être penché sur ce problème méthodologique pour le domaine de l'histoire, l'auteur revendique la notion de transfert culturel comme plus aisément capable d'expliquer des objets historiques étudiés par le comparatisme. En effet, l'auteur identifie à l'intérieur de la recherche comparatiste des éléments politiques qui visent à favoriser l'histoire des territoires nationaux. « La théorie des transferts culturels se conçoit comme la contribution à une correction méthodologique du comparatisme »¹¹⁵ qui tient en compte le métissage comme trait fondamentale de la culture.

La notion de métissage qui est présente dans ces études de manière métaphorique pour mieux exprimer la fonction de la notion de transfert culturel par rapport au comparatisme, prend une place centrale dans un recueil plus récent sur le sujet, « Du transfert culturel au métissage : Concepts, acteurs, pratiques », de 2015. L'effort de cet ouvrage nous ouvre la voie à une compréhension des transferts culturels comme métissage et pour autant loin d'un purisme identitaire, mais spécialement, loin d'un point de vue discontinu des transferts :

L'argument sur la pureté implicite des éléments de départ, l'un des plus forts, peut être résolu : on peut très bien imaginer que toutes les formations sociales naissent de croisements et d'échanges, mais aussi qu'à certain moment elles se stabilisent, réinventent et consolident une « identité », parfois par exclusion. La rencontre plus ou moins frontale avec d'autres sociétés, quelle que soit la nature de la distance (géographique, culturelle, sociale, perceptive etc.) peut ensuite produire des « mélanges », eux-mêmes immédiatement redéfinis : il y a alors bien métissage de différences qui ne sont pas des

¹¹⁵ Michel ESPAGNE, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, n° 17, Editions Belin, 1994, p. 121.

données « pures », sauf (peut-être) dans l'esprit et la pratique de ceux qui la vivent.¹¹⁶

La solution pour la question de la discontinuité se trouve dans la condition qui est posée à la fin de cet extrait, où les données soi-disant pures sont issues *peut-être* de *l'esprit et de la pratique de ceux qui la vivent*. Au contraire, pour nous, elles ne sont pas *peut-être* issues de la pratique d'un sujet, étant celle-ci en effet la condition fondamentale du fonctionnement de tout transfert. La notion de transfert culturel ne fonctionne qu'à l'intérieur d'un processus de métissage, c'est-à-dire de construction incessante de l'identité par un sujet. L'étude des transferts n'est donc possible qu'à travers l'observation des rapports d'œuvre à œuvre en tenant compte de l'importance du sujet dans ces rapports et pour autant de sa pratique. L'œuvre en tant qu'objet et sujet est le résultat de cette pratique et, comme résultat, nous sommes d'accord avec l'affirmation de Béatrice Joyeux sur l'importance soulignée que l'œuvre a pour l'analyse des transferts :

Il me semble qu'un transfert s'analyse d'autant plus facilement que l'on peut pister les intentions de ses acteurs, les motivations qui les animent. De telles informations s'obtiennent par une plongée dans des discours, récits, ou autres témoignages dont l'approche nous est permise le plus souvent par des documents écrits.¹¹⁷

L'œuvre comme discours nous offre un support d'analyse qui rend l'observation des transferts une écoute attentionnée du vécu – de ce qui est la pratique d'un sujet. Le critique concerné de cette étude doit se pencher sur sa capacité à écouter ce que dit l'œuvre, être attentif à son oralité. Cette écoute est donc une ouverture vers l'inconnu. Ainsi, Meschonnic l'affirme lors d'un commentaire approchant l'oralité de l'épique comme aventure vers l'inconnu :

L'épique est un rapport d'intimité avec l'inconnu. C'est pourquoi il semble consister dans certains récits. Mais plus que des voyages, des exploits, ou la

¹¹⁶ Silvia CAPANEMA et al., (éd.), *Du transfert culturel au métissage : Concepts, acteurs, pratiques*, trad. par Sophie Lechaugette, *Du transfert culturel au métissage : Concepts, acteurs, pratiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 13-30.

¹¹⁷ Béatrice JOYEUX-PRUNEL, « Les transferts culturels: Un discours de la méthode », *Hypothèses*, op. cit., p. 160.

grandeur des héros, il est, comme le sens, l'histoire, le rythme, ce qui ne cesse d'échapper à soi et qui, par croisements, échanges, recommencements, mène indéfiniment, comme le passé avec l'avenir, son métissage.¹¹⁸

C'est précisément ce qui ne cesse pas d'échapper à l'œuvre et qui mène indéfiniment son métissage là où il est possible de dépister les transferts. L'activité qui l'a conçue est la porte vers sa compréhension, en même temps que sa critique et son dépistage est aussi une activité qui ré-énonce son discours et le relance en transfert. L'oralité du texte est donc apprise à travers une écoute, mais cette écoute est, en premier, une activité de lecture-écriture. Nous développerons la question de l'oralité plus loin dans notre propos, une fois traité le problème de l'écriture comme pratique de l'œuvre à l'œuvre.

2.2.3. Lire-écrire

L'œuvre est le produit de l'écriture comme pratique spécifique du langage. Dans le Chapitre VI, « Représentation de la langue par l'écriture », du *Cours de linguistique générale*, Saussure définit l'écriture de la manière suivante :

Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier ; l'objet linguistique n'est pas défini par la combinaison du mot écrit et du mot parlé ; ce dernier constitue à lui seul cet objet. Mais le mot écrit se mêle si intimement au mot parlé dont il est l'image, qu'il finit par usurper le rôle principal ; on en vient à donner autant et plus d'importance à la représentation du signe vocal qu'à ce signe lui-même. C'est comme si l'on croyait que, pour connaître quelqu'un, il vaut mieux regarder sa photographie que son visage¹¹⁹.

Le chapitre aborde plus amplement le problème de la représentation idéographique et phonique de la langue par l'écriture. Toutefois, comme nous remarquons dans l'extrait ci-dessus, Saussure souligne aussi le problème que se pose à nouveau à la langue écrite vis-à-vis du réel objet d'étude de la linguistique qui est le mot parlé. L'auteur

¹¹⁸ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 713.

¹¹⁹ Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, 2016, p. 94.

explique les raisons qui mènent à cette usurpation du rôle principal du mot parlé à travers quatre caractéristiques de l'écriture : (1) l'image graphique s'impose de manière plus solide et permanente, même si la langue est naturellement liée au son ; (2) l'impression visuelle est retenue plus facilement par la mémoire ; (3) la littérature renforce l'importance sociale de la langue écrite ; (4) l'étude de la langue écrite est plus aisée que celui de la langue parlée¹²⁰. Ces caractéristiques recouvrent souvent l'objet réel de la linguistique saussurienne d'une série des problèmes qui sont extérieures à lui. En revanche, ce prestige de la pratique d'écriture est, en effet, de grande pertinence pour l'étude de l'écriture.

Les questions levées par Saussure autour de l'écriture concernent des aspects psycho-sociaux du langage. Il est ainsi possible de dire qu'ils sont des aspects idéologiques, au sens de Meschonnic, d'après Engels, comme une manifestation inconsciente de la volonté qui est déterminé par des conditions matérielles de l'homme¹²¹. De ce fait, « l'œuvre est une *passoire idéologique* »¹²² et l'étude de l'écriture vise, en premier lieu, à identifier son fonctionnement dans la composition idéologique de l'œuvre. Cette question autour du prestige de la langue écrite est donc, lorsque Meschonnic l'aborde, un sujet nécessaire avant toute connaissance des œuvres.

Pour Meschonnic, la pratique de l'écriture est définie comme « [p]roduction, dans le langage, de formes-sens : un être-dire impliquant pour le je de l'écriture l'effet de l'écriture sur le je. Pratique matérialiste du langage, condition de la littérarité, elle est continue à la lecture »¹²³. Une telle définition de l'écriture comme production de « forme-sens » a pour objectif de l'aborder en tant que pratique matérialiste du langage, loin de tout idéalisme et d'abolir la division forme et sens. En effet, la notion de « forme-sens » est dans un texte « l'homogénéité du dire et du vivre » et, pour cela, « [u]n texte, dans son signifiant, est l'inconscient du langage »¹²⁴. De ce fait, en tant que processus du *je* de

¹²⁰ *Ibid.*, p. 95-96.

¹²¹ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, op. cit., p. 24.

¹²² Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. I, essai*, op. cit., p. 104.

¹²³ *Ibid.*, p. 176.

¹²⁴ *Ibid.*

l'écriture, les éléments psycho-sociaux de l'écriture – ou son prestige, selon le mot que Saussure utilise – agissent sur la pratique d'écriture elle-même, laissant sa trace dans la « forme-sens » qui est le signifiant du texte, pouvant ainsi faire objet d'étude, tel est notre intérêt.

L'effet de l'écriture révèle donc une pratique qui est continue à la lecture. Or, il n'y a pas d'écriture sans lecture et, pour autant, d'un point de vue continu, les deux pratiques ont un même statut puisqu'elles appartiennent à un même mouvement. Ce rapport de l'écriture à la lecture est développé par Meschonnic à travers la notion de « lecture-écriture » :

Lecture-écriture. Lecture qui vise à transformer dans et par les textes la pensée d'entrée discontinue en une pensée de l'unité prise au fonctionnement de l'écriture. Forme de connaissance, procès de scientificité. S'oppose à la *lecture-littérature*, lecture qui ramène un texte à des catégories préexistantes ; lecture essentialiste, taxinomique ; forme de conscience, reflet de la pratique sociale. Toute lecture est soit écriture, soit littérature.¹²⁵

Chez Meschonnic, la notion de lecture-écriture vise un problème épistémologique, d'où la mise en œuvre « d'une pensée discontinue en une pensée de l'unité prise au fonctionnement de l'écriture » est une « forme de connaissance ». Plus qu'une pratique spécifique du langage, la lecture-écriture est une notion qui se présente comme une pratique spécifique de connaissance. Sur la connaissance, l'auteur approfondit la question dans *Pour la poétique II* où sont posées les bases pour « la poétique comme épistémologie de l'écriture », ce qui « suppose dans son principe que l'écriture est une activité de connaissance spécifique ». Pour autant, l'écriture est « une activité de transformation de l'écriture et de l'idéologie dans et par le langage »¹²⁶. La lecture-écriture suppose donc une pratique – selon la définition que Meschonnic utilise à travers Althusser comme « tout

¹²⁵ *Ibid.*, p. 176-178.

¹²⁶ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, op. cit., p. 19.

processus de transformation »¹²⁷ – d’ordre théorique, correspondant plus au texte scientifique que littéraire, pour ainsi simplifier.

Une épistémologie de l’écriture cherche donc « la critique des principes, des hypothèses et des résultats d’une visée vers une connaissance, la connaissance de l’écriture et de la littérature, en tant que cette connaissance est dans un rapport nécessaire avec une pratique »¹²⁸. Il est important de remarquer que la littérature est ici tenue comme un produit de l’écriture transformé dans et par l’idéologie. L’épistémologie de l’écriture suppose donc une approche critique de l’œuvre qui reconnaît dans l’écriture une continuité entre sa pratique et sa théorie, les deux étant en constant rapport et transformation. Ces transformations Meschonnic tente de les identifier non seulement dans la relation mot à mot, mais de texte à texte, à travers la notion linguistique de *shifter* :

C’est pourquoi on a tenté d’étendre à la notion de texte tout entier la notion d’embrayeurs, *shifter* – « mot dont le sens varie avec la situation » pour Jespersen, « dont le sens renvoie au sens du message lui-même » pour Benveniste et R. Jakobson. On prend le texte comme un *je-ici-maintenant*, on propose de dire opérateur de glissement¹²⁹.

Toute œuvre se transforme selon le contexte puisque tout texte est compris comme un *je-ici-maintenant*. Envisager la lecture-écriture comme l’une des pratiques d’écriture de Meschonnic nous permet de la poser comme un *je-ici-maintenant*. De ce fait, il est possible de faire le chemin inverse du fonctionnement de l’écriture selon Meschonnic, c’est-à-dire de l’unité de la pensée vers la pensée d’entrée discontinue, au but d’observer le fonctionnement des opérateurs de glissements que sont les œuvres, sans pour autant perdre de vue que notre étude est elle aussi un opérateur de glissement. Notre tâche est ainsi l’observation de la lecture-écriture que font les projets de traduction des deux poètes-traducteurs, et de montrer en quoi ces projets sont des aventures. À son tour, cette tâche est notre aventure.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 31.

2.3. Le fonctionnement des vecteurs de transfert

La théorie de la traduction d'Haroldo est notre premier vecteur de transfert culturel à analyser. Celle de Meschonnic est le deuxième. On cherche de cette manière à répondre à la question : « Pourquoi traduit-on la Bible ? », c'est-à-dire à travers le fonctionnement des projets de traductions bibliques des deux auteurs et à travers ce qu'ils permettent de révéler de la situation des textes bibliques, de la littérature et des études du langage au XXe siècle.

2.3.1. L'évolution de la théorie de la traduction d'Haroldo de Campos

Très tôt, dans l'œuvre d'Haroldo de Campos, la traduction poétique vient à constituer activement une forme d'expression artistique. Les réflexions théoriques commencent à partir de « A tradução como criação e como crítica » de 1962, conférence présentée au *III Congrès brésilien de critique et histoire littéraire*, à l'Université de Paraíba. La traduction, sa pratique et sa théorie, prennent ainsi un espace de grande importance dans les écrits du poète, faisant de son œuvre une référence dans les milieux universitaires brésiliens, pour l'étude de la traduction, mais aussi pour ce qui concerne les auteurs méconnus du public brésilien qu'elle a mise en lumière. Son objectif principal est l'expérimentation poétique, mais aussi une critique du problème de l'intraduisibilité en poésie, qui pour Haroldo, se résout efficacement par la traduction créative.

L'article « Da Transcrição : poética e semiótica da operação tradutora » de 1985, est le moment où Haroldo définit théoriquement, sous le nom de *transcréation*, le travail qu'il avait commencé plus de vingt ans auparavant. Le concept de *transcréation* dévoile la perception qu'il a de la traduction poétique, perception qui a largement évolué au cours de ses réflexions sur le sujet. Ce qui est visible, par exemple, dans la terminologie diversifiée qu'Haroldo a utilisé pour définir son activité de traduction, comme il l'explique dans l'extrait suivant :

Dans ces approches successives du problème, le concept lui-même de traduction poétique a été soumis à une réélaboration néologique progressive. Depuis l'idée initiale de *recréation*, jusqu'à la définition des termes comme *transcréation*, *réimagination* (dans le cas de la poésie chinoise),

transtextualisation, ou – avec un ton déjà métaphoriquement provocateur – *transparadisation* (*translumination*) et *translucifération*, pour réaliser, respectivement, les opérations pratiquées dans *Seis Cantos do Paraíso de Dante* (Fontana, 1976) et avec les deux scènes finales du ‘Segundo Fausto’ (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, 1981). Cette chaîne de néologismes exprimait, dès lors, une insatisfaction concernant l’idée ‘naturalisée’ de traduction, liée aux présupposés idéologiques de la restitution de la vérité (fidélité) et de la littéralité (soumission de la traduction à un ‘signifié transcendantal’ supposé de l’original) – idée qui sous-tend les définitions usuelles, mais ‘neutres’ (traduction ‘littérale’), ou plus péjoratives (traduction ‘servile’), de l’opération traductive¹³⁰.

Toutes les expérimentations et les néologismes utilisés pour définir ses projets de traduction poétique sont l’évolution d’une idée présente dans son premier article sur ce sujet, « Da Tradução como criação e como crítica », de 1963, pour un « laboratoire de textes »¹³¹. Dans cette première réflexion, Haroldo propose un laboratoire de pratique collaborative entre artistes et linguistes, pour faire de la traduction un exercice aussi pédagogique, de critique interactive et de réflexion approfondie sur les textes poétiques en discussion. Ainsi, les problèmes de traduisibilité de la poésie sont transformés en ouverture des possibilités en traduction, selon l’idée selon laquelle plus un texte à traduire est difficile, plus sensible il est à la traduction. Cette alternative aux théories courantes et aux pratiques « serviles » de la traduction se transforme, au fil du temps, en une pratique individuelle de l’auteur, qui met en équilibre, dans une même activité, la réflexion

¹³⁰ « Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de *recriação*, até a cunhagem de termos como *transcrição*, *reimaginação* (caso da poesia chinesa), *transtextualização* ou – já com timbre metaforicamente provocativo – *transparadisação* (*transluminação*) e *transluciferação*, para dar conta, respectivamente, das operações praticadas com *Seis Cantos do Paraíso de Dante* (Fontana, 1976) e com as duas cenas finais do ‘Segundo Fausto’ (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, 1981). Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original) – ideia que subjaz a definições usuais, mais ‘neutras’ (tradução ‘literal’), ou mais pejorativas (tradução ‘servil’), da operação tradutora ». Haroldo de CAMPOS, *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva., 2013, p. 78-79.

¹³¹ Haroldo DE CAMPOS, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 47.

théorique et la création artistique. En effet, ses conceptions sur la traduction ont leur origine dans la pensée d'Ezra Pound, qui a exercé une forte influence dans l'œuvre d'Haroldo depuis sa phase concrétiste.

L'insatisfaction d'Haroldo quant aux normes courantes de la poésie brésilienne (notamment en ce qui concerne l'opposition au classicisme de la *Geração de 45*) était déjà, lors de la création du groupe *Noigandres*, l'objet d'une pratique créative guidée par les écrits d'Ezra Pound. Dans sa poésie des années 50, Haroldo cherchait une forme révolutionnaire du vers, incitant son évolution à travers les poèmes du groupe de poésie concrète, où Pound, avec sa formule pour une poésie idéogrammatique, servait comme exemple à continuer. De la même manière, Pound est à l'origine de la pratique traductive du poète brésilien. Son premier ouvrage de traduction, intitulé *Cantares*, réalisé en collaboration avec Augusto de Campos et Décio Pignatari, est une sélection de poèmes du chef-d'œuvre de Pound, *The Cantos*.

Dans cette phase de participation à l'avant-garde concrète, qu'on appellera sa phase de formation, la pensée du poète américain exerce une grande influence sur la personnalité poétique d'Haroldo. Dans la continuation de l'article, « Da Transcrição : poética e semiótica da operação tradutora », il révèle que l'entendement de Pound sur la tradition, à travers les notions de *kulturmorphologie* et *paideuma*¹³², a contribué profondément à l'adoption d'une définition de la traduction comme *make it new*, c'est-à-dire, la traduction comme rénovation de la tradition. Pour cela, Haroldo dit utiliser « l'idée de 'coupure païdeumique' ['corte paidêmico'] pour synthétiser ce procédé poundien qui consiste à soulever une 'tradition vivante' à travers les 'séparations drastiques' d'une sélection d'auteurs valide pour un moment historique donnée (et nouveau) »¹³³. Celle-ci est la base de la théorie de la traduction d'Haroldo, qui se développe à partir de ce paradigme. Conséquemment, tant dans la sélection de textes à traduire, que dans la

¹³² Ces deux concepts ont été élaborés initialement par l'anthropologue allemand Léo Frobenius, et librement adapté par Ezra Pound comme ordination critique de connaissances et de la tradition dans le but de les organiser pour transmettre aux prochaines générations.

¹³³ « Utilizei, então, a ideia de "corte paidêmico" para sintetizar esse procedimento poundiano de levantar uma "tradição viva" por meio de "separações drásticas" de um elenco de autores válido para um dado (e novo) momento histórico ». Haroldo de CAMPOS, *Haroldo de Campos - Transcrição, op. cit.*, p. 79-80.

sélection d’auteurs et de concepts pour la réflexion théorique, le poète brésilien utilise la ‘coupe païdeumique’ pour mettre constamment à jour la tradition.

C’est ainsi que deux autres auteurs rejoignent la théorie de la traduction d’Haroldo de Campos et achèvent son évolution sous le nom de *transcréation* : Roman Jakobson et Walter Benjamin. Il est explicite dans l’article du traducteur brésilien que les essais « On Linguistics Aspects of Translation » (« Aspects linguistiques de la traduction ») de 1959, de Roman Jakobson, et de « Die Aufgabe des Übersetzers » (« La tâche du traducteur ») de 1921, de Walter Benjamin, contiennent les réflexions empruntées qui servent à sa pratique théorique et traductive. Quant à la place de ces deux auteurs dans la *transcréation*, Haroldo affirme :

Sur l’essai de Walter Benjamin, je me suis arrêté, dans « A Palavra de Hölderlin » (1967), pour le considérer comme étant « plus qu’une *physique*, une véritable *métaphysique* du traduire ». De la même manière, concernant celui de Roman Jakobson, on pourrait le définir – et je suis en train de le faire au moins depuis 1975 – comme une *physique* de l’opération traductive, stratégiquement développée à partir des présupposés d’une poétique structurale jakobsonienne, c’est-à-dire, en ayant comme fondement la distinction entre ‘langage poétique’ et ‘langage émotif’, dans le livre de 1923, sur le vers tchèque, point de départ pour une formulation plus complète de la question de l’essai ‘Linguistics and Poetics’ (Linguistique et Poétique), de 1958, l’un des plus connus de l’auteur et qui est au centre des discussions autour de la poétique immanente¹³⁴.

Haroldo choisit la traduction comme champ de réflexion théorique, dans l’idée de créer une *physique* et une *métaphysique* de la traduction et instaure un système complet

¹³⁴ « Sobre o ensaio de Walter Benjamin, eu me detive, em ‘A Palavra Vermelha de Hölderlin’ (1967), para considerá-lo, ‘mais do que uma *física*, uma verdadeira *metafísica* do traduzir’. Correlatamente, ao de Roman Jakobson caberia definir – e eu o venho fazendo pelo menos desde 1975 – como uma *física* da operação tradutora, estrategicamente delineada a partir dos pressupostos da poética estrutural jakobsoniana, ou seja, tendo como embasamento a distinção entre ‘linguagem poética’ e ‘linguagem emotiva’, no livro de 1923, sobre o verso tcheco, ponto de partida para a formulação mais cabal da questão no ensaio ‘Linguistics and Poetics’ (Linguística e Poética), de 1958, um dos mais famosos do autor e centro das discussões em torno da poética imanente ». *Ibid.*, p. 86-87.

pour la mise en place de ses pratiques traductives. Dans ce système, Ezra Pound étant à la base de la formation poétique d'Haroldo de Campos fonctionne comme un guide, comme une direction à prendre, comme une tradition à suivre par le biais de ses techniques de traduction. En même temps, Roman Jakobson lui offre les outils théoriques pour la mise en place de l'opération traductive et Walter Benjamin la réflexion nécessaire pour répondre aux questions du langage, de la communication et de l'opération de la traduction. Sur ce plan triptyque se trouve le fondement de la *transcréation* d'Haroldo, qu'il appliquera notamment dans ses traductions bibliques.

2.3.2. Trois aspects en continu dans la pensée d'Henri Meschonnic

Les trois auteurs qui sont à la base de la théorie de la *transcréation* d'Haroldo qui a servi pour ses traductions bibliques, sont aussi présents dans l'œuvre de Meschonnic. Leurs positions n'est pas la même, mais elles témoignent également de la force de l'œuvre de ces auteurs qui nourrit le débat sur la traduction au XX^e siècle. En effet, chez Meschonnic, chacun de ces trois auteurs se positionne dans un problème spécifique de sa théorie. Pound, Jakobson et Benjamin ne font pas un groupe qui s'articule autour d'une même notion, comme la *transcréation* chez Haroldo, mais ils composent des aspects de l'œuvre de Meschonnic qui sont repris par lui dans ses essais au cours des années avec toujours une certaine uniformité.

Les aspects de l'œuvre de Meschonnic qui ont traités lors de ses lectures de Pound, Jakobson et Benjamin passent visiblement par des sujets telles que la poétique, l'éthique et la politique et l'historicité. Il est ainsi possible de tisser un continu entre ces trois notions à travers les lectures-écritures que fait Meschonnic de ces trois auteurs. De plus, ce continu est visible dès les premières publications de Meschonnic où ces auteurs ont une place de choix. Ils sont souvent cités en exergue et déterminent la direction prise par les discussions qui sont développées notamment dans la série des livres de *Pour la poétique*, mais aussi dans la continuité de l'œuvre théorique de Meschonnic.

Le premier des trois auteurs apparaît en exergue de *Pour la poétique I*, où Meschonnic cite un extrait de « Linguistique et poétique, Essais de linguistique générale », de Jakobson :

S'il est encore des critiques pour douter de la compétence de la linguistique en matière de poésie, je pense à part moi qu'ils ont dû prendre l'incompétence de quelques linguistes bornés pour une incapacité fondamentale de la science linguistique elle-même. Chacun de nous ici, cependant, a définitivement compris qu'un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont d'ores et déjà, l'un et l'autre, de flagrants anachronismes.¹³⁵

Cette référence dans l'ouverture de son premier livre d'essai théorique n'est pas anodine. Meschonnic définit ici, en révélant l'importance que Jakobson a dans sa pensée, que sa réflexion se situe dans le rapprochement entre les études linguistiques et les études littéraires avec la critique de la poésie. Le titre de la série *Pour la poétique* a pour base théorique une lecture-écriture de Jakobson. Meschonnic le continue à travers une posture souvent critique, mais qui ne nie pas son importance pour la poétique en tant que discipline d'étude littéraire que l'on cherche à construire à ce moment-là.

Tout autre est la position qu'a Pound sur la pensée de Meschonnic. Ce n'est pas dans la sphère théorique que l'auteur se situe, mais c'est un auteur qui fait le pont entre la théorie et l'activité poétique et traductive chez Meschonnic. La lecture-écriture que fait Meschonnic de la pensée de Pound est celle d'un auteur intuitivement éclairé sur son environnement intellectuel, mais incapable de systématiser théoriquement cette conscience. Comme il l'affirme dans *Pour la poétique II*, Pound a une « valeur lançante », même si isolé de la linguistique, pour les problèmes d'une poétique de la traduction. En revanche, il est vrai que cette « valeur lançante » est aussi pour Meschonnic une valeur pour d'autres problèmes que la traduction. Voyons la citation en exergue dans l'annexe « Propositions pour un glossaire », de *Pour la poétique*, de l'essai « Comment lire », de 1928, de Pound :

Je propose que l'on jette dehors tous les critiques qui utilisent des termes vagues, généraux. Non pas simplement ceux qui utilisent des termes vagues parce qu'ils sont trop ignorants pour avoir une pensée ; mais les critiques qui utilisent des termes vagues *pour dissimuler* leur pensée, et tous les critiques

¹³⁵ Dans Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. I, essai, op. cit.*, p. 10.

qui utilisent des termes assez vaguement pour que le lecteur puisse croire qu'il est de leur avis ou qu'il admet leurs affirmations quand il ne le fait pas.

La première lettre de créance que l'on devrait exiger d'un critique est *son* idéographie de ce qui est bon ; de ce qu'il considère comme écrit solide, et en fait de tous ses termes généraux. Alors on sait où il en est.¹³⁶

Meschonnic met à jour la critique que faisait le poète anglais à ses contemporains pour la situation des études littéraires français des années soixante-dix. La critique est dure contre les théoriciens « ignorants » et qui parlent vaguement pour « dissimuler leur pensée ». On apprend par-là que Meschonnic adopte une posture quelque peu poundienne dans son point de vue sur l'activité critique, une posture visant une critique de la critique, comme le faisait le non-conformisme de Pound. C'est dans ce sens que Meschonnic paraît remarquer chez Pound un dérangement, une inquiétude, issu d'une intuition sur l'existence d'un problème fondamental dans la pensée occidentale. C'est cette inquiétude qui fait du poète anglo-américain une « valeur lançante » pour l'œuvre de Meschonnic.

Plus loin, en exergue de *Pour la poétique II*, de 1973, un extrait de « Essais sur Bertolt Brecht », de Benjamin, y apparaît indiquant le problème qui sera développé pour une épistémologie de l'écriture et pour une poétique de la traduction. Avec la posture critique de Pound et partant de l'indispensable discipline poétique que Jakobson initie, Benjamin est, pour Meschonnic, celui qui rend possible une analyse matérialiste du fait littéraire, comme le montre la citation :

En parlant de technique j'ai introduit la notion qui permet de soumettre les produits littéraires à une analyse sociale directe, donc à une analyse matérialiste. En même temps la notion de technique représente l'élément dialectique initial à partir duquel l'opposition stérile de la forme et du fond peut être surmontée.¹³⁷

La citation de Benjamin en ouverture de son deuxième volume de la collection *Pour la poétique* révèle l'importance qu'a le philosophe allemand pour les problèmes

¹³⁶ Dans *Ibid.*, p. 173.

¹³⁷ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, op. cit., p. 9.

traités dans cet essai qui porte fondamentalement sur l'écriture et la traduction. C'est donc l'auteur qui pointe du doigt le sens que Meschonnic prendra pour une analyse matérialiste des produits littéraires. En effet, il y a une coopération avec Benjamin issue de la lecture-écriture que lui fait Meschonnic. Du fait de leurs origines juives, cette intimité prend l'allure d'une compréhension ancrée dans l'expérience du XX^e siècle en Europe. C'est ce qui paraît s'expliquer dans le chapitre « L'allégorie chez Walter Benjamin »¹³⁸, dans le livre *L'Utopie du juif*, de 1990, où Meschonnic évalue la réception actuelle de Benjamin et constate des lectures fragmentaires de l'auteur. Il y a toujours à parler d'un marxisme chez Benjamin ou d'un messianisme et jamais de la dialectique de ces perspectives qui composent en vraie l'historicité de l'auteur allemand. C'est toujours en faisant preuve d'une « opposition stérile », pour reprendre la citation précédente, que la critique perçoit l'écriture de Benjamin. Or, Benjamin est pour Meschonnic, à travers ses écrits sur l'allégorie et la modernité, un pont vers la perception du sujet dans son historicité dialectique, dans ses activités, notamment la traduction, mais aussi dans ce que ces activités signifient de nos jours.

2.3.3. L'idée de la traduction biblique comme fonctionnement

Le fonctionnement que l'idée de la traduction biblique a à l'intérieur des œuvres d'Haroldo et de Meschonnic est perceptible lorsqu'on compare leurs lectures-écritures de Pound, Jakobson et Benjamin. Cela révèle d'emblée le glissement que l'idée de traduction biblique a dans le transfert qui est opéré par Haroldo lors de sa lecture du projet de traduction de Meschonnic. De plus, il est aussi possible de dégager quelques similitudes entre les deux poétiques qui nous donnent des indices sur la situation de la traduction biblique dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Ces deux vecteurs observés parallèlement dans leur fonctionnement attestent les implications que différentes aires épistémologiques imposent sur l'idée et la pratique de la traduction biblique.

La lecture-écriture de Pound chez Haroldo et chez Meschonnic démontre l'importance que le style critique du poète anglo-américain a dans la pensée littéraire du XX^e siècle, de par son projet de traduction biblique. À travers ses réflexions et ses

¹³⁸ Henri MESCHONNIC, *L'utopie du Juif*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 281-324.

théories sur la création poétique et la traduction, Pound indique une posture à prendre vis-à-vis de l'ordre établi, le sens commun sur le langage, la traduction et la poésie. Pound est une figure emblématique du besoin d'une vision éveillée sur le courant où s'insèrent les démarches de nos propres activités d'écritures. La traduction biblique est, tant pour Haroldo que pour Meschonnic, à travers la lecture de Pound, une réflexion expérimentale sur leur condition même de traducteur et sur leur rôle dans la tradition. Et la Bible est, ainsi, une importante révélatrice de la condition actuelle des pratiques de lecture-écriture de la tradition d'où son importance pour les fondements de la pensée occidentale.

Sur Jakobson, le problème qui traverse les deux poètes-traducteurs lors de leur lecture-écriture du linguiste russe est celle d'une théorie de la littérature, de la traduction, plus amplement, du langage. Si chez Haroldo la fonction poétique justifie ses choix techniques pour la création et pour la traduction, chez Meschonnic cette même théorie des fonctions du langage n'est que le début d'une reconnaissance de la linguistique comme outil incontournable pour l'analyse littéraire. Elle est cependant, selon Meschonnic, un effort incomplet parce que fondé sur une théorie du langage de la séparation de la forme et du sens. Ce que le poète-traducteur français propose c'est la continuité de cette école qui rejoint la linguistique et la littérature, au sens où le texte littéraire soit compris comme discours et aussi comme dialectique du sujet et du langage. Il s'agit du développement de sa théorie du rythme en tant qu'une anthropologie historique du langage. Ainsi, la traduction de la Bible est le résultat pour Haroldo d'un point de vue sur ce que la fonction poétique offre pour l'activité de traduction et pour Meschonnic un levier théorique pour l'expression de ce qui résulte comme critique des théories du langage la traduction du rythme.

D'autre part, Benjamin est l'allégorie de cette rencontre entre sujet et langage. Dans la lecture-écriture que lui fait Meschonnic, mais aussi à l'évidence chez Haroldo, l'auteur appartient à un cadre de réflexion sur l'activité de traduction dans la modernité. De ce fait, c'est aussi une réflexion sur la place du traducteur au XX^e siècle. Pour Haroldo, à partir de Benjamin, il devient donc possible une métaphysique de la traduction qui se révèle quelque part comme une ontologie du sujet traducteur en Amérique Latine. Chez Meschonnic, c'est une approche matérialiste qui donne lieu aussi à une réflexion sur la tâche du traducteur, c'est-à-dire son historicité, spécialement le traducteur juif en Europe.

Le problème de la traduction de la Bible s'accompagne donc de la question du judaïsme au XX^e siècle et de ce que cela signifie pour la traduction.

Quelle idée de la traduction biblique surgit à partir de ce panorama ? Tout d'abord, il est possible de dire que la question « Pour qui traduit-on la Bible ? » n'est pas à l'ordre du jour. Le souci avec un public spécifique, comme le souhaite certains projets de traduction biblique de caractère confessionnelle¹³⁹, n'est pas une caractéristique des travaux d'Haroldo et de Meschonnic. Par exemple, dans le « Theory and Practice of Translation », de 1982, Eugene Nida et Charles Taber affirment :

[... Les] Ecritures doivent être intelligibles pour les non-chrétiens, et si elles le sont, elles seront aussi intelligibles aux chrétiens. Non seulement cela est un principe important pour la traduction effective de la Bible comme un instrument d'évangélisation, mais cela est aussi nécessaire si la langue de l'église veut éviter de devenir un dialecte ésotérique – un symbole d'appartenance et d'identification ou un semi-magique moyen de supplier Dieu.¹⁴⁰

La traduction est chez Haroldo et chez Meschonnic, tout au contraire, une entreprise de réflexion sur sa propre condition d'activité d'écriture, c'est-à-dire un métalangage. Elle n'a pas des objectifs catéchisant ou confessionnels. Pour répondre donc à la question qui fait le titre de ce chapitre, il est nécessaire de considérer que la traduction biblique se positionne à l'intérieur d'un problème qui concerne une réflexion sur la traduction elle-même ; ou, encore plus loin, sur la création littéraire, sur le langage.

¹³⁹ Danielle Delmaire, « Traduire la Bible au XIX^e XIXe siècle. Pour quoi ? Pour qui ? ». Les traductions de Samuel Cahen et du rabbinat », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n° 77 (1 septembre 2019): 65-76. Danielle Delmaire, « Traduire la Bible au XIXe siècle. Pour quoi ? Pour qui ? ». Les traductions de Samuel Cahen et du rabbinat », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n° 77 (1 septembre 2019): 65-76.

¹⁴⁰ « [...] The Scriptures must be intelligible to non-Christians, and if they are, they will also be intelligible to Christians. Not only is this principle important in making the translation of the Bible effective as an instrument of evangelism, but it is also necessary if the language of the church is to be kept from becoming an esoteric dialect – a symbol of belonging and identification or a semimagical means of imploring God ». Eugene A. NIDA, Charles R. TABER, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, Brill, 1982, p. 31-32.

Antoine Berman, dans un commentaire sur l'essai « La tâche du traducteur », de Walter Benjamin, affirme qu'il y a une coopération de nos jours entre traduction et religion, sans pourtant vouloir dire « croyance » :

La vie de la « religion » est si intimement liée à la traduction qu'on ne peut la concevoir sans elle, et la vie de la traduction est si intimement liée à celle de la religion que *toutes les « grandes » traductions ont un fondement religieux*. Disant cela, assurément, nous nous référons à la Bible, mais aussi bien, quoique de manière différente, au Coran. L'acte de traduire les textes sacrés est un acte fondamental et, pour ces textes, il y va de leur être. Car ces deux éléments que nous avons évoqués, le désir de la traduction, et le refus de la traduction, s'ils sont propres à toute œuvre, ne se manifestent nulle part plus absolument que pour les textes sacrés. Il importe peu que nous soyons liés religieusement ou non à ces textes. Sacrés, ils le restent même si nous n'y « croyons » pas. Et en tant que sacrés, ils veulent être et ne pas être traduits.¹⁴¹

L'idée de religion est, pour Berman, « à prendre dans un sens très large, comme tout ce qui a rapport au lien de l'homme à la totalité du monde »¹⁴². Cela inclus donc certaines traductions de textes profanes. Mais ce sont les textes religieux qui ont en eux même ce désir d'être traduit en même temps que son refus. Ainsi, plus loin dans son commentaire, Berman explique ce qu'il comprend par cette « religiosité » de la traduction :

Il faudrait parvenir à penser assez précisément le concept de « religiosité » pour pouvoir y inclure des œuvres comme celles de Kafka, Broch, Proust, Rilke, George, Freud ou Guimarães Rosa, ou Tolstoï et Dostoïevski, ou Racine, Diderot, Rousseau, Goethe, etc. Si nous y parvenions, nous arriverions à cette conclusion que traduire, traduire de grandes œuvres, est toujours acte religieux où nous amenons la langue à mûrir. Pas seulement à s'élargir, s'enrichir, s'affiner (catégories profanes), mais à pénétrer plus avant dans le secret de sa vie propre, et de sa vie orale la plus profonde. Que par cet acte d'écriture total qu'est traduire, la langue mûrisse dans son oralité,

¹⁴¹ Antoine BERMAN, « L'Âge de la traduction », *Po&sie*, n° 4, Belin, 2007, p. 58-59.

¹⁴² *Ibid.*, p. 60.

épanouisse sa vérité orale, au-delà de ce que peut faire l'oralité réduite à sa vie naturelle – qui est pur écoulement –, c'est ce qu'on pressent à lire les grands textes du XVI^e siècle français, de Rabelais à Montaigne.¹⁴³

La vision de Berman sur cet âge de la traduction est une lecture de Benjamin. Et il y a effectivement quelque chose de religieux dans la façon dont la traduction est comprise de nos jours et notamment dans les projets d'Haroldo et de Meschonnic. Religieux dans le sens d'une activité qui cherche à mûrir l'expérience du langage et, ainsi, faire avancer l'Histoire vers quelque chose de nouveau. C'est une expérience de caractère expérimental, d'ouverture, continue et inconnue.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 61.

II. PARTANT D'EZRA POUND

Pourquoi parlons-nous d'Ezra Pound pour l'étude de deux projets de traduction biblique ? Le poète américain qui a fait carrière en Europe, même s'il connaissait et traduisait en plusieurs langues, n'a jamais considéré la Bible hébraïque comme un objet d'intérêt pour ses expériences poétiques. Il ne s'est pas non plus adonné à l'étude du texte biblique et à son herméneutique. Les commentaires qui s'en approchent le plus dans son œuvre s'y réfèrent pour des raisons autres que des questions poétiques et de traduction. Ainsi, la raison pour laquelle nous l'abordons dans notre étude n'est pas relative aux études bibliques. Elle se trouve dans la place que la poétique de Pound a pour la traduction au XX^e siècle et, dans ce sens, à sa contribution à pour la traduction biblique.

Concernant la place du poète américain dans la poésie du XX^e siècle, son importance est indiscutable. C'est cette influence, quoique diluée avec d'autres auteurs du modernisme anglais, mais épicerie de l'innovation en matière de techniques de création et de traduction, qui fait de son œuvre le début de cette partie. Il est l'exemple de l'avant-garde qui a exploré les bases de la possibilité d'une appropriation poétique des textes de différents âges, cultures et confessions. Ainsi le reconnaissent tant Haroldo que Meschonnic. Pour cela, Pound peut être considéré comme à la source de la relation entre les deux traducteurs-poètes de la Bible. Il est, pour cette étude comparée, le fondement d'où résonne une certaine conception de l'écriture et, par conséquent, de la traduction.

En effet, Pound est considéré de la même façon dans l'œuvre d'Haroldo et de Meschonnic : Il a le statut d'un précurseur, notamment pour ce qui est des questions poétiques ancrées dans les projets de traduction biblique des deux poètes-traducteurs. Ainsi, chez Haroldo, le poète américain est une référence fondamentale de sa formation comme poète. C'est en s'inspirant de Pound qu'il pratique un ensemble de techniques de poésie d'avant-garde, et qu'il en retire des enseignements concernant la fonction du traducteur et du poète dans la société. Chez Meschonnic, Pound a une « valeur lançante » pour une nouvelle compréhension de la traduction comme un travail d'écriture et, par conséquent, pouvant être considérée comme un texte original. Cependant, cette nouvelle pédagogie de la traduction n'a pas pu s'épanouir à son époque dans une nouvelle théorie du langage, telle que la propose Meschonnic, car elle n'était pas munie des outils offerts par l'évolution de la linguistique. Elle est toutefois un exemple de ce qu'une certaine éthique de l'écriture rend possible pour et dans le langage. En conclusion, Haroldo se

place dans la continuité de Pound ; Meschonnic donne des indications pour se placer dans son sillage. Tous deux, partant de Pound, mettent en exergue des problématiques liées à la poétique de la traduction qui trouvent leur synthèse dans la traduction des textes bibliques.

3. La tradition d'Ezra Pound chez Haroldo de Campos

Ainsi, aucun stéréotype littéraire n'est efficace, ni aucune 'art de bien écrire' préconçue, mais, oui, les larges ressources expérimentales de la poétique de la modernité, de Mallarmé et Pound jusqu'à maintenant.

Bere'shith : A Cena da Origem, Haroldo de Campos¹⁴⁴

La relation d'Haroldo avec la pensée et les écrits de Pound est riche d'enseignements pour le poète brésilien. En effet, cette relation s'établit spécialement sous la forme d'une volonté de continuité et de transformation de la pensée du poète américain. Cela situe Haroldo dans une possible tradition qui trouve son origine dans la pensée de Pound. La lecture que fait Haroldo de Pound nous permet de comprendre la formation théorique et poétique du poète brésilien. Une formation qui s'amorce dans le groupe de poésie concrète des années 50 et qui est déterminante dans la construction de sa personnalité poétique et, par la suite, de l'élaboration de son projet de traduction biblique. Nous allons ainsi organiser ce chapitre en trois sections distinctes. Dans la première section, nous définirons l'idée du transfert de Pound pour observer la façon dont sa pensée est à la base des transferts culturels dans l'œuvre d'Haroldo. Dans la seconde section, il s'agira d'introduire deux éléments de la pensée de Pound, la notion de *paideuma* et la méthode idéogrammatique, qui fonctionnent en tant qu'objet de transfert pour le poète brésilien. Pour conclure, nous nous concentrerons sur les traces de la pensée

¹⁴⁴ « Para tal fim, não é eficaz nenhum estereótipo literário, nenhuma preconcebida 'arte de bem escrever', mas valem, sim, os amplos recursos experimentais da poética da modernidade, de Mallarmé e Pound até agora ». Haroldo de Campos, *Bere'shith: a cena da origem : (e outros estudos de poética bíblica)*, op. cit., p. 20.

d'Ezra Pound dans l'œuvre poétique d'Haroldo, en ce qui concerne la période de formation de sa poétique jusqu'au projet de traduction biblique.

3.1. Ezra Pound en transfert

L'œuvre d'Haroldo voit dans la lecture une activité qui nourrit la création. La lecture est comprise dans un sens large, comme l'interprétation, non seulement de la littérature, mais du monde qui entoure le poète. Pour cela, la production d'Haroldo se présente comme un voyage à travers les lectures du poète. Un voyage à travers la poésie, la traduction et l'essai, qui se construit à partir de l'accumulation des expériences du poète dans différents langues, littératures et pensées. Haroldo nous met constamment en contact avec d'autres cultures à travers un point de vue qui accueille, dans le corps du texte, une diversité d'images et de sonorités. Cette caractéristique, qui fait son style mosaïque et reflète sa pensée, est dû à une certaine tradition de Pound qui se perpétue au cours du XX^e siècle.

3.1.1. Haroldo de Campos et le voyage

*Galaxies*¹⁴⁵ est un livre-voyage de poèmes-proses et le chef-d'œuvre d'Haroldo. Le poète a écrit cet ouvrage entre 1963 et 1976 et l'a publié dans une édition unique en 1983 (Ex-Libris : São Paulo). C'est un livre composé de 45 poèmes-fragments, en bloc, sans pagination, racontant différentes expériences de voyage de l'auteur qui utilise des techniques de juxtaposition, des néologismes et plusieurs langues. C'est une composition mosaïque d'expériences du poète. Bien que ce soit l'ouvrage le plus emblématique de cette idée de l'expérience de lecture-écriture comme voyage, ce n'est pas la seule de ses œuvres qui met ses expériences au centre de l'écriture. L'œuvre entière du poète brésilien est composé d'une mosaïque des lectures qu'il a faites. Comme l'affirme K. David Jackson :

Le classicisme d'Haroldo, philologiquement enraciné dans les grands poèmes épiques, dans Homère, Virgile, Dante et Goethe, a toujours trouvé son expression moderne dans le sujet du voyage, où les contemporains d'Ulysse

¹⁴⁵ Haroldo de CAMPOS, *Galaxies*, Caen, Nous, 2019, trad. de Inês OSEKI-DÉPRÉ.

se promènent par des villes du monde, dans l'apparence d'un occidental où le prototype phantasmagorique peut être trouvé dans le poème de Cesário Verde « Sentimento de um Ocidental ». Comme l'atteste *Finismundi*, l'un des derniers poèmes d'Haroldo, Ulysse continue son voyage jusqu'à ce qu'il arrive sur la côte brésilienne, où le thème du voyage devient un sujet unifié avec le temps, de son origine classique chez Homère aux vaisseaux, des îles grecques aux villes contemporaines. C'est comme si l'opéra baroque était chanté avec la poésie concrète pour annoncer l'arrivée finale d'Ulysse dans la terre et la littérature du Brésil. Le voyage est aussi philologique, une autre caractéristique d'Haroldo, qui a toujours travaillé dans la proximité de plusieurs langues et littératures – japonaise, allemande, anglo-américaine, française, italienne, espagnole, américo-espagnole, grecque, hébraïque – en appliquant ses techniques de transcréation dans des grands challenges philologiques : *pois um livro é viagem* (frag. 8). Profondément enraciné au Brésil, son imagination a permis de franchir les frontières entre langues ou genres littéraires.¹⁴⁶

Il est ainsi possible de dire que les écrits d'Haroldo se placent ou tentent de se placer comme un important mécanisme de transfert culturel au Brésil qui présuppose un complexe logistique pour la sélection, les échanges et la mise en rapport des idées. Ce mécanisme permet ainsi de transporter des auteurs et des textes vers le portugais vernaculaire et met en place un commerce des concepts, une véritable économie épistémologique. En effet, ce trait de l'œuvre d'Haroldo est élaboré consciemment et

¹⁴⁶ « Haroldo's classicism, rooted philologically in the great epic poems, in Homer, Virgil, Dante and Goethe, always found its modern expression in the theme of the voyage, where a contemporary Ulysses strolls among the cities of the world, in the guise of a Westerner whose phantasmagorical prototype can be found in Cesário Verde's poem "Sentimento de um Ocidental." As *Finismundo* attests, one of Haroldo's last poems, Ulysses continues his voyage until he arrives at the Brazilian coast, thus the theme of the voyage becomes one unified theme over time, from its classical origin in Homer to the spaceships, from Greek islands to contemporary cities. It is as if baroque opera were sung with concrete poetry to announce the final arrival of Ulysses at the land and literature of Brazil. The voyage is also philological, another characteristic of Haroldo, who always worked in close contact with many different languages and literatures – Japanese, German, English-American, French, Italian, Spanish, Spanish American, Greek, Hebrew – applying his techniques of transcreation to the greatest philological challenges: *pois um livro é viagem* (frag. 8). Deeply rooted in Brazil, his imagination allowed no borders between languages or literary genres ». K. David JACKSON, « Galáxias » [en ligne], URL : <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/jackson.htm>, consulté le 7 juillet 2020.

défini selon un projet ; un projet d'avant-garde qui participe à une mouvance littéraire qui commence au XX^e siècle.

La production théorique, traductive et créative d'Haroldo commence donc par l'interprétation et l'adaptation de la pensée de Pound dans le but de se placer dans sa continuité. Pound est l'un des premiers et plus important auteur qu'Haroldo met en transfert, dans les années 1950, alors jeune écrivain à la tête du groupe *Noigandres*, avec son frère, Augusto de Campos, et son ami, Décio Pignatari. La relation qu'il entretient avec le poète américain marque toute sa production textuelle et aide à définir la manière dont il aborde textes et cultures. Le transfert de Pound est ce qui donne les moyens de la mise en place des transferts culturels de plusieurs autres auteurs chez Haroldo. C'est ce qui permet à son œuvre d'être un voyage.

Cette affirmation ne se prétend pas définitive. Nous savons que d'autres auteurs participent à la formation d'Haroldo comme, par exemple, l'importance accordé à James Joyce et son *Ulysse*. Cependant, la pensée de Pound a une place prépondérante puisqu'elle est, à travers Haroldo, le *sujet* et l'*objet* de son propre transfert. L'objet, parce qu'Haroldo adopte des procédures poétiques et un ensemble de notions issues de la pensée de Pound et qui confluent dans l'élaboration de son style littéraire ; mais aussi le sujet, parce que c'est à travers ce style poundien que le poète brésilien transforme les éléments alors transférés de l'œuvre de Pound elle-même dans son nouveau contexte qui est l'aire culturelle brésilienne.

La notion de culture nationale influe sur les transformations que subit un objet lors de son transfert culturel en raison de sa charge idéologique. Dans le cas étudié ici, l'œuvre et la pensée de Pound s'adaptent, à travers Haroldo, à la culture brésilienne qui, encore au XX^e siècle, dans l'après-guerre notamment, cherche à se définir, notamment à travers les arts. Néanmoins, l'idée de culture nationale est en ce moment en plein changement, en devenant, de ce fait, quelque peu diffuse comme le rappelle Michel Espagne :

La culture nationale est aussi une construction idéologique. Elle n'a peut-être qu'une validité transitoire. On peut soupçonner qu'elle ne signifie pas grand-chose avant le XVIII^e siècle et que sa pleine signification s'affirme surtout au XIX^e siècle, un XIX^e siècle qu'on ne ferait arrêter qu'au moment de la guerre

de 1914-1918. Sans doute garde-t-elle une pertinence certaine jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, encore que le national-socialisme, idéologie liée au franquisme, ou à l'Italie de Mussolini, ne puisse être défini comme une forme de culture nationale et que les représentants d'une culture nationale allemande se situent alors plutôt en exil. Toujours est-il que la notion de culture nationale tend au XX^e siècle à perdre de ses contours.¹⁴⁷

L'adaptation de Pound au Brésil n'a donc pas besoin de passer par une intégration culturelle à travers l'idée d'une culture nationale, ce qui pourrait être le cas dans un autre contexte. Elle représente plutôt une opportunité offerte à Haroldo et aux poètes concrets de participer, eux-mêmes, à un événement poétique international. Cela marque davantage une volonté nationale de participer d'une littérature mondialisée que de fonder une identité nationale.

C'est pour cela que l'œuvre d'Haroldo, dans sa phase initiale dans les années 1950, s'affirme comme une opposition aux nationalismes au nom d'une participation à une culture internationale. Le mouvement de poésie concrète, dont Haroldo a été l'un de fondateurs, voulait prouver à la culture brésilienne sa capacité à transcender les horizons géographiques et à avoir une visibilité internationale ; il ne fallait plus se replier sur soi-même dans la figure d'une « littérature exotique »¹⁴⁸ ! Pound est donc celui qui offre les outils nécessaires à Haroldo et au groupe de poésie concrète pour mener à terme ce projet d'avant-garde. L'œuvre d'Haroldo démontre une loyauté et une forte volonté de continuer un projet littéraire poundien¹⁴⁹. Comme nous l'avons déjà dit, c'est cette volonté qui permet à Haroldo de transformer la pensée de Pound elle-même.

Haroldo et Pound ont, en effet, une idée en commun qui est à la base de leur relation. Cette idée se trouve dans la question de la tradition chez Pound, celle-ci étant un enjeu de préservation, de sélection et de construction d'un canon littéraire à travers

¹⁴⁷ Michel ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 19-20.

¹⁴⁸ Augusto de CAMPOS, Décio PIGNATARI, Haroldo de CAMPOS, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2014, p. 28.

¹⁴⁹ Leyla PERRONE-MOISÉS, *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 119, 153.

l'assemblage de ce qu'il y a de plus élevé dans une sélection d'auteurs et de cultures. La notion de tradition devient donc un moteur de transfert culturel. Comme l'affirme Pound : « La tradition est une beauté que nous préservons et pas un ensemble de fers qui nous lient »¹⁵⁰. L'idée que la tradition est un synonyme de sélection, de ce qui compte d'être préservé, exige du poète un travail encyclopédique et, pour cela, qu'il se lance dans un voyage dans le temps et dans l'espace à la recherche des techniques qui permettront la rénovation poétique tout en assurant la préservation de la juste tradition.

Il est ainsi exigé de l'artiste une grande érudition. Chez Pound, cette érudition s'est consolidée à travers une vaste connaissance de l'histoire et des techniques poétiques en plusieurs langues anciennes et modernes, qui ont contribué à la qualité de ses sélections textuelles. Muni de ces connaissances, le poète moderniste voulait rendre possible une tradition à travers la reconstruction des valeurs littéraires qui se perdaient dans des académismes résultant d'un système économique et politique qui était, pour l'auteur, corrompu, mais aussi qui nourrissait des formules esthétiques strictement ornementales. Comme il l'écrit dans son Canto LXXXI, « pour casser le pentamètre »¹⁵¹, il faut « prendre dans l'air une tradition vive »¹⁵². Par cette approche de la littérature, et grâce à ses travaux de traduction, de création poétique et de critique littéraire, Pound est devenu une référence lorsqu'il s'agit d'innovations des techniques de la poésie du XX^e siècle. C'est ainsi que les traditions littéraires postérieures, qui revendiquent l'influence de Pound, se présentent souvent comme représentantes d'une « nouvelle poésie »¹⁵³. Une nouvelle poésie qui était le projet poundien.

En raison du fait que Pound ait été un important acteur dans les transformations littéraires, l'attention s'est fortement focalisée sur lui et son œuvre au cours du XX^e siècle.

¹⁵⁰ « The tradition is a beauty which we preserve and not a set of fetters to bind us. » Ezra POUND, *Literary Essays of Ezra Pound*, New Directions Publishing, 1954, p. 91.

¹⁵¹ « [T]o break the pentameter ». Ezra POUND, *The cantos of Ezra Pound*, London, Faber, 1975, p. 518.

¹⁵² « To have gathered from the air a live tradition ». *Ibid.*, p. 522.

¹⁵³ « Les poètes suivant la tradition de Pound avaient l'impression de faire partie d'un mouvement qui représentait une "nouvelle poésie", générée par une conception renouvelée de la relation du poète avec l'expérience phénoménologique et artistique » (« Poets of the Pound tradition felt themselves to be part of a movement representing a "new poetry", one generated by an altered conception of the poet's relation to phenomenological and artistic experience »). Christopher BEACH, *ABC of influence: Ezra Pound and the remaking of American poetic tradition*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 19.

T. S. Eliot, dans un commentaire critique sur l'œuvre de Pound, dans son livre *Ezra Pound: His Metric and Poetry*¹⁵⁴, de 1917, affirme qu'il était déjà un grand polémiste et divisait les critiques littéraires quant à la qualité de ses textes. En ce sens, Eliot remarque que Pound, quoique suscitant toujours des opinions controversées sur sa personne et ses poèmes, était un auteur dont on parlait souvent¹⁵⁵. C'est encore le cas aujourd'hui. Par exemple, le chef-d'œuvre d'Hugh Kenner, *The Pound Era*, de 1971, situe le moderniste anglais au centre de la poésie du XX^e siècle. Cette place est cependant contestée par Harold Bloom qui lui oppose l'importance du poète Wallace Stevens¹⁵⁶. En somme, Eliot, depuis 1917, avait raison sur le fait que l'œuvre de Pound ne fait certes pas l'unanimité, mais a toujours suscité l'intérêt jusqu'à nos jours.

La permanence du nom de Pound dans les cercles poétiques du XX^e siècle est très probablement dûe en premier lieu à la densité de son œuvre et aux perspectives qu'elle ouvre, notamment au sujet de la tradition. Il faut cependant noter les polémiques qui entourent ses opinions politiques. En effet, le poète a eu une forte relation idéologique avec le fascisme et a diffusé pendant la Seconde Guerre Mondiale en Italie des émissions radiophoniques appuyant le parti et les idéaux de Mussolini¹⁵⁷. En 1945, à la fin de la guerre, Pound a été condamné pour trahison et après s'être effondré psychologiquement en prison, a été envoyé dans un hôpital psychiatrique aux États-Unis où il passa 13 ans. Il est par la suite retourné en Italie pour y vivre ses dernières années.

Son histoire et ce qu'elle porte de controversé joue donc un rôle important dans la diffusion de son œuvre. Le poète américain Ezra Pound est né en 1885 dans la ville de Hailey dans l'état de l'Idaho. Il est décédé en 1972 à Venise, en Italie. Dans sa jeunesse, il s'est installé en Europe, notamment entre l'Italie et l'Angleterre, et s'est consacré aux métiers d'éditeur, poète, théoricien et traducteur, évoluant au sein du modernisme anglais. Il est à l'origine des courants de l'imagisme et du vorticisme et a introduit, à travers les

¹⁵⁴ Publié anonymement en 1917 par l'éditeur Alfred A. Knopf, à New York.

¹⁵⁵ T. S. ELIOT, *To Criticize the Critic and Other Writings*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991, p. 162.

¹⁵⁶ Marjorie PERLOFF, *The Dance of the Intellect : Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, chap. Pound/Stevens: whose era?

¹⁵⁷ Pierre RIVAL, *Ezra Pound en enfer*, L'Herne, 2019.

études des idéogrammes chinois d'Ernest Fenollosa, la méthode idéogrammatique de composition poétique qui influencera plusieurs mouvements d'avant-garde et différents poètes du XX^e. Son chef-d'œuvre poétique *The Cantos*, réalisé entre 1915 et 1962, concentre l'ensemble des éléments de sa pensée et figure parmi les ouvrages les plus importants et controversés de la poésie du XX^e siècle. L'œuvre de Pound a ainsi fait un long voyage et n'a pas manqué de faire son passage au Brésil qui a été réalisé à travers le groupe *Noigandres*. Ce mouvement littéraire brésilien marque la présence de Pound dans l'hémisphère sud et proposera donc d'autres trajectoires pour faire perdurer son voyage poétique.

3.1.2. « Noingadres! NOIgandres! »

Au Brésil, l'influence de Pound est centrale dans l'émergence du groupe de poésie concrète, qui se développe initialement au sein du groupe *Noigandres*, fondé par Haroldo de Campos, son frère Augusto de Campos et Décio Pignatari en 1952. Les trois jeunes poètes, alors étudiants en Droit à l'Université de São Paulo, faisaient partie du Clube de Poesia de São Paulo, un autre groupe connu comme le principal représentant de la *Geração de 45*, mouvement littéraire caractérisé par un regard nostalgique sur la poésie¹⁵⁸. Lors de cette rencontre entre les trois étudiants, les deux frères Campos ont été très impressionnés par la poésie de Décio Pignatari qui osait déjà un style novateur et original, rare en ce temps, dans la forme mais surtout dans les thématiques abordées¹⁵⁹.

Dans une direction contraire aux préceptes en vogue, et influencés par les modernistes du début du XX^e siècle, spécialement par Pound, les frères De Campos et Décio Pignatari se sont séparés du Clube de Poesia de São Paulo et se sont engagés à rompre radicalement avec les académismes et les formes poétiques classiques. Cela leur a permis de partir à la recherche d'un renouveau expérimental de la poésie. Ils décident alors la création du groupe *Noigandres* et lancent une revue homonyme qui voit le jour

¹⁵⁸ Pour plus d'informations cf. José Aderaldo Castello, *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500 - 1960)*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 411.

¹⁵⁹ Gonzalo Moisés AGUILAR, *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, op. cit., p. 165. Gonzalo Moisés Aguilar présente dans cet ouvrage une étude assez complète sur la poésie concrète brésilienne.

en 1952 et compte, au total, 5 numéros parus de façon irrégulière au cours d'une dizaine d'années, entre 1952 et 1962.

Le phénomène littéraire qui précédait *Noigandres*, représenté par le Clube de Poesia de São Paulo, était le premier objet d'opposition pour les jeunes poètes. La *Geração de 45* était un mouvement d'après-guerre où la poésie brésilienne cherchait une relance de sa production à travers un retour aux formes classiques¹⁶⁰. Les publications *Auto do possesso* (São Paulo : Clube de Poesia, 1950) d'Haroldo de Campos, *O Carrossel* (São Paulo : Clube de Poesia, 1950) de Décio Pignatari et *O Rei Menos o Rei* (São Paulo : Maldoror Editora, 1951) d'Augusto de Campos, sont l'expression même de cette tendance de la poésie brésilienne contrainte à des règles, comme le voulait la *geração de 45*. Le groupe de poésie *Noigandres* a voulu, au contraire, s'adapter aux évolutions du contexte international et ainsi dynamiser, moderniser, améliorer et adapter le poème brésilien à un monde de plus en plus technologique, globalisé, en pleine croissance et vitesse. Le parallèle avec les mouvements modernistes du début du siècle est évident. C'est la raison pour laquelle cette néo-avant-garde ressentait la nécessité de s'en réclamer et de faire perdurer leur héritage.

Rien de plus évocateur de cette volonté du groupe *Noigandres* que le choix de son propre nom. *Noigandres* est un mot sans traduction exacte d'un poème du poète provençal Arnault Daniel, dont voici la première strophe :

¹⁶⁰ Ce phénomène n'a pas eu lieu seulement au Brésil. Malcolm Bradbury affirme que la proximité trop évidente avec les arts et le monde politique a poussé le monde artistique à cette rupture, qui trouve comme réponse un abandon temporaire de l'esprit de la modernité. Ayant comme exemple la relation de Pound avec le fascisme italien, Malcolm écrit : « À la fin de sa vie, Pound était préparé à confesser que son ambition créée pour transformer la culture de la politique était une dangereuse erreur et que cela a mis en doute ses réussites artistiques et son important objectif de Make It New. Comme beaucoup d'artistes modernistes, Pound est rentré avec précipitation dans le monde politique qui l'entourait. L'une des raisons qui a précipité la mort de l'esprit des arts modernistes pendant la Seconde Guerre Mondiale était celui de sa relation paradoxale avec le monde de la politique moderne qui est devenu trop évident » (« By the end of his life, Pound was prepared at last to confess that his self-created ambition to transform the politics of culture had been a dangerous error, and one that questioned his artistic achievement and the very aim of Making It New. Like many of the modern artists, Pound went adrift in the political world that surrounded him. One reason that the spirit of the modern arts began to die around the Second World War was that its paradoxical relation with the world of modern politics became all too clear »). Malcolm BRADBURY, *The modern world: ten great writers*, London, Penguin Books, 1989, p. 4-5.

Er vei vermeillz, vertz, blaus, blancs, gruoocs
Vergiers, plans, plais, tertres e vaus,
E il votz dels auzels sona e tint
Ab doutz acort maitin e tart.
So m met em cor qu'ieu colore mon chan
D'um'aital flor don lo fruitz sai amors,
E jois lo grans, e l'olors d'anoi gandres.¹⁶¹

L'explication communément acceptée pour l'expression provençal « enoi gandres », qui apparaît dans le dernier vers de la strophe ci-dessus, est celle de *protéger*, de *garantir*, de *sauver de l'ennui*. Dans ce sens, René Lavaud, en 1910, propose la traduction suivante pour cet extrait :

Je vois maintenant vermeils, verts, bleus, blancs, jaunes, les jardins, les plaines, les haies, les tertres et les vallons, et la voix des oiseaux résonne et tinte avec une douce harmonie matin et soir. Cela met en mon cœur l'envie de colorer mon chant d'une fleur telle que son fruit soit Amour, sa graine Joie et son parfum Préservation d'Ennui.¹⁶²

Le terme a été adopté comme nom pour le groupe de poètes brésiliens en raison de la difficulté de sa traduction ; difficulté qu'explique en même temps la traduction choisie par Lavaud, car c'est l'invention poétique « Préservation d'Ennui ». Ainsi, la solution des problèmes difficiles en poésie est comprise comme une capacité d'échapper à l'ennui des formes classiques, ce qui pointe vers l'expérimentation poétique qui caractérise les pratiques du groupe. En effet, le terme « *noigandres* » parvient aux poètes brésiliens à travers la lecture du Canto XX, d'Ezra Pound, pour qui Arnault Daniel est un fort exemple de la poésie d'invention¹⁶³. L'ambiguïté de l'expression occitane a attiré l'attention du poète américain, après l'avoir lu dans une édition italienne des poèmes d'Arnault Daniel, organisée par Ugo Angelo Cannello, dans *La vita e le opere del*

¹⁶¹ René LAVAUD, *Les poésies d'Arnaut Daniel*, Toulouse, Edouard Privat, 1910, p. 80.

¹⁶² *Ibid.*, p. 81.

¹⁶³ C'est au sein du groupe *Noigandres* que se développe le mouvement de poésie concrète dont nous parlerons dans la troisième section. Avant l'idée d'une poésie concrète, le groupe brésilien revendiquait une poésie d'invention, d'après les différentes catégories de créateurs définies par Pound. EZRA POUND, *ABC of Reading*, Great Britain, Cox & Wyman Ltd, 1934, p. 39.

trovatore Arnaldo Daniello de 1883. Pound décrit dans son Canto XX, sa rencontre, à Freiburg, avec le spécialiste allemand de la poésie provençale Emil Lévy, d'où les poètes concrets ont tiré la référence :

Et j'allai trouver le vieux Lévy, et il était déjà 6 h 30
du soir, et il traversa la moitié du Fribour
avant le dîner, pour voir les deux fragments recopiés,
d'Arnaut, settant'uno R. superiore (Ambrosiana)
Non que j'eusse pu lui chanter la musique.
Et il me dit : « Voyons, que voulez-vous savoir ? »
Et je répondis : « J'sais pas, sir », ou
« Si, Docteur, que signifie *noigandres* ? »
Et il fit : « Noigandres ! NOIgandres !
« Safez-fous que pendant six mois de ma fie
« Chaque soi ren me couchant, che me suis dit :
« Noigandres, eh, *noigandres*,
“Que DIAPLE cela peut-il bien fouloir dire ! »¹⁶⁴

Pound est vu comme un maître pour le groupe *Noigandres* et l'influence de sa pensée pour le mouvement brésilien est fondamentale. Cet enracinement théorique dirige la production esthétique du mouvement. De plus, les éléments de la pensée de Pound dont s'est inspirée la poésie de *Noigandres*, à ce moment-là, dans les années 1950, déterminent jusqu'à aujourd'hui la réception de l'auteur des *Cantos* au Brésil¹⁶⁵.

Cette réception a lieu, selon Rodolfo Jaruga, à travers l'introduction à la lecture de Pound que propose le livre *The Poetry of Ezra Pound*, de Hugh Kenner, de 1951. L'ouvrage a été largement déterminant dans la compréhension que les poètes brésiliens ont eu de l'œuvre de Pound. C'est Kenner qui insiste sur l'importance de la méthode idéogrammatique dans *The Cantos* et de la relation de la pensée de Pound avec celle du poète symboliste français Stéphane Mallarmé, qui est à la base des théories poétiques de

¹⁶⁴ Ezra POUND, *Les Cantos*, 3e éd. revue et augmentée, Paris, Flammarion, 2013, trad. de Philippe MIKRIAMMOS, p. 107-108.

¹⁶⁵ Rodolfo JARUGA, « Ezra Pound's Arrival in Brazil », *Make It New*, n° 1-2, 2017.

la poésie concrète¹⁶⁶ – nous y reviendrons brièvement dans la troisième section de ce chapitre.

De ce fait, les poètes de *Noigandres* voyaient dans le chef-d'œuvre d'Ezra Pound la création d'un nouveau langage poétique. Cet enthousiasme pour le poète américain les a menés à envoyer une lettre et une copie du premier numéro de la revue *Noigandres* à Pound, encore en prison à l'hôpital psychiatrique St. Elizabeth, à Washington, DC. Pound leur répond avec une lettre de remerciement. C'est ainsi que commence une relation épistolaire entre le poète et le groupe brésilien qui durera jusqu'en 1959¹⁶⁷. Le but des poètes brésiliens était de traduire *The Cantos* en portugais, mais les échanges ont aussi offert la possibilité à Pound d'exprimer son souhait de venir au Brésil en tant que professeur invité ; ce qui n'a pas pu avoir lieu. Malgré tout, durant l'année 1959, Haroldo rend visite à Pound qui demeurait alors à Rapallo, en Italie, après sa sortie de prison. Ce premier voyage d'Haroldo en Europe aura un fort impact sur ses écrits ultérieurs¹⁶⁸.

Rodolfo Jaruga analyse les lettres que le groupe Noigandres a échangé avec Ezra Pound au cours des années 1950. Ces échanges nous révèlent les détails de cette relation, mais surtout de la discussion autour de la traduction de *The Cantos*, de Pound. La traduction aura lieu en 1960 grâce à l'aide du Service de Documentation du Ministère de l'Éducation brésilien (« Serviço de Documentação do MEC »), à Rio de Janeiro, sous le titre de *Cantares*. Réalisée à trois mains par Haroldo, Augusto et Décio Pignatari, c'est la première publication de Pound au Brésil.

Jaruga a également remarqué dans ces échanges épistolaires un changement de la posture de Pound envers le groupe Noigandres au moment où a été annoncé le financement de l'État pour la réalisation de la publication. Alors incarcéré à l'hôpital

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶⁷ Marjorie PERLOFF, « “Aumentando a temperatura referencial”: Reverberações poundianas na poesia concreta brasileira », *Circuladô: Revista de estética e literatura do centro de referência Haroldo de Campos - Casa das Rosas*, vol. 7, Poiesis / Casa das Rosas, 2017.

¹⁶⁸ Jasmin WROBEL, « Cicatrizes textuais e um encontro escuro-luminoso: seguindo os passos de Haroldo de Campos pela Europa (1959-1964) », dans *Roteiros de palavras, sons, imagens: Os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*, Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut der Freien Universität, Berlin, 2018.

Sainte Elizabeth, lorsque Pound a vu la possibilité d'avoir un poste de professeur invité au Brésil, en 1958, le groupe Noigandres répond de façon évasive à sa demande. Cela a permis, probablement à cause de la frustration de Pound, que le poète américain initie avec Haroldo une dispute au sujet de l'expérimentation poétique. En 1959, Pound répond ainsi à Haroldo :

Les lecteurs adultes seront naturellement plus intéressés par les écrits des hommes qui ont quelque chose à dire plus que par des tentatives d'élaborer un cliché dans une forme de style raffiné qui n'attire pas l'attention. [...] Un nouveau contenu imposera une nouvelle forme. Une nouvelle forme ne peut pas s'élever sans cela¹⁶⁹.

Dans la réponse, qui a été leur dernier contact épistolaire, le groupe Noigandres prend une position contraire à celle de son maître quant à l'un de ses enseignements. Pour eux, *The Cantos* a comme message principal une rupture de la forme poétique et, de ce fait, un renouvellement du langage poétique. Jaruga affirme que « [l]e contenu idéologique de ses textes – ceux de Pound – en prose, et même le débat historique/civilisationnel mené dans *The Cantos*, a été complètement écarté par le groupe *Noigandres* »¹⁷⁰. Cette confrontation, loin d'être une rupture, est une affirmation de l'œuvre de Pound au Brésil, qui sera alors diffusée sur le territoire à travers la lecture théorique que fait le groupe *Noigandres* de son œuvre. Cette lecture s'efforce d'effacer les traces idéologiques de Pound, spécialement en ce qui concerne l'aspect politique de son œuvre. Pound devient uniquement un symbole de rupture poétique formelle.

3.1.3. Lire comme Ezra Pound

Les procédés poétiques adoptés par le groupe *Noigandres* dans l'élaboration d'une posture théorique et créative sont le résultat d'un processus de sélection basé sur une certaine conception de la tradition. Cette conception est déterminée par la pensée de

¹⁶⁹ « Adult reader will naturally be more interested in the writing of men who have something to say than in attempts to dress up a cliché in some fancy style that will catch attention. (...) A new content will impose a new form. The new form cannot rise without it ». Ezra Pound apud Rodolfo JARUGA, « Ezra Pound's Arrival in Brazil », *Make It New, op. cit.*, p. 62.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 61.

Pound qui marque profondément, dans le cas spécifique d'Haroldo, non seulement sa production, en tant que poète du mouvement *Noigandres*, mais aussi la continuité de son œuvre. Pound est ainsi un modèle pour Haroldo pour ce qui est des conceptions et modalités de la lecture.

Dans ses traductions bibliques réalisées dans les années 1990, par exemple, Pound apparaît comme l'une des références principales pour la pratique traductrice d'Haroldo appelée par lui-même *transcréation*. En ce sens, dans la thèse intitulée *Poetics in Translation : « Make it New » by Ezra Pound and « Transcreation » by Haroldo de Campos* (Université de Perpignan Via Dominitia, 2017), pour soutenir un point de vue sur une « stratégie hyper-poundienne » de la traduction d'Haroldo, José Luis Molina Robles affirme ce qui suit :

Le corpus qui compose la littérature critique de la théorie de la traduction d'Haroldo est heureusement en croissance rapide. Cependant, ils ne sont pas nombreux les critiques qui font attention à la figure d'Ezra Pound qui est mentionné plusieurs fois dans les commentaires sur la poésie et la traduction de Haroldo¹⁷¹.

Si d'un côté, la critique d'Haroldo n'a pas abordé la question de l'influence de Pound sur sa pratique traductive, d'un autre côté, le poète brésilien n'a jamais occulté cette relation. Dans l'un des premiers essais théoriques d'Haroldo, publié en 1955, « *Poesia e Paraíso Perdido* », il explicite, dans les notions abordées, l'influence qu'a exercé Pound sur lui. Voyons, par exemple, l'extrait suivant :

L'art de la poésie, même si elle n'a pas une vie fonction-de-l'Histoire, mais s'appuie sur un « continuum » métahistorique qui rend contemporain Homère et Pound, Dante et Eliot, Gongora et Mallarmé, implique l'idée de progrès, pas dans le sens d'une hiérarchie de valeur, mais dans celui d'une

¹⁷¹ « The body of critical literature on Haroldo's theory of translation is fortunately increasing rapidly. However, not many critics have paid attention to the figure of Ezra Pound who is mentioned several times in Haroldo's commentaries on poetry and translation ». Jose Luis Molina ROBLES, « Poetics in translation: "make it new" by Ezra Pound and "transcreation" by Haroldo de Campos », Thèse de doctorat, Université de Tübingen, 2019. p. 247.

métamorphose vectorisée, de transformation qualitative, de *kulturmorphologie* : « *make it new* »¹⁷².

Haroldo développe ici une idée de la poésie comme réponse directe aux mouvements poétiques de l'après-guerre et comme critique de leur recherche d'une poésie de structuration parfaite, d'une récupération d'un « paradis perdu ». Haroldo propose, quant à lui un art poétique comme « continuum métahistorique » qui récupère et rend contemporain des éléments des différentes traditions à travers la pratique artistique. À ce procédé qui cherche à mettre Homère et Pound, Dante et Eliot, Gongora et Mallarmé sur un plan de « transformation qualitative », Haroldo lui donne le nom, d'après l'injonction de Pound, de « *make it new* ».

L'expression a une origine floue dans l'œuvre de Pound, provenant potentiellement de ses travaux de traduction des textes chinois. Elle donne son titre à un ouvrage de l'auteur, *Make It New*, de 1935, qui rassemble des essais théoriques sur la traduction. Cette expression a eu, de même, un fort impact dans la compréhension que l'art moderniste du XX^e siècle projetait sur lui-même¹⁷³. Il n'est pas anodin qu'Haroldo, alors participant d'un mouvement néo-avant-gardiste qui veut récupérer les arts modernistes de l'après-guerre, s'inspire de ce mot d'ordre.

Pour ce qui est d'Haroldo, l'injonction « *make it new* » fait résonance dans toute son œuvre. L'expression apparaît dans ses premiers articles mais aussi dans l'essai d'introduction à sa traduction biblique posthume, *Éden: um tríptico bíblico*, de 2004, comme « la devise d'une approche littéraire de type synchronique »¹⁷⁴. Fortement liée au travail du poète, cette devise d'ordre synchronique prend différentes directions chez Haroldo. L'effort de synchronisation de l'activité poétique exige, par exemple, des relations au niveau internationale, c'est-à-dire un regard sur la production artistique à

¹⁷² « A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função-da-História, mas se apóie sobre um "continuum" meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: "make it new" ». Augusto de CAMPOS, *et al.*, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷³ Bradbury, dans *The modern world*, aborde le sujet de façon plus détaillée.

¹⁷⁴ « [...] lema de abordagem literária de tipo sincrónico [...] ». Haroldo de CAMPOS, *Éden: um tríptico bíblico*, *op. cit.*, p. 32.

l'étranger. Cela a eu lieu à travers des échanges avec des artistes dans le monde entier. Nous abordons ici l'exemple de Pound, mais il est aussi possible de parler du poète germano-bolivien Eugen Gorimger qui a fondé, avec le groupe *Noigandres*, les bases théoriques de la poésie concrète¹⁷⁵.

De plus, les archives d'Haroldo de Campos, aujourd'hui à la Casa das Rosas, à São Paulo, révèlent, selon Max Hidalgo Nácher¹⁷⁶, les caractéristiques de cette pratique intellectuelle cosmopolite, telles que la diversité de langues et d'époques et une relation intense avec plusieurs aires culturelles au nom d'un « *make it new* ». Nácher reconnaît la présence de ce qu'il appelle un « *dispositif de lecture Haroldo de Campos* » qu'il définit comme « une grande machine de production de textualités »¹⁷⁷. Ce dispositif est, en effet, le résultat d'une vie de lecture et de travail poétique qui cherche à mettre en évidence les relations possibles dans le présent de l'activité créatrice entre la diversité des textes.

Dans une interview de 1983, publié dans le recueil *Metalinguagem e outras metas* (1967) sous le titre « *Minha Relação com a Tradição é Musical* » (« Ma relation avec la tradition est musicale »), Haroldo répond à la question de Rodrigo Naves sur les conséquences d'une posture par rapport à l'érudition poétique en tant qu'inscription de « la tradition dans une permanente relecture créative au lieu de sa simple consécration », en affirmant :

J'aime lire la tradition comme une partition trans-temporelle, qui fait, à chaque moment, des 'harmonisations' synchroniques-diachroniques, et qui traduit, soi-disant, le passé de la culture dans un présent de la création. Le musée – du moins une certaine idée de musée, qui apporte corrélativement le mot 'conservateur' – fait penser à une chose morte, embaumé, préservé dans le formol ou dans la naphthaline. Pour cela, aussi, j'imagine la culture comme quelque chose de différent de la vaine érudition. Celle-ci demanderait une

¹⁷⁵ L'article « *Poesia de Vanguarda Brasileira e Alemã* » nous explique en détail la relation avec Eugen Gorimger. Haroldo de CAMPOS, *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, op. cit., p. 155-183.

¹⁷⁶ Max Hidalgo NÁCHER, « O dispositivo de leitura de Haroldo de Campos e os usos da biblioteca », *Universidade de Barcelona*, n° 19, 2018.

¹⁷⁷ « O dispositivo de leitura de Haroldo de Campos é uma grande máquina de produção de textualidades ». *Ibid.*, p. 228.

accumulation quantitative de connaissances, comme dans une archive. La culture, à son tour (même si entraînant un besoin implicite d'érudition), serait avant tout un concept qualitatif, caractérisé par l'idée de relation : savoir mettre en relation les connaissances, les mettre en mouvement, en connexion, comme dans un idéogramme ou dans une constellation. De cette lecture musicale (de partition) la tradition semble être le résultat d'un effet de *mosaïque* [...].¹⁷⁸

L'approche d'Haroldo, par la lecture de la tradition comme mise en relation d'éléments de la culture dans le présent de la création, se réalise toujours sous la forme d'une composition *mosaïque*. Le champ lexical présent dans l'extrait – « partition », « harmonisation », « différent », « qualitatif », « relation », « mouvement », « connexion », « idéogramme », « constellation » – renforce cette idée de la tradition comme « composition ». C'est ce qui fait le parallèle avec la conception de la tradition chez Pound, spécialement à travers les concepts de « *paideuma* », mais aussi à travers sa « méthode idéogrammatique », comme nous le verrons en détail dans la prochaine section.

Cette relation entre les deux perceptions de la tradition, en effet, révèle que Pound joue un rôle important dans le fonctionnement que la lecture, en tant qu'activité, a dans l'œuvre d'Haroldo. La lecture est radicalement intégrée dans son style où l'ensemble des lectures composent explicitement l'activité créative, même si de manière fragmentaire. Comme l'affirme Marielle Macé, la lecture est un « milieu concret » de « la mise en travail réciproque des manières d'être », et, pour cela, « le moteur d'une stylistique

¹⁷⁸ « [...] G]osto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, “harmonizações” síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação. Museu – pelo menos certa idéia de museu, que traz como correlato a palavra “conservador” – faz pensar em coisa morta, embalsamada, preservada em formol ou em naftalina. Por isso, também, imagino a cultura como algo diferente da mera erudição. Esta implicaria uma acumulação quantitativa de conhecimento, como num arquivo. Cultura, por seu turno (embora envolvendo um lastro implícito de erudição), seria antes um conceito qualitativo, caracterizando-se pela idéia de relação: saber relacionar os conhecimentos, pô-los em movimento, em conexão, como num ideograma ou numa constelação. Dessa leitura musical (partitural) da tradição parece resultar um efeito de *mosaico* [...] ». Haroldo DE CAMPOS, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, São Paulo, Perspectiva, 2006, 258.

existentielle »¹⁷⁹. Celle-ci est la conception que se fait Haroldo de la lecture jusqu'au point de faire que la lecture à travers les citations et les extraits théoriques d'autres auteurs devienne une caractéristique de son propre style théorique. La relation entre les deux auteurs est donc déterminante dans l'évolution du style d'Haroldo en tant que poète et théoricien.

3.2. La poétique incorporatrice d'Ezra Pound

Nous avons pu constater que le transfert d'Ezra Pound à travers Haroldo de Campos, au Brésil, doit beaucoup à la pensée de Pound elle-même. Le poète américain a fait partie des lectures de formation des premiers participants du groupe *Noigandres*, au début des années 1950, et est fondamental dans l'œuvre et la pensée d'Haroldo. De plus, il est important de souligner que c'est *The Poetry of Ezra Pound*, de 1951, de Hugh Kenner, qui a contribué à l'initiation des jeunes poètes brésiliens à la complexité des méthodes et de la poésie de Pound. À travers ces vecteurs, la pensée de Pound a été transférée dans ce nouveau contexte grâce à ces vecteurs et s'est donc transformée lors de cette transmission.

3.2.1. Les transformations de la pensée d'Ezra Pound au Brésil

Les transformations subies par la pensée de Pound s'imposent, cependant, non dans le sens d'une réinterprétation du contenu, mais sous la forme d'un tri et d'une restructuration des éléments transportés. Il s'agit donc d'un processus de sélection. Le transport de la pensée de Pound se fait en différents blocs, ce qui lui permet des métamorphoses lors de son arrivée au Brésil, à travers les relations établies avec d'autres fragments d'auteurs. Son transfert n'a pas lieu dans son intégralité. Ainsi, il est du plus grand intérêt ici d'observer les principaux éléments impliqués dans ce transfert, mais aussi d'observer comment les procédés de transfert adoptés par Haroldo s'imposent dans sa lecture de la pensée de Pound.

¹⁷⁹ Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 24.

Tout d'abord, pour comprendre les éléments en transfert, Christophe Beach, en abordant l'influence poudienne dans la poésie américaine, nous offre un bref panorama sur le sujet :

L'œuvre de Pound a mis au premier plan pour les jeunes poètes l'importance de comprendre le langage et la forme au-delà des préoccupations traditionnelles de la poésie (diction, ton et rime) pour ainsi inclure la structure, l'étymologie, et les propriétés soniques du langage, mais aussi les structures sociales et politiques implicites que contient le langage. L'application idéogrammatique de Pound dans la poésie occidentale a été de grande signification, comme l'ont été son introduction à l'idée de « ton qui conduit les voyelles », son utilisation des mètres accentués et des structures musicales comme une façon de « casser la pentamètre », et sa citation directe des registres hétérogènes de la langue dans le poème. Également important pour les poètes tardifs a été l'idée de Pound d'une « valeur absolue » dans le langage – c'est-à-dire, une « énergie » ou un « chargement du sens » dans le langage qui se connecte directement à une expérience du monde et qui offre un statut indépendant de son existence dans un code linguistique arbitraire. Selon la logique de Pound, les poètes ont exploré l'idée de « perfectibilité » du langage, la notion qu'une « sincérité » intensifiée et attentive dans l'utilisation des mots peut fonctionner comme une critique de la mauvaise utilisation du langage dans la société, une mauvaise utilisation qui concerne directement à d'autres problèmes que la société peut envisager.¹⁸⁰

¹⁸⁰ « Pound's work foregrounded for younger poets the importance of understanding language and form beyond the traditional concerns of poetry (diction, tone, and rhyme) so as to encompass the structural, etymological, and sonic properties of language, as well as the implicit social and political structures language contains. Pound's application of ideogrammatic structure to Western poetry was of central significance, as were his introduction of the idea of the "tone leading of vowels," his use of accentual meters and musical structures as a means of "breaking the pentameter," and his direct quotation of heterogeneous registers of language in the poem. Equally important to later poets was Pound's idea of an "absolute value" in language—that is, an "energy" or a "charge of meaning" within language that links it directly to an experience of the world and gives it a status independent of its existence within an arbitrary linguistic code. Following Pound's logic, poets explored the idea of the "perfectibility" of language: the notion that an intensified and attentive "sincerity" in the use of words can function as a critique of the misuse of language in a society, a misuse directly related to the other problems that society may face ». Christopher BEACH, *ABC of influence: Ezra Pound and the remaking of American poetic tradition, op. cit.*, p. 22-23.

L'idée de tradition, comme nous l'avons déjà vu, est aussi un important élément de la pensée de Pound qui est envisagé par les poètes brésiliens. Beach continue ainsi :

Le sens d'une tradition vive pour Pound a été basé sur une poétique fondamentalement incorporatrice qui lui permet d'explorer une vaste gamme de modèles et de ressources pour son propre travail. En explorant les archives littéraires de diverses langues, cultures et traditions et le matériel et les discours de disciplines non littéraires, et en adaptant comme méthode poétique primaire l'idéogrammatique juxtaposition de ces emprunts, Pound développe un type de composition poétique qui aura un long impact dans la pratique poétique américaine de ce siècle.¹⁸¹

En effet, les notions de l'œuvre de Pound adaptées chez Haroldo semblent se circonscrire autour de sa *méthode idéogrammatique* et du concept de *paideuma* ; les deux regroupent les potentialités d'une activité critique à travers des techniques de création poétique. Il s'agit, comme l'affirme Beach, d'une « poétique incorporatrice », puisque la base de sa pratique d'écriture est toujours une composition hétérogène des formes et des contenus. De ce fait, Pound est un précurseur d'une nouvelle compréhension du langage, qui présente une perspective critique et se fonde sur l'expérimentation de la force de l'idéogramme dans et pour la pensée occidentale. Cette perspective critique inspire la pratique poétique des poètes brésiliens, qui l'adoptent comme forme de rénovation du langage poétique. Pour eux, cependant, le problème sera radicalisé à travers un accent sur la forme ou la structure, privilégiant ainsi le concret du langage au contenu.

Beach se contente, dans les deux extraits ci-dessus, de traiter de l'influence que Pound a exercé dans la poésie nord-américaine. Néanmoins, il est vrai que cette influence transcende les frontières nationales et est aussi visible en Amérique Latine. Lors du transfert de Pound au Brésil mené par le groupe *Noigandres*, l'une des caractéristiques

¹⁸¹ « Pound's sense of a live tradition was based on a fundamentally incorporative poetics that allowed him to explore a radically expansive range of models and sources for his own work. In excavating both the literary archives of various languages, cultures, and traditions and the materials and discourses of nonliterary disciplines, and in adapting as a primary poetic method the ideogrammatic juxtaposition of these borrowings, Pound developed a mode of poetic composition that would have a lasting impact on American poetic practice in this century ». *Ibid.*, p. 42.

idéologiques du groupe était celle de transcender ces frontières pour participer à un mouvement poétique qui soit international. Cette poétique incorporatrice de Pound, qui mêle et intègre une diversité des cultures comme forme critique de rénovation de la tradition, est aussi un élément qui favorise cette idéologie du groupe brésilien. Le groupe *Noigandres* utilise, en ce sens, la notion de *paideuma* pour l'élaboration d'une tradition vive et pour la proposition d'un renouveau poétique.

3.2.2. Pour un nouveau *paideuma*

Dans le livre *Altas Literaturas*, Leyla Perrone-Moisés introduit Pound à partir de son importance pour les arts poétiques du XX^e siècles caractérisés par une pratique incorporatrice. Dans cet ouvrage, Perrone-Moisés met en relief le fait que les poètes du XX^e siècle avaient tendance à se placer dans deux postures différentes qui avaient tendance à être séparées au cours du siècle précédent : celle de l'écrivain et celle du critique. De ce fait, l'activité critique se réalise à travers l'évaluation et la sélection d'auteurs du passé pour la mise en place des réflexions théoriques et de la production créative. Perrone-Moisés affirme que cette figure de l'écrivain-critique se consolide, en premier, à travers Pound et T. S. Eliot et, pour illustrer sa thèse, aborde aussi d'autres écrivains qui ont la même approche de la création poétique comme Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Philippe Sollers et Haroldo de Campos. L'ensemble des auteurs présentés confirme que Pound appartenait à un phénomène qui s'est reproduit internationalement au cours du XX^e siècle.

Cependant, le poète américain ne peut pas être considéré comme une influence fondamentale pour le développement de ce courant d'écrivains-critiques. Perrone-Moisés reconnaît que l'avant-gardisme de la tradition anglo-saxonne vient de l'impact culturel que les réformes protestantes ont exercé dans la pensée de ces espaces sociétaux. Cette tendance dépasse donc l'influence directe d'un seul auteur, mais s'est développée à travers un phénomène culturellement localisé qui se répand internationalement. Toutefois, en ce qui concerne Haroldo, Perrone-Moisés le décrit comme un auteur

poundien par son œuvre poétique et ses projets de traductions¹⁸², démontrant l'étroite relation qui existe entre lui et Pound. En effet, plus qu'une influence, Perrone-Moisés affirme que chez Haroldo, il y a une appartenance et la continuité d'un projet poundien :

Haroldo de Campos écrit et traduit en ayant toujours en tête le concept poundien de *paideuma*, et il est pour cela extrêmement sélectif. Ses essais ou traductions ne sont jamais motivés par des circonstances occasionnelles ou par complaisance, en ayant aussi dans son attitude (comme chez Pound) une intransigeance qui confine au dogmatisme, mais qui est justifiée par un projet créatif, critique et pédagogique, nécessairement radical.¹⁸³

Pour Haroldo, l'activité de sélection d'auteurs du passé pour le travail poétique est donc guidée par le concept de *paideuma* qui apparaît, en premier, dans ses écrits théoriques pour le groupe *Noigandres*. En effet, ce concept trouve son origine dans l'œuvre de l'ethnologue allemand Leo Frobenius¹⁸⁴ qui l'utilise dans le sens d'un *Zeitgeist*, c'est-à-dire d'un *esprit d'époque*. Frobenius l'aborde pour le développement de sa méthode de *Kulturmorphologie* qui sert à l'étude et à la compréhension de l'évolution culturelle des sociétés primitives. La culture, pour Frobenius, est appréhendée comme un organisme, passant par un processus analogue à la vie naturelle avec une naissance, un âge adulte, un vieillissement et une mort ; le *paideuma* est donc l'essence spirituelle d'un peuple et d'une époque¹⁸⁵. De ce fait, le développement de la culture n'est pas indéfiniment croissant, mais se construit à travers des cycles d'épanouissement et de déclin. Le *paideuma* se réfère aux éléments culturels qui composent ces cycles.

¹⁸² « Haroldo de Campos escreve ou traduz tendo sempre em mente o conceito poundiano de *paideuma*, e é portanto extremamente seletivo. Seus ensaios ou traduções nunca são motivados por circunstâncias ocasionais ou por complacência, havendo mesmo em sua atitude (como em Pound) uma intransigência que raia o dogmatismo, mas que é justificada por um projeto criativo, crítico e pedagógico, necessariamente radical ». Leyla PERRONE-MOISÉS, *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, op. cit., p. 70.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁸⁴ L'auteur écrit en 1921 « Paideuma – Umriss einer Kultur und Seelenlehre », essai dans lequel le terme est largement discuté.

¹⁸⁵ Renée Sylvain, « Leo Frobenius. From "Kulturkreis to Kulturmorphologie" », *Anthropos* 91, n° 4/6, 1996, p. 490 ; Robert J. Welke, « Frobenius: Pound—Some Quick Notes », *Paideuma* 2, n° 3, 1973, p. 415.

Chez Pound, la notion prend de nouveaux contours. Elle est interprétée à partir de sa capacité à faire progresser la culture à travers le maniement et l'élaboration des *nouveaux paideumas*. Dans *Guide to Kulchur*, de 1938, Pound affirme que Frobenius « utilise le terme *Paideuma* pour un enchevêtrement ou un complexe d'idées enracinées dans n'importe quelle époque »¹⁸⁶. Parce que ce terme offre une nouvelle expression pour la proposition d'un renouvellement de la civilisation, Pound le comprend, à son tour, comme « les racines cartilagineuses d'idées qui sont en action », en abandonnant, de ce fait, l'idée de « *Zeitgeist* comme l'inclusion aussi des atmosphères, des couleurs de l'air mental et des idées reçues »¹⁸⁷. Il s'agit d'appréhender le noyau d'une tradition vive, les idées les plus importantes qui sont en action, ce qui peut contribuer plus fortement à la culture, ce qui doit être, selon Pound, nécessairement transmis à la prochaine génération.

En effet, Pound cherche un « Nouvel Apprentissage » qui « offre pour nos successeurs les moyens pour une nouvelle compréhension »¹⁸⁸. Une sélection d'un contenu essentiel pour ce nouvel apprentissage, est, par exemple, l'objectif de son ouvrage *Guide to Kulchur*. Dans cet essai, l'auteur présente une révision culturelle de toutes ses connaissances en philosophie, histoire, économie et poésie. Il veut offrir à travers son ouvrage un contenu essentiel pour les prochaines générations.

En ce sens, Pound établit une importante ligne directrice pour l'élaboration d'un *nouveau paideuma*, comme il le déclare dans l'extrait suivant : « CH'ING MING, un nouveau Paideuma commencera à partir de cette injonction comme aussi toutes les consciences ont une rénovation de son apprentissage »¹⁸⁹. Le point de départ nécessaire pour la rénovation culturelle est ici le « CH'ING MING », concept confucéen qui désigne la « rectification des dénominations »¹⁹⁰. Ce concept a pour base le problème de la

¹⁸⁶ « [...] Frobenius uses the term Paideuma for the tangle or complex of the inrooted ideas of any period ». Ezra POUND, *Guide to kulchur*, London, POwen, 1978, p. 57.

¹⁸⁷ « [...] I shall use Paideuma for the gristly root of ideas that are in action. [...] "Zeitgeist" as including also the atmospheres, the tints of mental air and the idées reçues [...] ». *Ibid.*, p. 58.

¹⁸⁸ « The "New Learning" [...] can offer our successors as means to the new comprehension ». *Ibid.*

¹⁸⁹ « CH'ING MING, a new Paideuma will start with that injunction as has every conscious renovation of learning ». *Ibid.*

¹⁹⁰ CONFUCIUS, *Les Entretiens de Confucius*, Paris, Gallimard, 2004, trad. de Pierre RYCKMANS, p. 71-72.

correcte définition des choses par les mots, c'est-à-dire de la distance entre la dénomination et la réalité. Redouane Djamouri l'explique ainsi :

Si l'on s'en tient aux propos attribués à Confucius, on peut dire que le lien entre dénomination et réalité est à l'origine conçu comme immédiat, univoque et non-hiérarchique. Une dénomination n'est correcte que si elle évoque de manière idéale l'ensemble des particularités que l'ordre ancien (dans un passé mythique) assigne à l'objet qu'elle désigne. Bien qu'une telle conception se veuille manifestement d'une portée générale, elle n'est illustrée – de fait – que par des dénominations qui, au niveau de l'expérience référentielle, supposent une interprétation préalable en termes de relation sociale. Ainsi, ne peut être appelé « roi » que celui qui, par ses actes, répond effectivement aux caractéristiques que cette dénomination dénote de manière stable chez les anciens.¹⁹¹

Dans *The Poetry of Ezra Pound*, Hugh Kenner affirme que « [l]a clé pour comprendre Pound complètement, la base de ses *Cantos*, sa musique, son économie, et tout le reste, est cette préoccupation concernant l'exactitude des définitions »¹⁹². La relation de Pound avec la pensée confucéenne va occuper une place importante pour le développement de ses idées. En effet, Pound l'adopte comme posture morale pour l'activité intellectuelle. De plus, le principe de la « rectification des dénominations » du philosophe chinois est un appel à l'ordre et à l'organisation de la société, un sujet qui se développe au fur et à mesure dans la pensée politique du poète américain.

Pound établit un long contact avec Frobenius à travers l'échange de lettres au cours des années 1920. Leurs conversations sont particulièrement focalisées sur des questions d'économie. En effet, à ce moment, Pound nourrissait déjà le développement de ses théories économiques et de la société. Pour cela, l'élaboration d'un *nouveau paiduma* se présente aussi comme une forme critique de l'influence d'un système

¹⁹¹ Redouane Djamouri, « Théorie de la « rectification des dénominations » et réflexion linguistique chez Xunzi », *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 15, n° 15, 1993, p. 57.

¹⁹² « The whole key to Pound, the basis of his *Cantos*, his music, his economics, and everything else, is this concern for exact definition. » Hugh KENNER, *The poetry of Ezra Pound*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1985, p. 37.

économique, selon lui malsain, dans la culture ; système que Pound accuse d'être un « système d'usure »¹⁹³ qui conditionne un *paideuma* vicieux. Pour Pound, la pensée, les institutions et les arts étaient, à son époque, tous confinés dans ce modèle économique. « Un système économique vicieux a corrompu toutes les ramifications de la pensée »¹⁹⁴, affirme Pound dans l'article « *The Teacher's Mission* » de 1934.

Pound remarque, par-là, l'importance de la culture dans l'organisation de la société et vice-versa. Il observe que la manière dont fonctionnait la société de l'époque permettait des distorsions de la pensée et, par conséquent, sa falsification. C'est l'objet, par exemple, de l'essai « *A Serious Artist* » de 1913, qui identifie comme qualité essentielle pour l'artiste un compromis avec la vérité dans l'expression sincère de sa pensée. « L'art mauvais est un art imprécis. C'est un art qui donne de mauvais rapports »¹⁹⁵, énonce Pound. Dans un autre sens, le bon art est donc un compromis sincère de l'artiste avec la réalité : « Par bon art je veux dire un art qui tient au vrai témoignage, je veux dire un art qui est le plus précis possible »¹⁹⁶. Dans cette conception de l'art chez Pound, nous observons de nouveau la proximité avec le principe confucéen de « rectification des dénominations ». Un système qui permet des déviations dans cette nature de l'art est donc un système corrompu par des falsifications.

3.2.3. Sur la méthode idéogrammatique

En 1913, Mary Fenollosa rend à Pound les notes sur les études du théâtre japonais, de la poésie chinoise et sur la nature des caractères chinois, de son mari Ernest Fenollosa, décédé depuis 5 ans¹⁹⁷. Elle lui confie le travail d'édition, traduction et publication des notes que Fenollosa a prises lors de son dernier séjour au Japon. Pound se dédie à ce travail, en publiant deux remarquables ouvrages sur la poésie du XX^e siècle, le recueil de

¹⁹³ La question de l'usure chez Pound est polémique, puisqu'elle est aussi à la base de son antisémitisme et de sa proximité avec le régime fasciste italien de Mussolini. Nous n'aborderons pas ce sujet dans notre étude, puisqu'il ne nous sert pas au développement de notre argumentaire. Ezra POUND, *Guide to kulchur*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁹⁴ « A vicious economic system has corrupted every ramification of thought ». Ezra POUND, *Literary Essays of Ezra Pound*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹⁵ « Bad art is inaccurate art. It is art that makes false reports ». *Ibid.*, p. 43.

¹⁹⁶ « By good art I mean art that bears true witness, I mean the art that is most precise ». *Ibid.*, p. 44.

¹⁹⁷ Hugh KENNER, *The Pound Era*, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 197-198-199.

traductions de la poésie chinoise *Cathay*, en 1915, et l'essai « The Chinese Written Character as Medium for Poetry », en 1919.

La relation de Pound avec la culture orientale commence donc à partir de ce contact avec l'œuvre de Fenollosa, sinologue américain qui a étudié de façon très approfondie les cultures chinoise et japonaise, passant une partie de sa vie au Japon. Il a d'ailleurs joué un rôle important dans la réforme de l'enseignement artistique dans ce pays asiatique¹⁹⁸. Dans l'essai traduit et édité par Pound, Fenollosa présente une étude sur le caractère chinois, ou idéogramme¹⁹⁹, en ce qui concerne sa valeur picturale et métaphorique pour la poésie. Comme l'affirme l'auteur, il ne s'agit pas d'une étude sur le langage. Même si l'étude de la poésie trouve ses racines dans le langage, Fenollosa propose en fait une étude sur l'esthétique. Pour lui, dans la mentalité occidentale, « la poésie, qui est comme la musique un *art du temps*, tissant son unité d'impressions sonores successives, peut difficilement se construire avec le matériau qui consiste principalement en signes évidents semi-picturaux »²⁰⁰. Le sinologue identifie, toutefois, dans l'écriture chinoise une potentialité métaphorique qui est perdue dans l'écriture phonétique qui vise seulement l'expression du son. Voici l'extrait dans lequel l'auteur compare le fonctionnement de l'idéogramme chinois par rapport à la logique de l'anglais :

Imaginez que nous regardions par la fenêtre : nous voyons un homme, soudain, il tourne la tête, nous l'imitons et voyons le cheval qui avait attiré son regard. Nous avons vu l'homme avant qu'il n'agisse, pendant, qu'il

¹⁹⁸ Van Wyck BROOKS, « Ernest Fenollosa and Japan », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 106, n° 2, American Philosophical Society, 1962.

¹⁹⁹ Dans le chapitre « Fenollosa Compounded: A Discrimination » de l'édition en anglais du texte de Fenollosa, Haun Saussy affirme que « [l]e terme a été créé pendant le déchiffrement des hiéroglyphes égyptien dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il a déjà été appliqué pour l'écriture chinoise par Jean-François Champollion, dans les 1900 c'était une banalité dans la discussion sur la différence entre les langues, cultures et mentalités européennes et asiatiques ». « The term was created during the decipherment of Egyptian hieroglyphics in the first years of the nineteenth century. Already applied to Chinese writing by Jean-François Champollion, by 1900 it was a banality in accounts of the difference between European and Asian languages, cultures, and mentalities ». Ernest FENOLLOSA et Ezra POUND, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition*, Fordham University Press, 2008, p. 6.

²⁰⁰ Ernest FENOLLOSA, Ezra POUND, *Le Caractère écrit chinois, matériau poétique*, Paris, L'Herne, 1972, trad. de Ghislain SARTORIS, p. 12.

agissait, enfin, l'objet de son action. Le discours fractionne la rapide continuité de cette action et de ces images en trois articulations essentielles, adéquatement ordonnées ; nous dison :

L'homme voit un cheval

Il est clair que ces trois articulations ou mots ne sont que des symboles phonétiques, mis aux lieux des trois hases de l'opération naturelle. Nous ouvons tout aussi facilement noter ces trois étapes de notre pensée par des symboles également arbitraires, *mais qui n'ont pas leur origine dans les sons* ; ainsi, par les trois caractères chinois :

人	見	馬
<i>l'homme</i>	<i>voit</i>	<i>un cheval</i>

Averti des correspondances entre articulations et signés, nous pouvons communiquer une pensée continue en dessinant aussi bien qu'en parlant. Le langage visuel des gestes est employé couramment de la même façon.

Mais l'écriture chinoise est plus qu'une série de symbols arbitraires c'est un vivant dessin abrégé de l'opération naturelle. Dans le cas de la figure algébrique et du mot prononcé, il n'y a pas de lien naturel entre la chose et le signe. C'est une pure convention. La nature suggère la méthode chinoise. Il y a l'homme sur ses deux jambes, puis ses yeux parcourent l'espace : Une figuration audacieuse de jambes en mouvement sous le dessin d'un œil ; l'œil est stylisé, les jambes aussi sont stylisées, mais inoubliables dès le premier regard. Il y a enfin le cheval sur ses quatre jambes. Les signes chinois provoquent l'imagination, aussi bien que les mots, et de manière plus vivante, plus concrète. Les trois caractères ont des jambes : ils sont *vivants*. Le groupe possède quelque chose des qualités d'un dessin animé.²⁰¹

Fenollosa voit dans l'écriture chinoise l'avantage de pouvoir combiner l'élément temporal-métrique de la poésie avec la vivacité de l'expression visuelle de la peinture. En effet, le caractère chinois offre cette possibilité parce qu'il préserve la nature

²⁰¹ *Ibid.*, p. 13-15.

métaphorique qui est à l'origine d'une évolution naturelle du langage. Fenollosa remarque que le langage se développe originellement à partir d'une relation métaphorique du mot avec la chose. Cette relation dans les langues occidentales s'est perdue avec leurs évolutions, en les éloignant au fil du temps de son origine représentationnelle. En revanche, le caractère chinois rend encore visible cette relation. L'idéogramme représente donc le son et la chose visuellement. En ce qui concerne les langues alphabétiques, l'auteur constate que l'éloignement est aussi un problème dans le développement de la logique aristotélicienne en Occident, particulièrement au Moyen Âge.

Pound, à son tour, dans *ABC de la Lecture*, aborde cette étude de Fenollosa pour le développement de sa *méthode idéogrammatique*, qu'il aborde dans l'extrait suivant :

Au contraire de la méthode d'abstraction, ou de définition des choses en termes de plus en plus généraux, Fenollosa souligna la méthode scientifique, « qui est la méthode de la poésie », comme distincte de celle de la « discussion philosophique ». C'est la voie choisie par les Chinois dans leur idéographie, ou écriture picturale abrégée. [...]

Sur les tables montrant les caractères chinois primitifs dans une colonne, et les signes conventionnels actuels dans une autre, n'importe qui peut voir comment l'idéogramme pour « homme », pour « arbre » ou pour « soleil levant », s'est développé, ou « s'est simplifié à partir de », ou s'est réduit à l'essentiel des premiers dessins de l'homme, de l'arbre ou du soleil levant.

Ainsi :

人 homme

木 arbre

日 soleil

東 soleil pris dans les branche d'un arbre, comme

à son lever. Ce qui signifie l'Est.

Mais quand le Chinois voulait dessiner quelque chose de plus compliqué, ou une idée générale, comment s’y prenait-il ?

Il veut définir le *rouge*. Comment peut-il le faire dans un dessin qui n’est pas peint en rouge ?

Il réunit (ou son ancêtre réunissait) les dessins abrégés des choses suivantes :

UNE ROSE

UNE CERISE

DE LA ROUILLE

UN FLAMANT ROSE

C’est tout-à-fait, vous le voyez, le genre de choses que fait le biologiste (mais d’une façon beaucoup plus compliquée) quand il rassemble quelques centaines ou quelques milliers de coupes pour n’y choisir que ce qui est nécessaire à son exposé général. Quelque chose d’approprié au cas, qui s’applique à tous les cas.²⁰²

²⁰² Nous citons la traduction de Denis Roche, *ABC de la lecture*, de 1966, publiée par les Éditions de L’Herne, et maintenant disponible en version numérique depuis 2016 chez République des Lettres, Paris [source : <https://univ-scholarvox-com.ressources.univ-poitiers.fr/>]. Nous citons, toutefois, la version originale pour la référence de pagination (et nous procéderons de la même manière pour le référencement postérieur de cet ouvrage) : « By contrast to the method of abstraction, or of defining thing in more and still more general terms, Fenollosa emphasizes the method of science, ‘which is the method of poetry’, as distinct from that of ‘philosophic discussion’, and is the way the Chinese go about it in their ideograph or abbreviated picture writing. [...] »

In tables showing primitive Chinese characters in one column and the present ‘conventionalized’ signs in another, anyone can see how the ideogram for man or tree or sunrise developed, or ‘was simplified form’, or was reduced to the essentials of the first picture of man, tree or sunrise.

Thus

人 man

木 tree

日 sun

東 sun tangled in the tree’s branches, as

at sunrise, meaning now the East.

But when the Chinaman wanted to make a picture of something more complicated, or of a general idea, how did he go about it?

He is to define red. How can he do it in a picture that isn’t painted in red paint?

He puts (or his ancestor put) together the abbreviated pictures of

ROSE

CHERRY

La *méthode idéogrammatique* de Pound, qui sert à une nouvelle manière de composer et de lire le poème, fonctionne dans le sens d'une métaphore verticalisée. Ainsi, les relations entre les éléments ne révèlent pas un signifié abstrait et général, mais un signifié particulier. L'effort de cette méthode est celui de créer des relations suffisantes pour projeter chez le lecteur une image précise de ces signifiés particuliers²⁰³. C'est la juxtaposition d'éléments concrets pour l'élaboration de l'image poétique et de la transmission de son contenu intellectuel ou émotionnel.

Northrop Frye, dans son livre *The Great Code*, de 1981, appelle « métaphore par juxtaposition » ou « métaphore implicite » cette technique attribuée à Pound. L'auteur l'identifie comme une technique employée couramment aussi dans le langage biblique²⁰⁴. Frye cite l'exemple du poème « In A Station of the Metro » (« Dans une station de métro »), de Pound, qui juxtapose les éléments figuratifs sans un prédicatif, suggérant ainsi la relation métaphorique sans une « concession non nécessaire d'une mentalité de prose »²⁰⁵ :

L'apparition de ces visages dans la foule,
Des pétales dans une mouillée, branche noire.

*The apparition of these faces in the crowd,
Petals on a wet, black bough.*²⁰⁶

Dans le même sens, Haroldo, dans son étude sur la méthode idéogrammatique de Fenollosa, « Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa », de 1997, affirme ceci :

IRON RUST

FLAMINGO

That, you see, is very much the kind of thing a biologist does (in a very much more complicated way) when he gets together a few hundred or thousand slides, and picks out what is necessary for his general statement. Something that fits the case, that applies in all of the cases ». Ezra Pound, *ABC of Reading*, Great Britain, Cox & Wyman Ltd, 1934, p. 20-21-22.

²⁰³ Hugh KENNER, *The poetry of Ezra Pound, op. cit.*, p. 78.

²⁰⁴ Northrop FRYE, *The Great Code: The Bible and Literature, op. cit.*, p. 56-57.

²⁰⁵ « [...] unnecessary concession to a prose mind ». *Ibid.*, p. 56.

²⁰⁶ Ce poème a été publié en avril 1913 dans « Poetry, A Magazine of Verse ». Notre traduction.

Or, c'est précisément la 'méthode idéogrammatique de composition' décrite par Fenollosa et pour lui assimilée à la 'métaphore' : l'utilisation des 'images matérielles' pour suggérer des 'relations immatérielles', ou comme le veut Eisenstein, le passage de la 'pensée par images' à la 'pensée conceptuelle'.²⁰⁷

La *méthode idéogrammatique* désigne une technique fondamentale pour Haroldo lors de sa participation au mouvement de poésie concrète. Le poète brésilien trouve cependant que l'application faite par Pound, dans le cas de l'écriture de *The Cantos*, n'est pas en rupture radicale avec la syntaxe logico-discursive occidentale, comme le cherchait Fenollosa dans son étude²⁰⁸. C'est pour cette raison qu'Haroldo, avec le groupe *Noigandres* et ensuite avec la poésie concrète, proposera une réévaluation de la méthode idéogrammatique, alors radicalement engagé dans la rupture logico-discursive.

3.3. La situation d'Ezra Pound dans l'œuvre d'Haroldo de Campos

Nous avons mis en lumière jusqu'ici les motifs qui ont mené Haroldo à intégrer la pensée de Pound et les éléments qui composent sa relation avec lui. Le transfert de la pensée du poète américain se réalise, en ce sens, à travers un tri de ces éléments. Ce procédé sert ainsi à l'élaboration d'une mosaïque pour le projet créatif du poète brésilien. Cependant, Pound se révèle être plus qu'une composante de cette mosaïque ; il est un auteur fondamental de la formation poétique d'Haroldo. C'est lui qui contribue le plus à l'idée d'une œuvre fondée sur l'incorporation et la composition. Cette formation est visible dans l'approche qu'Haroldo et le groupe *Noigandres* ont des deux notions clés pour leur pratique poétique : celles de *paideuma* et de *méthode idéogrammatique*. Ces deux concepts permettront au mouvement *Noigandres* de développer ce qui rendra le groupe internationalement connu, la poésie concrète.

²⁰⁷ « Ora, é esse exatamente o 'método ideogrâmico de compor' descrito por Fenollosa e por ele equiparado à 'metáfora': o uso de 'imagens materiais' para sugerir 'relações imateriais', ou como quer Eisenstein, a passagem do 'pensamento por imagens' ao 'pensamento conceitual' ». Haroldo de CAMPOS, *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, São Paulo, EdUSP, 2000, p. 41.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 96.

3.3.1. Le contexte historique des années cinquante au Brésil

Le premier fait qui corrobore l'adoption des concepts du modernisme anglais par les poètes brésiliens est une similitude entre ces deux périodes historiques : le début du siècle en Grand Bretagne et l'après-guerre en Amérique Latine. Les années 1950 au Brésil et le début du siècle de l'autre côté de l'Atlantique avaient notamment en commun un changement rapide de la société, favorisant des travaux artistiques qui visaient à récupérer et continuer les avant-gardes. Gonzalo Aguilar voit ainsi le développement de la poésie concrète stimulé par un contexte historique de tension entre « nouveauté » et « non-conciliation ». Le Brésil passait par un moment de développement économique et technologique, avec de fortes mutations dans la société et ses traditions. L'évolution technologique, c'est-à-dire l'introduction des produits électroniques, de la télévision, et tous les avancements de l'après-guerre, donnera encore plus de force à cette tension. Comme l'affirme Aguilar :

La tension entre nouveauté et non-conciliation (deux concepts centraux pour définir les pratiques d'avant-gardes) rencontre dans l'ambiance urbaine-technologique l'expérience à partir de laquelle les mouvements d'avant-garde se distribuent, la nouveauté de la marchandise dans la métropole et les innovations technologiques sont les forces que les avant-gardes imitent pour, après, se séparer et retourner aux arts dotés de nouvelles forces.²⁰⁹

Les nouveautés qui surgissent à ce moment dictent un art qui est une imitation du monde et qui s'inspire d'une réalité toujours en transformation. La non-conciliation, ou le non-conformisme, pour sa part, se présente comme une volonté de produire un art libéré des normes traditionnelles. Ces deux pôles cherchent à rendre légitime l'originalité des arts d'avant-garde. Ainsi, l'avant-gardisme du mouvement *Noigandres* se trouve au carrefour d'un déséquilibre créé le son contexte socio-historique de l'époque et les formes

²⁰⁹ « A tensão entre novidade e não-conciliação (dois conceitos centrais para definir as práticas de vanguarda) encontra no ambiente urbano-tecnológico a experiência a partir da qual os movimentos de vanguarda se distribuem, a novidade da mercadoria na metrópole e as inovações tecnológicas são as forças com as quais as vanguardas se mimetizam para, depois, separar-se e retornar à arte dotadas de novas forças ». Gonzalo Moisés AGUILAR, *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, op. cit., p. 32.

artistiques héritées de la *geração de 45*. La notion de *paideuma* de Pound permet, dans ce contexte, de situer les auteurs et les pratiques qui servent à l'avancement et à la transformation. De plus, la *méthode idéogrammatique* est une occasion de transformation des modalités de lectures, de rénovation des formes du langage et de la pensée.

La notion de poésie concrète ne se développe qu'à partir de 1955. En effet, son évolution a lieu en différentes étapes successives. Au Brésil, Gonzalo Aguilar identifie trois phases bien distinctes²¹⁰. La première phase, ou la phase *orthodoxe*²¹¹, se situe la période de construction de la capitale, Brasília, entre 1956 et 1960. La phase *participante* a lieu lors de l'engagement politique à travers la production artistique du groupe, entre 1960 et 1966. La dernière phase a lieu entre 1966 et 1969 et se termine avec le durcissement du régime militaire. Haroldo participe activement aux deux premières phases pour après suivre un projet plus indépendant. Sa relation avec l'histoire du mouvement de poésie concrète reste importante et laisse, de ce fait, des marques dans sa pratique poétique.

Avant même l'apparition de la notion de poésie concrète et son développement, les premières expérimentations du groupe *Noigandres*, depuis 1951, révèle des signes de son existence dans le paysage artistique. Les premières compositions poétiques d'Haroldo, par exemple, reflètent la théorie expérimentale qui est à l'origine de la poésie concrète. Cette théorie, basée sur la *méthode idéogrammatique* de Pound, se caractérise par la création d'images sonores et leur arrangement en blocs juxtaposés. Augusto de Campos, dans l'article « *Poesia Concreta* », de 1955, qui consacre le nom de ce mouvement d'avant-garde, dit de son frère, Haroldo, qu'il est « un 'concret' baroque, ce qui le fait travailler de préférence avec des images et des métaphores, qu'il dispose dans de véritables blocs sonores »²¹². Concernant le baroque chez Haroldo, nous l'aborderons plus tard dans notre étude.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

²¹¹ Haroldo de Campos l'appelle par phase *heroïque*.

²¹² Augusto de CAMPOS, *et al.*, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, *op. cit.*, p. 35. Publié initialement dans la revue *Forum*, organisé par le Centre Académique « 22 de Agosto » de la Faculté de Droit de São Paulo, l'an I, n° III, 1955.

Le poème d'Haroldo « *Thálassa Thálassa* », de 1951, en est un exemple. Ce long poème publié dans la revue *Noigandres I*²¹³ est élaboré en 8 parties et aborde le sujet de la poésie comme voyage à travers l'image de la mer et en faisant référence au poème « Anabasis », du poète grec Xénophon. Voyons un extrait de la deuxième strophe :

*Le jour nous confine parmi la pauvre matière du bois silencieux
Parmi les oiseaux creux, les chevaux de trait et la muqueuse électronique*

O dia nos confina entre a pobre matéria da madeira calada
Entre os pássaros ocos, os cavalos de força e a mucosa eletrônica²¹⁴

L'image se compose de quatre métaphores qui désignent respectivement des constructions en bois, des avions, des voitures et l'intérieur des objets électroniques. Elles sont juxtaposées à travers les allitérations et les assonances qui se trouvent à l'intérieur des syntagmes. Dans la première image, en /a/ et /m/ ; dans la deuxième et troisième images, en /o/ et /s/. Le son /k/ rappelle également le mot « *calada* » de la première image et le /k/ dans le mot « *ocos* » de la deuxième. Si par les images métaphoriques se tisse un lien entre l'électronique et la nature, les allitérations et les assonances à l'intérieur des trois premières images sont condensées dans la dernière métaphore dans le mot trissyllabique « *mucosa* » et son épithète « *eletrônica* ». Cette dernière métaphore se compose de l'ensemble des relations phonétique avéré dans les métaphores précédentes, en revoyant au /m/ de la première image, au /o/ de la deuxième et de la troisième et aussi aux /k/ et /a/ qui traversent l'ensemble des deux vers. La « *mucosa eletrônica* » est ainsi l'étoffe ou l'intérieur du corps de cette nature morte et creuse, et elle s'y entremêle en tant qu'image et son. C'est sa synthèse. C'est de cette manière que ces *blocs sonores* se composent en forme d'idéogramme représentant, dans le poème, une routine qui représente le rythme d'un monde en pleine transformation.

²¹³ Nous nous rapporterons à l'anthologie de 1962, *Noigandres 5*, qui rassemble des poèmes de ces quatre éditions antérieures : Haroldo de Campos et al., *Antologia Noigandres 5: do verso à poesia concreta* (São Paulo: Massao Ohno Editôra, 1962). Il est aussi possible, pour avoir un recueil plus complet de l'œuvre de Haroldo de Campos de se rapporter à *Xadrez de estrelas: percurso textual, 1949-1974*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

²¹⁴ Augusto de CAMPOS, et al., *Antologia Noigandres 5: do verso à poesia concreta*, op. cit., p. 52.

3.3.2. Haroldo de Campos, poète concret

Dès les premiers poèmes d'Haroldo, nous pouvons percevoir les procédés poétiques de la *méthode idéogrammatique* de Pound. Cependant, c'est dans la définition de la poésie concrète, d'abord avec l'essai « *Poesia Concreta* », de 1955, d'Augusto de Campos, et ensuite dans le manifeste « *plano-piloto para poesia concreta*²¹⁵ », dans *Noigandres 4*, que cette méthode gagnera une présence assumée dans la pratique poétique d'Haroldo. Ce manifeste présente une définition des propos théorico-pratiques de la poésie concrète portant la signature des trois participants au mouvement *Noigandres*, maintenant des poètes concrets, désignant les bases de leurs pratiques poétiques :

poésie concrète : produit d'une évolution critique des formes. donne comme terminé le cycle historique du vers (l'unité rythmo-formelle), la poésie concrète commence par la reconnaissance de l'espace graphique comme agent structural. espace qualifié : structure spatio-temporelle, au contraire d'un développement purement temporistique-linéaire. voici l'importance de l'idée d'idéogramme, de son sens général de syntaxe spatial ou visuel, jusqu'à son sens spécifique (fenollosa/pound) de méthode de composition basée dans la juxtaposition direct – analogique, non logico-discursive – d'éléments. « il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement » (apollinaire). eisenstein : idéogramme et montage [sic].²¹⁶

L'ensemble des références et des techniques élaborées à ce moment du développement de la poésie concrète correspond à une « théorie de la composition »,

²¹⁵ Le titre du manifeste fait référence au *plan-pilote* qui a été établie à cette époque pour la construction de la nouvelle capitale brésilienne, Brasilia.

²¹⁶ « poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. “il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem [sic] ». Augusto de CAMPOS, *et al.*, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, *op. cit.*, p. 156.

comme l'affirme Haroldo, en 1958 : « l'option créatrice signifie liberté de choix, mais aussi – et surtout – une liberté surveillée par une conscience sélective et critique »²¹⁷. De ce fait, le projet de la poésie concrète se définit selon les termes suivants : l'annonce de la fin de l'unité rythmique-formelle du vers, la structure spatio-temporelle à travers le concept d'idéogramme en tant que visualité et méthode de composition de juxtaposition, le montage inspiré du cinéma de Eisenstein. Cela est la conséquence d'un *paideuma* comme tradition vive pour la composition poétique. *Paideuma* qui est ainsi définie dans le manifeste :

precursers : mallarmé (*un coup de dés*, 1897) : le premier saut qualitatif : « subdivisions prismatiques de l'idée » : espace (« blancs ») et recours typographiques comme éléments substantifs de la composition. pound (*the cantos*) : méthode idéogrammatique. joyce (*ulysses e finnégans wake*) : mot-idéogramme ; interpénétration organique de temps et espace. cummings : atomisation de mots, typographie physiognomique ; valorisation expressionniste de l'espace. apollinaire (*calligrammes*) : comme vision, plus que comme réalisation. futurisme, dadaïsme : contributions pour la vie du problème. au brésil : oswald de andrade (1890-1954) : « dans des comprimés, des minutes de poésie ». joão cabral de melo neto (n.1920 – *engenheiro e a psicologia da composição plus anti-ode*) : langage direct, économie et architecture fonctionnelle du vers.²¹⁸

Les auteurs qui composent ce *paideuma* ont été choisis dans le but de créer une poétique capable de surpasser les structures « logico-discursives » de la poésie. Cette

²¹⁷ « [...] a opção criadora significa liberdade de escolha, mas também – e sobretudo – liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica ». Haroldo de CAMPOS, Augusto de CAMPOS, Décio PIGNATARI, *Mallarmé*, São Paulo, Perspectiva, coll. « Signos » 2, 2013, p. 190. « [...] a opção criadora significa liberdade de escolha, mas também – e sobretudo – liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica ». *Ibid.*

²¹⁸ « precursores: mallarmé (*um coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l'idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): método ideogrâmico. joyce (*ulysses e finnégans wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”. joão cabral de melo neto (n. 1920 – *o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso ». *Ibid.*, p. 156.

volonté de rupture est radicalisée dans le groupe de poète concrets par rapport au projet de Pound, comme nous l'avons déjà remarqué dans l'échange épistolaire qu'Haroldo a entretenu avec Pound²¹⁹. En effet, le débat se dédouble à partir du problème de la relation forme-contenu dans le poème. Le manifeste de la poésie concrète déclare résoudre ce conflit à travers la notion d'isomorphisme. Comme nous pouvons voir dans le poème d'Haroldo analysé précédemment, il s'agit d'une création qui veut franchir la limite du réel à travers le symbolique. Dans le poème d'Haroldo, nous observons encore une phase d'adoption du procédé idéogrammatique poundien. Cependant, dans ce passage vers une définition précise de ce que signifie la poésie concrète, l'idée d'une méthode idéogrammatique change et l'objectif devient plus clairement l'élaboration d'un poème comme « mouvement structural », comme « forme géométrique »²²⁰. C'est, en ce sens, une manière de résoudre le problème de la forme-contenu, c'est-à-dire en abandonnant le contenu et en privilégiant exclusivement la forme. Le poème doit être isomorphe à la réalité et, pour autant, un objet concret qui y appartient entièrement.

Pour cela, dans l'article « Poesia Concreta – Linguagem – Comunicação », de 1957, Haroldo affirme que la « [t]ache du poète concret sera la création des formes, la production de structures-contenus artistiques dont la matière est le mot »²²¹ en opposition à des poèmes discursifs-linéaires. Il faut ainsi mettre « le poème [...] en correspondance avec une série de spéculations de la science et de la philosophie de notre temps »²²². En conséquence, le poème concret peut stimuler « la clarification des habitudes mentales [...] qui améliore pour le lecteur la perception de la structure réelle du langage de la communication quotidienne »²²³. À travers cette nouvelle pratique poétique, Haroldo intensifie son combat contre la logique discursive-linéaire et contre ce qu'il appelle dans un article deux auparavant, « Poesia e paraíso perdido », la « mystique du péché

²¹⁹ c.f. note 143.

²²⁰ Augusto de CAMPOS, *et al.*, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, *op. cit.*, p. 157.

²²¹ « Tarefa do poeta concreto será a criação de formas, a produção de estruturas-conteúdos artísticas cujo material é a palavra ». *Ibid.*, p. 83.

²²² « [...] o poema [...] em correspondência com uma série de especulações da ciência e da filosofia de nosso tempo [...] ». *Ibid.*

²²³ « [...] a clarificação de hábitos mentais [...] agucem no leitor a percepção da real estrutura da linguagem de comunicação cotidiana [...] ». *Ibid.*

originel²²⁴ ». La poésie, pour le poète brésilien, doit être un champ de création libre de cette recherche de la perfection et de ce retour à un *paradis perdu*. Cette direction de rupture radicale avec la discursivité logique du langage est donc un dépassement de la *méthode idéogrammatique* de Pound, telle qu'elle a été appliquée dans les *Cantos* du poète américain.

La poésie concrète brésilienne requiert une nouvelle façon de lire. Les poèmes qu'écrivit Haroldo dans la phase héroïque du concrétisme démontrent l'utilisation de la méthode idéogrammatique telle qu'elle a été conçue par le groupe *Noigandres*. Par exemple, voyons son poème *Branco*, de 1957, publié dans *Noigandres 4* :

<i>blanc</i>	<i>blanc</i>	<i>blanc</i>	<i>blanc</i>
<i>rouge</i>			
<i>étanche</i>	<i>rouge</i>		
	<i>miroir</i>	<i>rouge</i>	
		<i>étanche</i>	<i>blanc</i>
branco	branco	branco	branco
vermelho			
estanco	vermelho		
	espelho	vermelho	
		estanco	branco ²²⁵

Dans ce poème, l'utilisation du vers est abandonnée au profit de l'utilisation de l'espace de la page comme structure poétique. Cela permet au poème d'être lu dans différentes directions. Le niveau cohésif est réduit à l'essentiel pour que les mots en juxtaposition forment un idéogramme. De ce fait, le poème offre une ouverture interprétative volontaire qui a pour objectif un encadrement mathématique du sens et qui rend possible une pluralité d'interprétations contrôlées à l'intérieur de son système. Nous

²²⁴ « É tempo de se libertar a obra de arte criativa da tralha de matracas e da mística do pecado original com que o conformismo das estéticas "paradisíacas" procura ferreteá-la para garantia da salubridade convencional de suas estâncias de ócio fungível: "intelectualismo", "formalismo" e outros tantos falsos pejorativos, "lendas dessuetas" na expressão de Boulez, que epitomiza o "papel interpenetrado da sensibilidade e da inteligência em toda criação" com palavras que precisam ser meditadas. » *Ibid.*, p. 29.

²²⁵ Augusto de CAMPOS, *et al.*, *Antologia Noigandres 5: do verso à poesia concreta*, op. cit., p. 78.

comptons ainsi dans ce poème trois substantifs, « *branco* », « *vermelho* » et « *espelho* », et un verbe à la première personne du singulier au présent de l'indicatif, « *estanco* », répété deux fois. La rime en /o/ en fin de mot est monotone et marque un rythme quelque peu saccadé, comme un signal sonore émit par une machine.

Cette disposition montre que le montage d'images nous donne une série visuelle d'éléments chargés de contenu sémantique à travers leurs relations possibles. C'est-à-dire que deux couleurs, « *branco* », « *vermelho* », et un objet, « *espelho* », constituent l'aspect visuelle alors que le verbe à la première personne du singulier au présent de l'indicatif « *estanco* » produit l'évolution de l'action dans le poème. Le verbe « *estancar* » dont la traduction en français est « étancher » ou arrêter « l'écoulement de quelque chose », interrompt le déséquilibre mis en place dans la seconde ligne, par le mot « *vermelho* », sur la série initiale « *branco / branco / branco / branco* ». La stabilité du poème est reprise en boucle lorsqu'on cherche à mettre un terme au « *vermelho* » par la série « *vermelho / estanco / vermelho / espelho / vermelho / estanco* ». En même temps, la relation d'éléments appréhendés à travers la lecture du poème nous renvoie à une scène d'étanchement d'une blessure suivie d'un écoulement de sang devant un miroir. Dans tous les cas, le poème élabore le développement d'une scène en boucle, produisant chez le lecteur un effet propre aux arts visuels ; le poème n'est plus une imitation de la réalité, mais devient isomorphique à la réalité elle-même.

Dans « *ver navios* », de 1958, publié dans *Noigandres* 4, de Haroldo de Campos, nous avons un autre exemple.

vient navire

va navire

venir navire

voir navire

voir ne pas voir

venir ne pas venir

venir ne pas voir

voir ne pas venir

voir navire

vem navio

vai navio
vir navio
ver navio
ver não ver
vir não vir
vir não ver
ver não vir
ver navio²²⁶

Ici, la composition est basée sur une structure des vers dont la disposition sur la page est d'importance, puisqu'elle indique en elle-même le thème du poème : il s'agit d'une voile de bateau. On est encore dans le plan de la méthode idéogrammatique. La division du poème se fait en deux mouvements et une conclusion par une scission visuelle qui sépare les blocs ou les strophes. Un seul neuvain composé de vers trissyllabiques : soit 4 vers pour un premier mouvement, 4 vers pour le deuxième mouvement et un vers comme conclusion. L'allitération en /v/ traverse tout le poème suivi d'une mesure en dactyle. Le premier mouvement comprend les verbes en « vir », « ir », « ver » (les verbes sont conjugués sur les deux premiers vers, mais pas dans la suite du poème) accompagnés du substantif « navio » dont l'espacement s'avance d'une lettre à l'ouverture de chaque vers. Le deuxième mouvement comprend ces mêmes verbes, mais avec un doublon de sa forme à la négation en quatre autres vers, lesquels reviennent de l'espacement d'une lettre à l'ouverture de chaque nouveau vers. La conclusion compte un seul vers, « ver navio », positionné d'un grand espacement du début de la ligne. Les mouvements d'avancement et de retrait en rapport à la ligne verticale d'ouverture du vers initial reflètent les mouvements d'approximation et de distancement du navire. La rétraction se donne sur la forme négative et dans le retour de l'espacement graphique du poème dans son deuxième mouvement en vue d'un point d'équilibre initial introduit par le premier vers. La forme négative des verbes à l'infinitif accompagne les verbes à la forme affirmative, ce qui joue un rôle d'affirmation de la nature purement esthétique du poème. Il refuse de se révéler en tant qu'imitation de la réalité. Pour cela, la conclusion du poème n'est pas anodine, puisque « ver navio » est à la fois ce que le poème nous projette en tant qu'image (voir

²²⁶ *Ibid.*

des navires), mais aussi la signification de l'expression en portugais « *ficar a ver navios* » qui veut dire : être trompé et devoir attendre, perdre du temps, ne rien recevoir en retour dans une négociation ou échange.

En tant que poète concret, Haroldo a pour objectif l'élaboration d'un poème « dans un champ de possibilités analogue à l'objet plastique », qui « remplacerait le magique, le mystique et le 'maudit' par l'UTILE »²²⁷. Cette phase de sa production artistique est fortement tournée vers une *gestalt* de la poésie et vers une mathématique du langage poétique²²⁸. Cela est, en effet, le résultat de l'évolution de ses premiers poèmes qui se déploient dans le sens d'une rupture radicale avec la logique discursive dans la poésie. Haroldo cherche ainsi un poème-objet, autonome, concret. Dans les années 1960, cependant, l'œuvre du poète fait un pas de plus dans son évolution, mais non plus dans le but d'une rupture totale, puisque le poème concret a déjà abouti à sa réalisation.

La revue *Invenção*, publiée à partir de 1962, est la plateforme pour les nouvelles expérimentations du groupe de poésie concrète. Héritière de *Noigandres*, dont la cinquième et dernière édition paraît également en 1962 avec une anthologie qui ouvre la voie au nouveau projet, la revue *Invenção* occupe un espace qui n'était pas jusqu'alors prévu dans les projets des poètes concrets, celui de l'engagement politique. Les propos théoriques du mouvement *Noigandres* se basaient sur l'impersonnalité de la poésie et un principe de *l'art pour l'art*. Cette nouvelle revue offre, en revanche, un espace de participation politique qui, dans le nouveau contexte des années 1960, semble nécessaire aux poètes, d'autant plus avec la mise en place du régime militaire au Brésil, en 1964. La revue sera publiée jusqu'en 1967, définissant la deuxième phase de la poésie concrète.

L'expérience politique à travers la poésie rend possible une plus grande ouverture à l'individualisation des pratiques artistiques. Cela veut dire que le *paideuma* fixé dans sa phase orthodoxe peut se développer dans de nouvelles directions. Le projet défini par

²²⁷ « [...] com o campo de / possibilidades análogo ao do objeto plástico / substitui o mágico, o místico e o 'maudit' pelo ÚTIL ». Augusto de CAMPOS, *et al.*, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, *op. cit.*, p. 48.

²²⁸ Haroldo de Campos voit dans la poésie concrète un art combinatoire, un objet indépendant, qui peut profiter pour son développement des nouvelles recherches en cybernétique. L'auteur étudie, à ce moment-là, l'œuvre de l'américain-polonais spécialiste en sémiotique Alfred Korzybski. *Ibid.*, p. 70-71, 104.

les manifestes des poètes concrets s’ouvre donc à d’autres expériences autour de l’idée de *poésie d’invention*²²⁹. En effet, le nom de cette nouvelle revue est basé sur les catégories que Pound propose pour distinguer les différents types de créateurs dans *ABC de la Lecture* :

1 Les inventeurs. Des hommes qui ont trouvé de nouveaux procédés, ou dont l’œuvre constitue le premier exemple connu d’un nouveau procédé.

2 Les maîtres. Des hommes qui ont réuni un certain nombre de ces procédés, et qui les ont utilisés aussi bien ou mieux que les inventeurs.

3 Les vulgarisateurs. Des hommes qui sont venus après le précédents, et qui n’ont pas fait aussi bien qu’eux.²³⁰

Dans cette nouvelle phase, les poètes concrets se positionnent comme *inventeurs* et non plus comme *maître*. Quelques aspects de ce que Aguilar appelle « idéologèmes », c’est-à-dire des éléments de l’idéologie qui conduit les idées du mouvement, changent. Dans les manifestes de poésie concrète du groupe *Noigandres*, les poètes avaient comme principe de création poétique la modernisation et le développement des formes à travers la combinaison d’un certain nombre de procédés en tant que « maîtres », comme le nomme Pound. Avec la revue *Invenção*, les poètes ont remplacé ces principes par ceux de la révolution et du peuple et, pour autant, par celui de l’invention de nouvelles formes. C’est ici que le mouvement retrouve une ouverture à des pratiques poétiques de plus en plus subjectives en termes de forme, puisque maintenant guidées par des objectifs politiques. Lors d’une conférence pour le II^e Congrès brésilien de critique et histoire

²²⁹ « Comme ils l’affirmaient depuis son premier numéro, le critère qui guidait la sélection du matériel n’était pas celui de la poésie concrète, mais celui de la poésie d’invention. La catégorie a été prise de la classification par laquelle Ezra Pound a divisé les poètes en tant qu’‘inventeur’, ‘maîtres’, ‘épigones’, et annonçait, en principe, l’ouverture du répertoire à d’autres types de propositions, ailleurs le concrétisme ». (« Conforme afirmavam desde o primeiro número, o critério que orientava a seleção do material não era o da poesia concreta, e sim o da poesia de *invenção*. A categoria foi tomada da classificação com a qual Ezra Pound dividiu os poetas em “inventores”, “mestres”, e “épígonos”, e anunciava, em princípio, a abertura do repertório a outros tipos de propostas, para além do concretismo »). Gonzalo Moisés AGUILAR, *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, op. cit., p. 90-91.

²³⁰ « 1 Inventors. Men who found a new process, or whose extant work give us the first known example of a process. / 2 The masters. Men who combined a number of such processes, and who used them as well as or better than the inventors. / 3 The diluters. Men who came after the first two kinds of writer, and couldn’t do the job quite well. » Ezra POUND, *ABC of Reading*, op. cit., p. 39. Dans la traduction de Denis Roche.

littéraire, en 1961, Décio Pignatari va appeler ce changement de posture du groupe de poésie concrète, « salto participante » (« saut participatif »)²³¹.

Dans ce nouveau contexte, Haroldo prend son indépendance par rapport aux préceptes du mouvement de poésie concrète. Il en revient aux vers et approfondit ses expérimentations poétiques avec les aspects sonores du poème. Aguilar affirme que le poète brésilien cherche le concret du langage à travers sa précarité comme forme d'engagement politique²³². Le passage vers une poésie d'engagement politique est bref chez Haroldo de Campos et le poème « Servidão de Passagem » est le plus significatif de cette phase.

3.3.3. Des *Galaxies* aux traductions bibliques

La période des années 1960 consolide le transfert de la pensée de Pound dans l'œuvre d'Haroldo. La façon dont l'auteur américain y est abordé perdure dans les techniques adoptées par Haroldo au cours de ses différents projets poétiques. Dans la revue *Invenção de 1964*, Haroldo publie les premières pages de ce qui deviendra son chef-d'œuvre poétique, le livre *Galáxias*. L'entièreté du livre sera écrite entre 1963 et 1976 et aura comme sujet les expériences de voyage d'Haroldo, s'inspirant dans sa conception de celle appliquée par Pound pour ses *Cantos*. Comme l'affirme le poète brésilien, cet ouvrage poétique est un « audiovisuotexte, vidéotextegame » qui se situe « dans la frontière entre la prose et la poésie »²³³ et se compose de cinquante « chants

²³¹ Bosi considère que ce texte, à côté du manifeste « Plano-Piloto para Poesia Concreta » explique de la meilleure des façons la nature du mouvement de poésie concrète. Alfredo BOSI, *História concisa da literatura brasileira*, Editora Cultrix, 1994, p. 527.

²³² « [...] c'est curieux que, dans sa poésie participatif, Haroldo de Campos a préféré d'accentuer plus les aspects sonores du texte que visuels ou spatiaux. Comme si ces matériaux trouvaient leur salut dans la voix humaine, dans cette 'rumeur solipsiste' que les cadences répétitives et hypnotiques de 'Servidão de Passagem' nous offrent, comme une remémoration de la condition humaine, de la précarité qui demande une solidarité concrète 'sans mirages' ». (« [...] é curioso que, em sua poesia participante, Haroldo de Campos tenha preferido acentuar mais os aspectos sonoros do texto do que os visuais ou espaciais. Como se esses materiais encontrassem sua redenção na voz humana, nesse 'rumor solipsista' que as cadências repetitivas e hipnóticas de 'Servidão de Passagem' nos proporcionam, como uma rememoração da condição humana, de uma precariedade que pede solidariedade concreta 'sem miragem' »). Gonzalo Moisés AGUILAR, *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, op. cit., p. 104.

²³³ « Audiotexto, videotextogame, as galáxias se situam na fronteira entre prosa e poesia ». Haroldo DE CAMPOS, *Galáxias*, São Paulo, 2^e éd., Editora 34, 2004, p. 119.

galactiques »²³⁴. Cet ouvrage marque le retour du poète brésilien à une conception qui précède la poésie concrète et son statut de poème-objet et qui introduit la première personne et l'« espace-temps de l'histoire » dans le poème²³⁵. Il s'éloigne donc du projet du mouvement concret de rupture avec le logico-discursif du langage poétique, projet qui critiquait la méthode idéogrammatique appliquée par Pound dans les *Cantos*.

Un tel retour assure la consolidation d'un *paideuma* constitué d'une tradition initiée par Mallarmé et continuée par Pound, ainsi que par James Joyce. L'idée de Pound comme héritier de Mallarmé provient de la lecture de Hugh Kenner pour la compréhension qu'Haroldo se fait de la méthode idéogrammatique. « Pour Haroldo, [différemment de Pound,] l'intérêt dans l'idéogramme n'est pas dans son statut de signe visuel qui représente un sens particulier ; au contraire, l'idéogramme porte son attention sur le 'côté palpable du signe' dans sa 'syntaxe relationnelle, parallélistique, paratactique'. *Relationnalité* devient le terme clé, et les unités relationnées sont les phonèmes et morphèmes comme aussi les mots et les phrases », affirme Perloff²³⁶. Les *Galaxies* d'Haroldo jouent alors avec la force relationnelle de la syntaxe pour créer un poème qui prend la forme de constellations, sans pour autant perdre de vue le caractère logico-discursif du langage.

Les références qui constituent l'ouvrage *Galaxies* fondent une partie importante de la nouvelle phase qui s'annonce dans la poétique de l'auteur. Comme nous l'avons déjà commenté, l'auteur s'inscrit dans une tradition thématique du voyage et dans

²³⁴ « cantos galácticos ». *Ibid.*

²³⁵ « Dans les *Galaxies*, Haroldo décline, par la première fois après le concrétisme, dans la première personne. Et aussi, de manière singulière, il inscrit le poème dans l'espace-temps de l'histoire. Dans cette mise en scène du sujet et de la référence, le poème se projette à partir des postulats différents de ceux du concrétisme ». (« Nas *Galáxias*, Haroldo declina, pela primeira vez depois do concretismo, em primeira pessoa. E também, de um modo singular, inscreve o poema no espaço-tempo da história. Na encenação de um sujeito e da referência, o poema projeta-se a partir de postulados diferentes daqueles do concretismo »). Gonzalo Moisés AGUILAR, *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, op. cit., p. 112.

²³⁶ « For Haroldo, [...] the interest of the ideogram is not in its status as a visual sign that stands for a particular meaning; rather, the ideogram brings to our attention the 'palpable side of the sign' in its 'relational, parallelistic, paratactic syntax.' *Relationality* becomes the key term, and the units to be related are phonemes and morphemes as well as words and phrases ». Marjorie PERLOFF, « "Concrete Prose" in the Nineties: Haroldo de Campos's "Galáxias" and after », *Contemporary Literature* 42, n° 2, 2001, p. 279.

Galaxies « c'est le poète qui voyage à travers un monde fantasmagorique gigantesque, dans une promenade dantesque ou faustienne, en allant de ville en ville, comme dans les cercles de Dante », comme l'affirme Jackson. « Dans le style de James Joyce, Haroldo revient sur une mer géographique-linguistique-mythologique de proportions classiques, tissant des nouvelles métamorphoses littéraires dans son 'verbivocovisuel,' ou phono-morpho-syntactique réseau »²³⁷. Perloff identifie aussi la part de Gertrud Stein dans les répétitions des mots et dans sa structure en format de bloc de texte²³⁸. Pound apparaît à travers l'idée d'idéogramme « qui ne s'épuise pas dans l'édifice 'majeur' des *Cantos* » et « c'est le langage adéquat pour la mentalité contemporaine », comme l'affirme Haroldo dans l'introduction de la traduction *Cantares*, de Pound, en 1960. Mais c'est dans la tradition de Mallarmé, pour la conception d'un poème infini en fragments libres pouvant être lu sans ordre déterminée, que s'initient les expériences qui fondent l'ouvrage d'Haroldo.

Parce que Pound est vu comme un héritier de Mallarmé, l'idéogramme se substitue à la « subdivision prismatique de l'idée ». Il faut cependant aussi souligner qu'Haroldo continue l'œuvre de Pound à travers les auteurs qu'il choisit pour le travail poétique. Par exemple, même après la séparation définitive d'Haroldo avec le mouvement de poésie concrète à la fin des années 1960, nous observons que son tournant vers la traduction permet une sélection d'auteurs qui dépasse les ouvrages du XX^e siècle étudiés par les concrets, sans pour autant perdre Pound comme référence. Ainsi, les poètes choisis pour les traductions du recueil *Traduzir & Trovar (Poetas dos Séculos XII a XVII)* de 1968, réalisé avec son frère Augusto de Campos, font partie d'un corpus que Pound a aussi traduit, comme Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, John Donne, entre autres.

²³⁷ « In the *Galáxias* it is the poet who travels through a gigantic phantasmagorical world, in a Dantesque and Faustian stroll, going from city to city, as in Dante's circles. In the style of James Joyce, Haroldo returns us to a geographical-linguistic-mythical sea of classical proportions, weaving new literary metamorphoses into his "verbivocovisual," or phono-morpho-syntactical net. His prime materials are the basic fables of human imagination, conceived as voyages or as metamorphoses ». K. David JACKSON, « Galáxias » [en ligne], *op. cit.*

²³⁸ Marjorie PERLOFF, Haroldo DE CAMPOS, « « Concrete Prose » in the Nineties: Haroldo de Campos's « Galáxias » and after », *Contemporary Literature*, *op. cit.*, p. 282.

Les procédures poétiques de Pound qu'Haroldo adopte pour ses traductions bibliques remontent donc aux deux premières décennies de la production intellectuelle du poète brésilien. Elles préservent, tout au long de l'œuvre de l'auteur, les mêmes caractéristiques de son adoption à ce moment-là et sont, par exemple, perceptibles dans les essais théoriques qui introduisent les traductions bibliques. L'ouverture de la sous-partie « Préliminaires pour la traduction » (« Preliminares à Tradução ») de l'essai qui accompagne la transcréation d'Haroldo de Campos du livre biblique de l'*Ecclésiaste*, « Qohélet, O-que-sabe : Poema sapiencial », de 1990, révèle de quelle manière et dans quelle place de la poétique du poète-traducteur brésilien se situe la pensée de Pound :

Dès lors, il y a à référer la question de la disposition typographique du texte, c'est-à-dire, de sa respiration prosodique, dans le sens poundien de l'expression : « Prosody is the articulation of the total sound of poem ». L'une des principales contributions du poète, essayiste et théoricien français Henri Meschonnic (HM) à la poétique de la traduction biblique se trouve, à mon avis, dans la mise en relief qu'il donne à l'aspect rythmo-poétique, rythmo-prosodique, de l'original hébraïque, une « ponctuation du souffle ».²³⁹

Cet extrait est caractéristique du fonctionnement de l'élaboration d'un *paideuma* pour la pratique poétique chez Haroldo. Dans l'argumentation développée, Pound se révèle être la première référence du sens dans lequel Haroldo comprend la « disposition typographique du texte ». La notion de « rythmo-prosodique » du texte biblique est issue, en effet, de l'exemple fondamental de Meschonnic dans ses traductions de la Bible hébraïque. Néanmoins, c'est Pound qui fait office de ligne directrice pour la pratique poétique. Il s'agit toujours d'une construction argumentative en forme d'arbre, où une filiation de base est déterminée et où d'autres auteurs viennent participer comme des

²³⁹ « Desde logo, cabe referir a questão da disposição tipográfica do texto, ou seja, de sua respiração prosódica, no sentido poundiano da expressão: "Prosody is the articulation of the total sound of poem". Uma das principais contribuições do poeta, ensaísta e teórico francês Henri Meschonnic (HM) à poética da tradução bíblica está, a meu ver, na ênfase por ele dada ao aspecto ritmopéico, rítmico-prosódico, do original hebraico, uma "pontuação do fôlego" ». Haroldo de CAMPOS, *Qohélet = O-que-sabe : Ecclesiastes : poema sapiencial*, op. cit., p. 26.

ramifications, avec des contributions sur les avancements qu'ils rendent possible à ce tronç pour la pratique poétique.

Voyons un autre extrait d'Haroldo, issu de l'essai d'introduction de la traduction biblique de la Genèse, *Bere'shith*, de 2000 :

L'une des contributions fondamentales de HM [Henri Meschonnic] est dans la question de la rythmique de la prosodie de la poésie biblique. En jugeant non-pertinente quant aux textes bibliques la distinction conventionnelle entre poésie et prose, HM propose « un système de blancs, un rythme typographique, visuel », capable de noter la scansion des segments des phrases du texte, car, selon son opinion, la structure rythmique est déjà porteuse du sens. Il laisse de côté la filiation mallarméenne, les « subdivisions prismatiques de l'idée » (comme si chez Mallarmé il n'y avait pas toute une prosodie sous-jacente à ses « blancs de page »). Il préfère évoquer un autre grand précurseur, le jésuite Gerard Manley Hopkins, pour souligner cet effort de captation du « mouvement du mot dans l'écriture ». Le fait est que le problème de la notation rythmique-visuelle du vers, de sa lecture implicite, de ses possibilités d'oralisation et d'élocution, de sa musique interne, marque la poésie moderne, depuis le vers libre symboliste et l'intervention typographique de Mallarmé. Il peut être tracé depuis la page arborescente du *Phantasmus* de Arno Holz (entre Whitman et Mallarmé). Il se laisse reconnaître dans la partition tribunitienne de Maïakovski, visualisée graphiquement par Lissitzky. Il opère dans les recours idéogrammatiques d'Ezra Pound (préoccupé par le registre visuel du *cantabile* prosodique, tel qu'on peut l'observer dans sa traduction spatialisée de « Donna me prega », de Guido Cavalcanti, qui a tant scandalisé les spécialistes conventionnels). Il pulse dans la respiration de la page de William Carlos Williams, dans l'*oral poetry* de Charles Olson, dans la *jazz-poetry* des poètes-*beat*.²⁴⁰

²⁴⁰ « Uma das contribuições fundamentais de HM está na questão da rítmica e da prosódia da poesia bíblica. Julgando não-pertinente quanto aos textos bíblicos a distinção convencional entre poesia e prosa, HM propõe “um sistema de brancos, um ritmo tipográfico, visual”, capaz de notar a escansão dos segmentos frásicos do texto, pois, segundo opina, a estrutura rítmica já é portadora de sentido. Deixa de parte a filiação mallarmeana, as “subdivisões primáticas da Idéia” (como se em Mallarmé não houvesse toda uma prosódia

La question de la prosodie qui est ouverte dans le premier extrait est ici explicitée de façon détaillée. Pound appartient à une tradition initiée par Mallarmé, et introduit, à travers l'idéogramme, une solution pour le registre visuel prosodique dans le *paideuma* que construit Haroldo. La sélection d'auteurs est ici bien fournie²⁴¹ et suit la même méthode qu'on retrouve dans les manifestes de la poésie concrète. Dans l'argumentation d'Haroldo, il y a un effort d'intégrer Meschonnic dans la lignée de Mallarmé et, par conséquent, dans celle de Pound aussi.

De plus, l'extrait ci-dessus explicite que la méthode idéogrammatique présuppose une attention forte au registre visuel de la prosodie. C'est le deuxième élément de la pensée de Pound qui participe aux traductions bibliques d'Haroldo, après l'idée de *paideuma*. Cette préoccupation attribuée à la visualité de l'élocution de la traduction biblique n'est pas, cependant, la seule manière dont cette technique de Pound sera abordée. En effet, Haroldo appelle cette technique une « méthode idéogrammatique (paractactique)-étymologique de Pound »²⁴², comme présenté dans sa traduction de l'*Ecclésiaste*. En effet, cette opération est mise en lumière dans l'exemple de la traduction du nom du livre de l'*Ecclésiaste*, de l'hébreu *קֹהֶלֶת* (*Qohéleth*). Haroldo le traduit par « O-que-sabe » (c'est-à-dire « celui-qui-sait »), pour préserver en portugais une parophonie entre les phonèmes /k/, /o/ et /e/ de l'original hébreu. Sa traduction a comme référence la

subjacentea seus “brancos de página”). Prefere invocar um outro grande precursor, o jesuíta Gerard Manley Hopkins, para sublinhar esse esforço de captação do “movimento da palavra na escritura”. O fato é que o problema da notação rítmico-visual do verso, de sua leitura implícita, de suas possibilidades de oralização e elocução, de sua música interna, marca a poesia moderna, desde o verso livre simbolista e da intervenção tipográfica de Mallarmé. Pode ser rastreado na página arborescente do *Phantasus* de Arno Holz (entre Whitman e Mallarmé). Deixa-se reconhecer na partitura tribunícia de Maiakóvski, visualizada graficamente por Lissitski. Opera nos recursos ideogramáticos de Ezra Pound (preocupado com o registro visual do *cantábile* prosódico, tal como se pode observar em sua tradução especializada de “Donna me prega”, de Guido Cavalcanti, que tanto tem escandalizado os estudiosos convencionais). Pulsa na respiração da página de William Carlos Williams, na *oral poetry* de Charles Olson, na *jazz-poetry* dos *poetas-beat* ». Haroldo de Campos, *Bere'shith: a cena da origem: (e outros estudos de poética bíblica)*, *op. cit.*, p. 20-21.

²⁴¹. John Milton affirme dans une étude sur la polémique dans les années 1990 entre les poètes concrets et le poète Bruno Tolentino au sujet de la traduction qui a été mené dans diverses publications d'articles d'opinion que les frères Campos utilisaient de la sélection d'auteurs et des nombreuses références comme forme d'argument d'autorité. John MILTON, « Augusto de Campos e Bruno Tolentino: A Guerra das Traduções », *Cadernos de Tradução*, vol. 1, n° 1, 1996.

²⁴² « O método ideogramático (paratático)-etimológico de Ezra Pound ». Haroldo de CAMPOS, *Qohéleth = O-que-sabe : Ecclesiastes : poema sapiencial*, *op. cit.*, p. 33.

traduction du grec de *Déjanire* par Pound. Le nom, qui se réfère à la dernière épouse de Héraclès dans la mythologie grecque, a été traduit par *Daysair* (« The Days' Air », ou « L'air du jour »), créant ainsi une parophonie pseudo-étymologique, puisque le terme en grec signifie « celle qui a détruit son mari ». *Qohéleth*, qui signifie « celui qui parle dans une assemblée », « prédicateur », est donc traduit par Haroldo à travers cette technique idéogrammatique qui crée un parallélisme phonétique en dépit d'une précision étymologique.

4. La « valeur lançante » d'Ezra Pound pour Henri Meschonnic

Pound dit seulement d'*écouter*.

Critique du rythme, Henri Meschonnic²⁴³

Pound a une « valeur lançante » pour la pensée de Meschonnic en ce qui concerne un comportement vis-à-vis de l'écriture et de la lecture. Un tel comportement est fondamental pour le développement de la théorie du langage de Meschonnic qui vise, avant tout, la reconnaissance empirique du sujet dans le langage et ses activités, telle la traduction. Différemment d'Haroldo, qui continue une tradition littéraire initiée par Pound à l'aide de l'idée de traduction biblique, Meschonnic reconnaît dans l'avant-gardiste anglais ce comportement exemplaire et nécessaire pour transformer la théorie du langage. La traduction biblique fera la tâche de démontrer ses effets pratiques. C'est pour cela que la lecture-écriture que fait Meschonnic de la pensée de Pound relève d'un problème éthique. Il s'agit donc de penser une éthique de l'écriture.

4.1. Sur l'éthique de l'écriture

Quelle est la responsabilité de l'écrivain ? Cette question trouve différentes réponses selon son contexte historique, géographique et politique. Dans les XX^e et XXI^e siècles, par exemple, la responsabilité de l'écrivain correspond de plus en plus à un contexte tout nouveau de planétarisation de la littérature. Dans ce scénario spécifique, l'écrivain semble s'engager à penser et repenser à travers l'activité d'écriture elle-même son rapport aux traditions. Nous parlons de continuation, de rupture, de transformation. Il s'agit, en effet, de tout un ensemble de transferts culturels diversifiés par la rencontre

²⁴³ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 214.

d'espaces et des différents *éthos* qui est rendu possible par une littérature alors mondialisée.

4.1.1. La responsabilité de l'écrivain

Une éthique de l'écriture, comme nous nous proposons de la penser, envisage de considérer la responsabilité de la pratique de l'écriture comme activité spécifique du langage, c'est-à-dire celle des artistes, des penseurs, des universitaires ou des savants. De ce fait, pour penser à cette éthique, la question qui s'impose en premier est celle des intentions et de l'étendue de la conscience de l'écrivain quant aux conséquences, pour soi et pour les autres, de son activité et de son produit, qui est le texte. C'est cette question que nous souhaitons explorer ici, à laquelle John Dewey répond comme impossibilité :

Le respect pour les autres comme le respect de soi a un double sens. Cela peut signifier que l'action en fait contribue au bien des autres, ou cela peut signifier que la *pensée* du bien de l'autre entre comme un facteur déterminant dans la conscience de l'objectif. En général, la conduite, même sur le plan de la conscience, est jugée en fonction des éléments des situations qui se présentent sans référence explicite ni à l'autre ni à soi-même. L'érudit, l'artiste, le médecin, l'ingénieur, poursuit la grande partie de son travail sans se demander consciemment si son travail va profiter à lui-même ou à quelqu'un d'autre. Il s'intéresse plus à l'*œuvre* elle-même ; cet intérêt si objectif est une condition de santé mentale et morale. Il serait difficile d'imaginer une situation plus malade que celle dans laquelle une personne pense que chaque acte accompli devrait être actionné consciemment par le respect du bien-être des autres ; nous devrions soupçonner l'hypocrisie du marchand qui prétend que sa motivation dans chaque vente est celle du bien de son client.²⁴⁴

²⁴⁴ « Regard for others like regard for self has a double meaning. It may signify that action as a matter of fact contributes to the good of others, or it may mean that the *thought* of other' good enters as a determining factor into the conscious aim. In general, conduct, even on the conscious plane, is judged in terms of the elements of situations without explicit reference either to other or to oneself. The scholar, artist, physician, engineer, carries on the great part of his work without consciously asking himself whether his work is going to benefit himself or some one else. He is interested in the *work* itself; such objective interest is a condition of mental and moral health. It would be hard to imagine a situation of a more sickly sort than that in which

Certes, plus au moins conscients de sa responsabilité, il est pour l'écrivain impossible d'agir de manière à pleinement intégrer dans sa pratique le respect pour son bien-être et pour celui des autres. Cependant, cela ne contredit pas le fait que tout texte transmet des valeurs d'un individu. Et, de ce fait, cela n'a pas été un empêchement pour différentes tentatives de conditionnement éthique de la pratique d'écriture. Pour le cas de la littérature, cela a été longtemps une affaire sociale. Il est du sens commun l'idée qu'une œuvre doit transmettre une valeur moralement acceptée. Les exemples sont innombrables. Nous pouvons citer, en passant, le procès qu'a subi le recueil de poème de Charles Baudelaire *Les Fleurs du Mal* pour outrage à la morale publique lors de sa publication en 1857. C'est une réprimande publique qui est montée même aux instances juridiques de son époque.

Il est aussi possible de citer les différentes tentatives de censure menées par des gouvernements autoritaires et dictatoriaux qui ont été au pouvoir au cours du XX^e siècle. Cela dit, et sans entrer dans le détail, l'*éthos* d'une communauté (ou d'un gouvernement, par conséquent) peut définir les formes des comportements acceptables pour un écrivain. Mais la question posée au contemporain déborde souvent celle d'une morale communautaire. La littérature, par exemple, ne conduit plus son discours de manière à s'accommoder à l'intérieur d'un comportement prédéfini, mais tout au contraire, elle explore des formes de vie comme une recherche de soi dans le monde. C'est peut-être encore moralisant (ne serait-ce dû à une nature incontournable ?), dans le sens d'apprendre au lecteur une certaine éthique pour la vie. Mais, de toute façon, la question de l'éthique et de la littérature s'est aujourd'hui pluralisée. Et c'est ainsi que depuis plus d'une vingtaine d'année cette relation s'affirme comme un champ d'intérêt dans les études littéraires²⁴⁵.

Le débat construit dans les études littéraires est donc centré sur ce que les fictions peuvent apprendre aux lecteurs comme différentes formes de vie. C'est pour comprendre

a person thought that every act performed had to be actuated consciously by regard for the welfare of others; we should suspect the merchant hypocrisy who claimed his motive in every sale was the good of his customer. » John DEWEY, James H. TUFTS, *Ethics*, New York, Henry Holt and Company, 1932, p. 330.

²⁴⁵ Isabelle DAUNAIS, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010.

ses effets et conséquences qu'a surgi une critique éthique des œuvres littéraires, avec notamment un fort développement aux Etats-Unis à l'intérieur du courant du *déconstructivisme*, comme le démontre Liesbeth Korthals Altes dans l'article « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? », de 1999. Après avoir comparé la critique éthique du courant déconstructiviste étasunien avec le courant français à travers les études de Paul Ricoeur, Altes affirme en conclusion qu'une critique éthique ne devrait pas avoir le droit à un champ d'étude, dû à sa tendance moralisante. Pour l'auteur, la notion de critique éthique « suggère notamment une fausse opposition avec l'esthétique, qui serait le domaine du jeu gratuit et irresponsable, l'éthique correspondant à la 'vraie vie' avec ses responsabilités »²⁴⁶. Cette distinction renforce une imposition des mœurs et des valeurs individuelles préétablies dans l'analyse des textes, ce qui « fait parfois oublier que la littérature et la vie vécue sont deux choses différentes, qu'entre les deux, justement, il y a l'écriture »²⁴⁷.

Altes dit encore que cela constitue un retour au conservatisme politique dans l'analyse des textes qui veut exiger des auteurs une explicitation de leurs agendas politiques soi-disant cachés. D'où le problème qu'une éthique de l'écriture se révèle inévitablement une affaire aussi politique. En effet, des études plus récentes démontrent qu'il n'y a pas une réelle séparation entre les deux et que l'expérience de l'écriture est effectivement ce qui devrait être au centre d'un débat sur l'éthique et la littérature : « Que l'on parle de politique ou d'éthique de la littérature, le plus important est peut-être de garder à l'esprit qu'il n'y a pas de séparation radicale entre le monde éthéré de la théorie et l'air piquant de la rue »²⁴⁸. C'est pour cela que Sandra Laugier dans la présentation de l'œuvre *Éthique, littérature, vie humaine* de 2006 intègre l'œuvre littéraire à la vie du lecteur :

Le travail de la critique (littéraire) sera alors la recherche d'une définition de l'éducation donnée par l'œuvre, non pas au sens d'une édification ou de la

²⁴⁶ Liesbeth Korthals ALTES, « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? », *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, 2005, p. 54.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁴⁸ Simon BROUSSEAU, « Penser les liens entre éthique et politique de la littérature : un dialogue entre Martha Nussbaum et Jacques Rancière », *Tangence*, n° 107, Université du Québec à Rimouski / Université du Québec à Trois-Rivières, 2015, p. 88. *Ibid.*

transmission d'un contenu défini, mais au sens où cette œuvre elle-même apprend à son lecteur à la considérer, à vivre sa propre aventure (morale) de lecteur. [...] L'œuvre littéraire n'a pas à donner des jugements ou à conduire (explicitement ou subrepticement) le lecteur à une conclusion morale. Elle est morale dans la mesure où elle transforme le lecteur, son rapport à son expérience – elle fait partie en quelque sorte de sa vie.²⁴⁹

Le constat de Dewey sur une impossibilité d'une conscience pleinement éthique de l'écrivain sur son activité s'avère une réalité à travers la discussion qui a mené jusqu'aujourd'hui les études littéraires. Lorsqu'on parle de la responsabilité d'un écrivain, il y a à considérer plus amplement son expérience en relation à son produit, le texte, en ce qu'il est une transformation de la vie de l'écrivain et du lecteur. Et à ce sujet, nous pouvons répondre à travers le problème du *style*, en ce qu'il dénote un comportement qui est vérifiable et qui révèle sur l'écrivain, le lecteur et le critique, les composantes en fonctionnement dans une éthique de l'écriture. Concluons notre réflexion ainsi à l'aide d'un extrait du livre, de Marielle Macé, *Styles : Critique de nos formes de vie*, publié en 2016 :

À chaque idée de ce qu'est le style (le fait même du style) peuvent en effet s'ouvrir ou se fermer une éthique et une politique : une idée des sujets, une idée de communauté, une idée de la façon dont les sujets savent ou ne savent pas plier au-dehors d'eux-mêmes, dans les images et les gestes dont ils se rendent capables. Plus de vie, moins de vie, plus d'altérité, moins d'altérité, plus de beauté, moins de beauté, d'avenir... « Style » correspondant à ce moment, nécessaire mais périlleux, où l'on juge des formes de la vie. Mieux vaut en maîtriser les enjeux.²⁵⁰

Le problème d'une éthique de l'écriture est celui, en première instance, des formes de vie. C'est celui de la mise en rapport des formes de vie humaine à travers le langage, et son spécificité l'écriture. L'effort d'encadrer à l'intérieur d'une morale un comportement d'écriture est vain en vue de la complexité et de l'infini qui implique une

²⁴⁹ Sandra LAUGIER (éd.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 4.

²⁵⁰ Marielle MACE, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 35.

vie. En même temps, cela est toujours une réalité dans cette mise en relation qui est l'écriture et qui transforme les individus. Aussi, l'espace où l'on met en lumière au mieux les enjeux qui font cette relation est celui de la traduction.

4.1.2. L'éthique de la traduction

Souvent comparée métaphoriquement à l'interprétation et à la lecture, la spécificité de la pratique d'écriture qui constitue la traduction est en réalité, dans son fondement, une réflexion attentionnée pour la mise en relation de deux discours qui utilisent deux codes linguistiques distincts. Cela dit, le traduire n'est pas, comme nous pourrions dire en littérature, une question de *style* d'auteur. On ne peut pas identifier un style particulier ou original, ni l'influence d'autres styles. Il serait même difficile de dire qu'un traducteur agisse sur un lecteur à travers son style remarquable. Certes, il est entièrement impossible de le dire, même si la traduction fonctionne sur une mise en rapport fondamentale des deux styles, celui du texte original et celui du traducteur. C'est le maniement de l'historicisation d'un texte. C'est alors une question de lecture attentionnée qui produit un métissage. Ce n'est donc pas anodine la division entre *sourciers* et *ciblistes* que propose l'explication de Ladmiral²⁵¹ sur les différentes possibilités de traduction d'un texte, puisqu'on ne peut envisager que des manières différentes d'approcher un texte à traduire, ce qui indique plus un comportement qu'un style proprement dit.

Toutefois, la pratique de la traduction exige, oui, comme responsabilité de l'écrivain, une reconnaissance du *style* de l'original, et cela implique des choix. Marielle Macé, en parlant de la relation des lecteurs aux textes, et en définissant le style par un point de vue de sa nécessité individuelle, affirme que le style doit être compris par ce qu'il offre comme transformation pour une vie et, ainsi, par ce que le lecteur ressent comme transformateur pour lui : « Voir le style, c'est toujours donc reconnaître dans une configuration singulière (mais non pas personnelle) une forme qui vaut la peine – qui vaut la peine que l'on y tienne, que l'on s'y tienne, que l'on s'y intéresse, mais aussi bien qu'on l'accuse »²⁵². Penser ainsi une éthique de la traduction, par ce qu'elle implique d'un

²⁵¹ Jean-René LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles lettres, 2014.

²⁵² Marielle MACE, *Styles : critique de nos formes de vie, op. cit.*, p. 24.

procédé de lecture, de réflexion attentionnée sur un texte, implique de penser le traducteur, particulièrement dans le cas de la littérature, à travers ce qui attire son intérêt personnel au moment de la traduction.

La mise en relation des textes qui est au sein de la pratique de la traduction avance ainsi une longue tradition morale qui investit le traducteur notamment du devoir de la fidélité, de la transparence, de respect pour l'esprit de l'original. C'est ce niveau problématique que se situe le récent livre de Stéphanie Samoyault, *Traduction et violence*, de 2020. L'auteure reconnaît dans la nature même de la traduction une violence indépassable. De ce fait, en parlant de conception de la traduction comme langue de consensus, puisqu'elle permet la rencontre dans la différence, Samoyault soutient l'idée que la traduction a plus de force politique qu'éthique. Cela est affirmé à partir de la lecture de la thèse de la *traduction agonique* défendue par Chantal Mouffe :

La traduction agonique est ainsi celle qui laisse en jeu les forces de conflit inhérentes à la traduction, entre les langues, entre l'esprit et la lettre, entre l'original et les traductions, entre les différentes options qui se proposent et parmi lesquelles il faut choisir, et qui s'en sert pour affirmer une position, pour prendre une décision. C'est donc en termes politiques qu'il est possible de penser la traduction et non en termes éthiques, selon un modèle qui serait non plus celui de la négociation, mais celui du maintien de la rivalité.²⁵³

La formule d'une traduction qui préserve la visibilité de la rivalité qui a été motrice au sein de sa réalisation n'est qu'un exemple pour illustrer qu'« une langue du consensus au discours de la traduction [...] ne rend pas compte du potentiel politique inhérent au traduire lui-même »²⁵⁴. La position de Samoyault est une critique de l'idée que la traduction est seulement un lieu de rencontre, d'échange entre l'autre et le même, d'altérité, et qu'elle rend possible l'effacement des divergences culturelles. Elle explore à travers divers exemples de l'histoire de la traduction, et des problèmes actuels que la traduction met en lumière dans les relations entre les pays, que lorsqu'on parle de traduction, on parle de violence. Dans ce sens, pour Samoyault, la traduction doit être

²⁵³ Tiphaine SAMOYAUULT, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020, p. 52.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 54.

« l'exercice d'une fusion, où la différence entre original et traduction s'annule au profit d'une rencontre non univoque, qui a à la fois quelque chose d'heureux et de douloureux, qui témoigne d'une vulnérabilité, et de l'original, et de la traduction, et qui assure incontestablement la survie »²⁵⁵. Sur cette ambivalence de l'acte de traduction, Samoyault développe son argument. Une ambivalence que l'auteure résout comme recherche de la justice et, par conséquent, dans une mise en relief de ce qui est une politique de la traduction :

S'il faut être juste, c'est d'abord qu'il y a possibilité, ou soupçon, de l'injuste. S'il faut rendre justice, c'est qu'un conflit a lieu et qu'une injustice a été commise. Dans ce cas, la traduction, parce qu'elle s'inscrit au lieu du conflit, peut être réparatrice, mais pas seulement, comme on le dit souvent, parce qu'elle serait un rempart contre l'injustice : parce qu'elle provoque et instruit le conflit.²⁵⁶

L'instruction du conflit qui gère la traduction entre le même et l'autre est mieux explicité à travers l'évocation de manières de réaliser une traduction dite juste, qui cherche pour autant à répondre à la justesse du traduire. C'est ainsi que l'auteure parle (1) de la justesse ponctuelle, qui se réalise par un « effet de communauté » et qui a lieu à travers « la ponctualité » de sa réalisation comme nécessité de l'actualisation d'un texte ; (2) de la justesse interprétative, qui restitue le sens du texte à travers une « opération contractuelle » entre le texte et le traducteur ; et (3) de la justesse égalisatrice, qui tient à l'égalisation de l'original dans sa traduction jusqu'à la disparation de la « *téchnè* du passage ou du transport » faisant de l'un « comme » l'autre et vice-versa²⁵⁷. Samoyault présente cette troisième manière comme la plus juste, c'est-à-dire comme une synthèse entre justesse et justice. Cela ne résout pas cependant la totalité du conflit de l'acte de traduction. Et c'est parce que la traduction est une « rivalité » qui « implique un dépassement, un consentement à l'autre, même si cela ne se fait pas sans douleurs »²⁵⁸, qu'elle pointe toujours vers une politique du traduire.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 60.

²⁵⁶ *Ibid.*, 109.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 113-116.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 116.

Samoyault assume dans son essai une position où la perpétuation du conflit politique qui régit la traduction renforce l'infini du sens qui produit l'original et ses traductions. Il n'y a pas seulement une bonne manière de traduire, soit une éthique du traduire, mais plutôt une politique dans le sens où la traduction doit se permettre d'être ce territoire de violence tout en gardant sa volonté de justice :

Mais cette lutte est la condition même d'un renversement possible, d'un déplacement dans lequel l'hégémonie est bousculée. Outre l'hégémonie, c'est bien l'appartenance qui est déjouée : l'identité individuelle ne dépend plus d'une langue ou d'un lieu, pas plus que l'identité de la communauté ne doit se soumettre à la loi extérieure qui lierait la langue, la culture et la nation.²⁵⁹

« Déplacer », « bouleverser », « hégémonie », « appartenir », « identité », « langue », « communauté », « culture », « nation », tout le vocabulaire utilisé parle pour soi-même. L'affaire politique est, pour Samoyault, une question de transformation de l'horizon de la société. Cela joue nécessairement à l'intérieur de l'espace démocratique. La traduction est donc la lutte qui doit continuer pour plus de justice. C'est ainsi d'un « tournant sensible » de la traduction que parle Samoyault : « [Ce tournant sensible] à condition de ne pas faire de la traduction une nouvelle manœuvre de contrôle et d'appropriation, pourrait permettre d'imaginer d'autres façons de se mettre à l'écoute du monde »²⁶⁰. Et dans cet effort d'imaginer d'autres manières de faire la traduction, ne serait-ce pas continuer à parler d'un même problème entre modernes et anciens ? Quelle est donc ce rapport avec la tradition qui caractérise le contemporain dans ses discussions sur l'éthique de la traduction ?

4.1.3. Un rapport spécifique à la tradition

La traduction entraîne un double rapport à la tradition. Si d'un côté, elle sert à la transmission d'un certain contenu et sa continuation, de l'autre elle implique des choix et, pour autant, l'exclusion d'autres. De nos jours, les efforts en vue d'une éthique de la traduction, et dans une bonne mesure ce qu'elle a de politique, envisagent finalement de

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 179.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 190.

définir ce qui constitue une bonne manière de continuer la tradition. Mais aussi de continuer ce qui est convenu comme une bonne tradition à continuer et d'oublier ou rompre avec une mauvaise. Il s'agit pour autant d'une sélection. Sur quoi une éthique devrait jouer un rôle important puisqu'une traduction commence par le choix du texte à traduire et se fait, ensuite, par des choix à l'intérieur du texte lui-même. Cela représente donc son caractère politique qui est celui d'un vouloir-faire justice, d'être juste, de rencontrer dans la traduction sa justesse, comme nous le montre Samoyault. De ce fait, continuer un texte à travers la traduction signifie rompre avec d'autres textes et d'autres possibilités de sa traduction. D'où nous concluons, pour le développement de notre étude, que l'observation des choix d'un auteur nous permet d'identifier quelle éthique et quelle politique sont en scène. Et c'est ce que nous faisons à travers l'étude de l'idée de traduction biblique.

Chez Haroldo, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le problème est assez visible. Il est même un dispositif de sa pensée. Le choix de continuer une tradition initiée par Pound qui est, en elle-même, un procédé de sélection, à travers la composition d'un *paideuma*, pour la continuation d'une bonne tradition est, dans les traductions d'Haroldo, et de Pound aussi, un acte politique. Politique parce qu'il cherche à agir sur la transmission d'une certaine vision de la réalité, celle de l'auteur lui-même. C'est politique parce que le choix, dans ce cas, corrobore une pédagogie spécifique qui veut affirmer une identité locale à travers l'actualisation d'un certain corpus. Il l'est aussi parce qu'il prospecte une certaine vision du futur à travers une norme définie pour la récupération du passé.

Depuis ses premiers essais sur la traduction, Haroldo a établi un programme collaboratif qui serait celui d'un laboratoire des textes pour la traduction où poètes et linguistes puissent travailler ensemble dans l'élaboration des traductions en portugais²⁶¹. Nous pouvons citer aussi son projet pour une poétique synchronique d'actualisation de l'héritage culturel brésilien pour la sélection et une mise en catalogue des formes poétiques produites localement qui valent la peine d'être connues et transmises aux

²⁶¹ Haroldo de CAMPOS, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, op. cit., p. 46-47.

générations suivantes²⁶². Pour les deux, c'est toujours le travail pédagogique, de conscientisation et de formation des lecteurs qui est en jeu. Haroldo présente ainsi tout un programme politique qui est une autre manière de continuer le mouvement de poésie concrète, en ce qu'il avait comme caractéristique le travail collaboratif. Par ailleurs, l'idée de traduction biblique appartient à une phase plus tardive de l'œuvre d'Haroldo, d'abandon d'un projet unificateur et collaboratif, mais encore de caractère politique. Il s'agit alors d'opérer la pluralisation, l'ouverture à l'autre sur le même, dans des textes dits canoniques pour l'Occident.

En effet, le problème de la traduction est intimement un problème de tradition. Et cela commence par l'étymologie du mot lui-même. Antoine Berman, dans l'article « Tradition, translation, traduction », démontre que ces termes ont pour origine un même sens de « transport », « transmission » et « transfert »²⁶³. À cela, il rajoute le sens d'autorité comme « augmenter », et nous avons dans la figure du créateur celui qui augmente une culture à travers des procédés de transfert : « L'*auctor*, pour les Romains, n'est pas ce qu'il est devenu pour nous, un créateur ou un producteur, c'est un 'augmentateur'. *Il ajoute à la fondation originelle. La traditio est la transmission 'des actions des ancêtres et des coutumes qu'ils ont engendrées'* »²⁶⁴. En effet, l'idée de traduction est postérieure à l'époque romaine, pour qui translation serait le terme pouvant inclure une idée de traduction, dû à son utilisation pour tout ce qui caractériserait un transport. D'où l'intéressante constatation qu'avance Berman :

La translation est donc à la fois une annexion (une romanisation) et un *transfert d'autorité*, puisque les Grecs deviennent partiellement les « pères fondateurs » de la culture romaine. *L'autorité est transférée à ceux-là mêmes qu'on s'annexe*. Mais, de toute façon, ce mouvement complexe reste dans le cadre de la tradition. Rome s'« augmente » de la Grèce.²⁶⁵

²⁶² Haroldo de CAMPOS, *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, op. cit., p. 205-212.

²⁶³ Antoine BERMAN, « Tradition, translation, traduction », *Le Cahier (Collège international de philosophie)*, n° 6, Presses Universitaires de France, 1988, p. 22.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 23.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 24.

Le terme traduction remonte à la Renaissance, pour décrire un processus de transfert de la forme, de métamorphose, qui sera poursuivi par les romantiques. Il s'opposait ainsi à la translation qui caractérisait le procédé utilisé au moyen âge dans le sens qu'il voit dans l'innovation une valeur pour la pratique. La translation, de son côté, envisageait un transport du sens à travers des techniques d'augmentation du texte en traduction. Des ajouts à l'intérieur du texte, mais aussi des commentaires qui l'accompagnent, font la spécificité de la translation qui a pour but d'augmenter et de continuer la tradition : « Translation ne désigne qu'un simple 'mouvement' ou 'passage'. Traduction désigne une activité et l'énergie présidant à celle-ci »²⁶⁶. De ce fait, une opposition entre traditionnalité et modernité se crée à partir de la Renaissance en Europe. Cette opposition ne signifie pas le dépassement de l'une par l'autre, mais une collaboration. La traduction de nos jours, par exemple, porte des caractéristiques de ce qui était convenu comme translation : « Il ne serait guère difficile de montrer que les traductions modernes ne sont pas moins augmentatives, sous des formes différentes »²⁶⁷. Et cela corrobore une relation assez importante que les deux termes, traduction et translation, ont avec la tradition.

Antoine Berman dans son article se penche sur la question de ce qui définit l'autorité d'une traduction dans sa relation à la tradition. Pour Berman, il s'agit de « réfléchir concrètement aux formes d'une nouvelle *augmentativité* allant dans le sens d'une 'augmentation' de la traditionnalité »²⁶⁸. Ce qui ouvre, encore une fois, sur un problème politique qui se révèle même plus fort que celui d'une éthique de la traduction. Là où le traduire est une affaire d'action dans le monde en vue d'une transformation pour la préservation d'une bonne tradition, il s'avère que traduction et tradition marchent l'une à côté de l'autre et qu'une politique de la traduction vise souvent la tradition, ou les traditions. Et pour cela, il est toujours question de rompre ou de continuer.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 38.

4.2. L'éthique de Meschonnic

L'éthique chez Meschonnic est un comportement vis-à-vis du langage. Elle cherche à rompre avec des courants tels le structuralisme et l'herméneutique à travers une politique, qui est celle d'un combat contre le signe. Son intérêt est, en effet, double : celui de replacer le sujet dans le centre des activités langagières et celui de dénuder les enjeux idéologiques et historiques que recouvrent les théories dites traditionnelles. Pour ce faire, Meschonnic propose un renouveau pour la pensée du langage qui est aussi une nouvelle méthodologie d'étude du langage, et tout cela inséparable d'une pratique du langage. La nouveauté est un point de vue de la poétique sur les activités du langage, et sa pratique, qui est le levier théorique pour révéler les enjeux de la poétique, est la traduction biblique. De ce fait, son éthique envisage des changements nécessaires et qui sont pour lui urgents dans les pratiques du langage, parce que si le langage est relation, c'est par le langage qu'il faut commencer à penser et à faire l'éthique.

4.2.1. D'abord, le langage comme poème

Pour l'époque à laquelle appartiennent les réflexions de Meschonnic, sa position sur l'éthique n'est pas séparable de celle du langage et, pour autant, d'une politique. C'est un combat contre le signe. En effet, tout converge d'emblée dans sa pensée dans un problème fondamentalement de langage, sur quoi il y a une urgence à prendre en compte, urgence qui est celle de sa réorganisation : « Avec les choses du langage, de la littérature et des littératures, donc aussi de la traduction, l'urgence est de mettre en désordre, de mettre en déroute les idées reçues »²⁶⁹. C'est pourquoi l'écriture de Meschonnic semble difficile dû à son caractère circulaire, de reprise et de relancement des notions, d'articulation des pensées et des concepts divers, des disciplines parfois divergentes. Il y a chez Meschonnic une mise en déroute des idées en vue d'une désorganisation systématique des idées reçues sur le langage, toutes basées sur le signe : « Enfin, elle [la pensée de Meschonnic] est, d'abord et avant tout, critique, de sorte que sa négativité ressort davantage, dans une première lecture, que ses propositions positives »²⁷⁰.

²⁶⁹ Henri MESCHONNIC, *Ethique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 8.

²⁷⁰ Lucie BOURASSA, *Henri Meschonnic : Pour une poétique du rythme*, Paris, Rhuthmos, 2015, p. 10.

L'urgence de cette critique du langage est la force motrice de l'éthique de Meschonnic. C'est un comportement de l'auteur qui se révèle dans son activité d'écriture, car, pour lui, l'éthique est une « question de comportement »²⁷¹. Cette posture se justifie par la compréhension d'une nécessaire complicité entre langage et pensée qui construit les rapports humains, notamment en ce qui concerne l'écriture. « Le rapport à soi, à la pensée, aux autres, passe et repasse sans cesse par le langage »²⁷². C'est pour cela que l'éthique chez Meschonnic exige de penser avant tout le langage : « Il s'agit de savoir comment on se comporte avec le langage, comment se comporter avec le langage »²⁷³. C'est dans ce sens que sa pensée est critique, parce qu'elle commence par une transformation de la compréhension des modes de fonctionnement du langage et sur le langage. Voilà ce que dit l'auteur :

Je ne me fais aucune illusion : le problème serait de viser à transformer un jour en truismes une série de paradoxes. Une série non au sens d'un certain nombre, mais au sens d'une pensée, d'une pensée de la systématité interne de ce que signifie penser, au sens où penser, c'est nécessairement penser le langage, et penser l'interaction entre ce que signifie penser le langage et penser ce qu'on appelle vivre.

Où je prends deux points d'appui. Le premier, pour ce que j'entends par vivre, est la définition qu'en donne Spinoza dans le *Traité politique* (v, v) : « Donc, comme nous avons dit, que l'État le meilleur, est celui où les hommes passent leur vie dans la concorde, une vie humaine j'entends, qui n'est pas définie par la seule circulation du sang, et d'autres choses, qui sont communes à tous les animaux, mais surtout par la raison, la vraie vertu, et la vie de l'Esprit." Le second appui, pour ce qu'il y a à entendre par 'théorie du langage', je le prends dans la pensée de Saussure, telle que des écrits récents confirment qu'il est nécessaire d'apprendre à comprendre que tout ce que le structuralisme du XX^e siècle a enseigné, et que les linguistes, pas des linguistes mais les linguistes, à ma connaissance, continuent massivement d'enseigner, est un immense contresens sur Saussure, non une continuité de Saussure au structuralisme.

²⁷¹ Henri MESCHONNIC, *Ethique et politique du traduire*, op. cit., p. 19.

²⁷² *Ibid.*, p. 20.

²⁷³ *Ibid.*, p. 21.

Parce que systématiquement le structuralisme disjoint ce que Saussure pensait comme interaction, à commencer par la langue et la parole. Dans une continuité Humboldt à Saussure.²⁷⁴

La responsabilité qui engage l'écriture de Meschonnic vise une transformation dans la pensée du langage en ce qui concerne fondamentalement l'interaction entre le langage et la vie, en opposition au binarisme de la forme et du contenu du signe linguistique. Cette transformation, fondatrice, commence par la postulation d'une pensée sérielle sur ce qui définit la pensée elle-même et sur la place du langage dans la pensée. Sur cela, on rajoute une définition de vie qui s'oppose à une conception biologique, qui est celle de la « vie de l'Esprit », ce à quoi Meschonnic comprend comme l'historicité radicale du sujet, c'est-à-dire qu'il y a à considérer le langage comme ce qui fait du sujet un sujet. C'est transformer une pensée discontinue en pensée continue. Par ailleurs, il y a aussi à repenser l'idée d'interaction à partir de Saussure. D'où Meschonnic mène un combat contre le structuralisme qui représente l'institutionnalisation du signe comme une catégorisation sur le langage qui contient des idées reçues en vue d'un ordre établi. « Bref nos disciplines universitaires sont constituées en théories régionales. Ce que, à la suite de Horkheimer et de l'École de Francfort, on peut appeler les théories traditionnelles, auxquelles il y a lieu d'opposer une théorie *critique* comme théorie d'ensemble »²⁷⁵.

Pour une théorie critique qui soit une théorie d'ensemble, la littérature est un lieu à privilégier dans la pensée de Meschonnic. En tant que pratique d'écriture, la littérature engage indissociablement une théorie, qui est nécessairement critique et, pour autant, transformatrice. C'est pour cela que Meschonnic comprend tout art du langage comme poème, en définissant l'art par une pure interaction entre langage et vie et sa mutuelle transformation :

J'appelle poème la transformation d'une forme de vie par une forme de langage et la transformation d'une forme de langage par une forme de vie, toutes deux inséparablement, où je dirais encore une invention de vie dans et

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 23-24.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 76.

par une invention de langage, ou encore un maximum d'intensité de langage.

Vie au sens d'une vie humaine.²⁷⁶

Ce dépassement des catégories esthétiques dans la définition du poème ont quatre conséquences : (1) le poème devient « une éthique en acte de langage »²⁷⁷ parce qu'en transformant une forme de vie par une forme de langage, il ouvre une subjectivation de l'écriture par la lecture, c'est-à-dire il invente des sujets ; (2) la poétique devient l'éthique du poème puisqu'il ne s'agit plus des critères esthétiques mais de « la notion même de valeur »²⁷⁸ et que le faire d'un poème est un rapport interne et externe du langage ; (3) pour autant, le poème n'est pas seulement ce qui est répertorié, mais « tout ce qu'on peut appeler arts du langage » et « tout autant ce qui est de l'art de la pensée »²⁷⁹ ; (4) le poème est ainsi une invention de vie et donc un passage et un recommencement, il participe pour cela d'une poétique du divin. Sur ce dernier, nous ne rentrerons pas dans le détail pour le moment. Il est, cependant, important d'appréhender ici que Meschonnic s'engage dans une transformation dans la pensée qui ne se réalise qu'à travers une pratique d'écriture. Il y a une coopération radicale entre théorie et pratique dans sa pensée qui ne se réduit jamais au théorique et qui est fondamentalement critique.

L'éthique du langage chez Meschonnic accomplit une transformation dans les pratiques et dans les théories du langage. C'est une transformation qui commence par une inséparabilité entre pratique et théorie, d'où son style d'auteur si intempestif. Le faire littéraire a donc une place de choix dans sa pensée, par son caractère transformateur. Mais c'est à travers la pratique de la traduction que Meschonnic propose son principal levier théorique, ce qui a pour base une éthique spécifique, car « l'éthique du traduire est une écoute du continu dans le poème, l'écoute non de ce que dit mais de ce que fait un poème, et qui emporte dans son mouvement ce qu'il dit »²⁸⁰. Ce comportement vis-à-vis de la traduction permet une critique du poème, un regard sur sa poétique et, par conséquent, une mise en lumière de tout ce qui emporte le mouvement discursif du poème par des

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 26-27.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 33.

sujets. C'est une pratique toute révélatrice de ce qui porte comme résultat la pensée de Meschonnic : « L'éthique du traduire, c'est de traduire la subjectivation maximale d'un système de discours que fait un poème. Autrement, c'est le signe qu'on traduit. Laisser le poème actif, sinon, traduire c'est détruire »²⁸¹. Cette pratique de la traduction est celle d'une éthique de l'écoute, car pour traduire, il faut, avant tout, écouter le poème. C'est là où précisément Meschonnic rejoint Pound, parce que, comme cité en exergue de ce chapitre, pour le traducteur français, « Pound dit seulement d'écouter » et cela est une position éthique fondamentale dans la poétique du traduire de Meschonnic.

4.2.2. La poétique comme une éthique de l'écoute

La poétique du traduire de Meschonnic est une posture éthique pour une écoute attentionnée du poème²⁸². Une telle posture ne va pas sans la pensée du langage de Meschonnic qui, à partir de la poétique, positionne le sujet au centre de l'activité langagière. Le changement que propose le poète-traducteur dans sa poétique de la traduction ne passe pas sans recevoir des critiques. L'exemple qui l'illustre au mieux est celui que Jean-René Ladmiral entreprend dans les articles « Sourciers et ciblistes » de 1986, et « Sourciers et ciblistes revisités » de 2007²⁸³. Soucieux de l'établissement d'une traductologie qui engendrerait théorie et pratique, Ladmiral évalue de manière négative ce que la pensée de Meschonnic offre aux problèmes de la traduction. De ce fait, Ladmiral pointe comme caractéristique de la poétique du traduire de Meschonnic des éléments tels qu'une « *dédifférenciation conceptuelle* » à travers une « rhétorique de la

²⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

²⁸² Shungo Morita explique dans sa thèse lors de la présentation de sa définition pour la notion d'« écoute de l'écoute » : « L'acte d'écoute appartient à l'observation au sens large du terme. On écoute généralement ce qui est dit afin de saisir son contenu, sa forme et sa teneur. D'une manière plus avancée, on pourrait déduire les émotions, c'est-à-dire les aspects non verbaux de l'interlocuteur selon son ton, ses inflexions, ses pauses, et bien d'autres aspects. Si l'on pratique l'écoute psychanalytique, on pourrait écouter l'inconscient du narrateur. Ou alors, on pourrait écouter sa propre voix. Pour la poétique de Meschonnic, la première écoute se porte sur ce que l'on n'a pas conscience que l'on écoute, et elle est reconnue par la deuxième écoute. Au premier stade de l'écoute, on ne sait même pas si on l'entend ou non. Il s'agit d'un domaine inconnu. Il y a donc un décalage entre la première et la seconde écoute. La deuxième écoute est celle de l'inconnu. La poétique comme écoute de l'écoute pourrait donc être reformulée comme la poétique d'une écoute de l'inconnu ». Shungo MORITA, *Meschonnic, lecteur : la poétique de l'écoute dans les critiques littéraires de Henri Meschonnic (1957-2009)*, Thèse de doctorat, Paris 3, 2020, p. 25.

²⁸³ Les deux articles sont reproduits dans Jean-René LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste, op. cit.*

déconceptualisation »²⁸⁴. Sa critique se base ainsi sur un manque et même sur la négation d'une conceptualisation théorique des outils nécessaires pour la pratique en traduction, en se contentant simplement « de juxtaposer des remarques impressionnistes, et au demeurant souvent pertinentes, sans chercher à les inscrire dans le cadre d'une vue d'ensemble d'ordre théorique »²⁸⁵. Il s'agit, par rapport à Meschonnic, d'un tout autre problème en traduction qui est celui de sa mise en ordre, d'où une éthique soucieuse d'une pédagogie technique de la bonne traduction et de ses évaluations.

La critique de Ladmiral nous sert d'exemple ici spécialement par son effet de contraste pour la compréhension de la poétique de la traduction de Meschonnic. Son point de vue explique en quoi la pensée de Meschonnic n'est pas une science traductologique. Cela parce que l'insaisissable de la poétique de la traduction de Meschonnic est un travail qui s'appuie sur une recherche de l'inconnu qui a pour base une transformation de la pensée du langage : « Pour la poétique, la traduction n'est ni une science, ni un art, mais une activité qui met en œuvre une pensée de la littérature, une pensée du langage. Toute une théorie insciente – comme disait Flaubert – du sujet et de la société »²⁸⁶. La poétique du traduire de Meschonnic est insciente dans le sens où elle envisage théoriquement de découvrir ce qu'elle ne sait pas qu'elle sait. Le problème ici c'est de ne pas enfermer la pratique de la traduction dans un cadre de connaissances prédéfini, mais de faire place à l'expérience du sujet. Ce à quoi Ladmiral ne reconnaît pas de valeur théorique, mais seulement littéraire.

En allant au-delà de la discussion entre Ladmiral et Meschonnic, il est important de situer la poétique de la traduction de Meschonnic par son caractère utopique. En effet, sa poétique est tout un travail nécessaire, mais qui n'a pas encore été réalisé. C'est un travail qui est ailleurs, qui est déplacé. Et le fait d'être déplacé, selon Meschonnic, exige que le travail théorique ne soit donc réalisable qu'à travers une critique généralisée de tout ce qui concerne la traduction ; donc, en premier lieu, le langage. C'est dans ce sens que « [l]e problème poétique est d'effacer l'effacement des effaçantes »²⁸⁷, c'est-à-dire

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁸⁶ Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, *op. cit.*, p. 18.

²⁸⁷ Henri MESCHONNIC, *Ethique et politique du traduire*, *op. cit.*, p. 46.

que la poétique travaille d'abord dans la reconnaissance des théories du langage des sujets et de la mise en œuvre d'un rapport avec le texte et avec la pratique de la traduction comme écoute. Cela constitue la recherche de l'inconnu qui annonce la nouveauté expérimentale de la proposition de Meschonnic et, par conséquent, son effort de la fondation d'une théorie du langage qui se donne à travers la pratique de la traduction, qui en est, selon Meschonnic, son grand révélateur. La traduction permet la révélation des théories du langage agissant à l'intérieur des textes parce qu'elle met en jeu une critique. Cette révélation surgit en vue de la possibilité de la mise en œuvre d'une autre et nouvelle théorie du langage. Et ce travail doit commencer par l'écoute, qui est un comportement vis-à-vis de la traduction, et plus amplement du langage et de ses pratiques.

La transformation nécessaire pour Meschonnic dans les théories du langage, qui impliquent conséquemment des transformations dans les pratiques du langage, a comme levier théorique son activité de traducteur et comme objet la Bible hébraïque. Cela est dû à un triple effet que la traduction biblique déclenche²⁸⁸ : (1) la critique de l'inséparabilité entre poétique et modernité en poésie qui révèle l'influence que les théories du langage ont historiquement sur les activités du langage ; (2) le refus et l'incompatibilité explicite entre l'hellénisation et la christianisation révélées par l'imposition théologico-politique que ces derniers ont sur un objet tout étranger à ces catégories ; (3) la *taamisation* de la traduction biblique comme reconnaissance de l'inséparabilité entre énoncé et énonciation dans la traduction et, ainsi, comme valorisation du primat du discours sur la langue pour une théorie générale du langage.

La pensée éthique de Meschonnic se montre donc inséparable d'une politique dans sa pratique de la traduction de la Bible hébraïque. C'est aussi tout son enjeu dans la traduction que de rendre visible cette politique : « A l'écoute du poème, je pratique une lecture athéologique de ce texte, c'est-à-dire déchristianisante, désacadémisante, désésiotisante »²⁸⁹. La poétique comme écoute consiste à reconnaître ces enjeux à l'intérieur des textes en tenant en compte le primat du discours :

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 55.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 74.

Dans le discours, ce que je propose de reconnaître comme un système de discours est une sémantique sérielle qui prene en continu rythme, syntaxe et prosodie : le rythme comme organisation du mouvement de la parole, et donc des rythmes : rythme de position, rythme d'attaque, rythme des finales, rythme de répétition, rythme syntaxique, rythme prosodique. On voit que ce ne sont plus les mots, ce n'est plus le signe qui est l'unité. La conséquence est que ce ne sont pas les langues qui sont maternelles, c'est les œuvres qui sont maternelles. C'est pourquoi je dis et redis que c'est la Bible qui a *fait* l'hébreu, pas l'hébreu qui a fait la Bible. Ce n'est qu'un exemple.²⁹⁰

Écouter le poème impose un déplacement dans la traduction de la langue vers la traduction du discours. Ainsi, le rythme devient l'élément fondamental d'une sémantique sérielle du discours, parce que « le rythme, les rythmes jouent un rôle majeur. Qui n'a plus rien à voir avec une forme, ni avec cette métaphore bronchique de la respiration »²⁹¹. Le rythme est l'organisation du mouvement de la parole d'un sujet. Ce passage du signe au rythme dans la traduction biblique révèle tous les enjeux idéologiques, historiques, théologico-politiques qui ont sa part dans les traductions de la Bible. Pour Meschonnic, son éthique de la traduction est politique dans le sens où elle envisage de les révéler et de les défaire dans une prise en compte du rythme biblique. Son premier effet est donc celui de déplacer la théorie du langage :

Premier effet, à partir de la pan-rythmique du texte, l'organisation des *te'amim*, pluriel de *ta'am* qui signifie "goût", le goût de ce qu'on a dans la bouche, terme qui est à lui seul une parabole de l'oralité et du corps-langage, je prends le rythme comme le levier théorique qui peut déplacer toute la théorie du langage.²⁹²

L'absence de l'intérêt pour la traduction des *ta'amim* dans les traductions bibliques jusqu'à Meschonnic révèlent, pour lui, la situation inconsciente du travail théologico-politique sur les textes bibliques. Son éthique, qui envisage une théorie

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 93.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 97.

²⁹² *Ibid.*, p. 98.

insciente et une poétique comme écoute des textes, révèlent ces enjeux politiques. D'où Meschonnic cherche à « effacer l'effacement des effaçantes » :

Et si l'écoute du continu passe par l'écoute de ce que fait un système de discours (j'appelle *système de discours* une œuvre, c'est-à-dire l'invention d'une pensée comme poème de la pensée), on peut aussitôt constater qu'une traduction faite dans le cadre du signe ne peut qu'effacer le continu, discours et système de discours. C'est pourquoi je propose d'appeler ce type de traduction, qui est en gros la traduction courante, une *effaçante*.²⁹³

Dans ce sens, la poétique de la traduction de Meschonnic est une recherche de l'inconnu, et sur ce que Ladmiral ne reconnaît qu'une valeur littéraire, Meschonnic développe tout un exercice critique qui vise une autre pensée du langage. C'est le caractère utopique de son entreprise. C'est pour cela que, pour Meschonnic, « c'est tout le poème qui est à la fois la source et la cible »²⁹⁴.

4.2.3. Le sujet et la traduction

L'éthique du traduire chez Meschonnic correspond nécessairement au travail de la poétique des œuvres. C'est ainsi une perspective spécifique sur l'étude des œuvres qui articule un problème d'identité et d'altérité. Dans ce sens, Samoyault identifie dans les théories de la traduction contemporaines trois différentes éthiques du traduire :

Il y a principalement trois éthiques du traduire, l'une qui passe par les langues et le dialogisme (plutôt de base française et allemande), l'autre qui passe par les sujets (plutôt de base française également) et celle qui passe par les cultures (plutôt de base anglo-saxonne, même si elle peut s'inspirer d'une certaine lecture de la théorie française).²⁹⁵

²⁹³ *Ibid.*, p. 111.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 118.

²⁹⁵ Cet article est tiré de son récent ouvrage *Traduction et violence* pour intégrer une publication sur les problèmes éthique de la traduction et de la migration de nos jours. Tiphaine Samoyault, « Langues en lutte : limites des éthiques de la traduction », in *Traduction et migration : Enjeux éthiques et techniques*, éd. par Arnold Castelain, TransAireS, Paris: Presses de l'Inalco, 2020, 223-38, paragr. 4.

L'éthique du traduire chez Meschonnic est ce deuxième type que Samoyault caractérise comme passant par les sujets pour les considérer prioritairement dans l'activité de traduction. Elle continue ainsi :

Les paradigmes de la communication (émetteur, récepteur, texte source, texte cible) deviennent alors inopérants car ce qui prévaut, c'est une relation, le discours (c'est-à-dire le langage habité par un sujet, porté par lui, qui ne doit pas être traduit par de la langue, mais par un autre discours) : que certaines pratiques de la traduction cherchent à neutraliser, parfois pour des raisons intentionnelles (ne pas se laisser entamer par cette relation, dénier à l'autre cette position de sujet).²⁹⁶

Le point de vue de Samoyault est précis sur ce que propose cette éthique en termes de réalisation. Il ne traite pas le problème de la traduction par le biais de la communication et de ces catégories, mais par celui de la relation qui s'établit nécessairement quand on traite une œuvre comme discours. De ce fait, la traduction n'est pas comprise comme passage ou transmission d'un contenu, mais comme constitution du sujet, de son identité, à travers son discours qui est relation, dépendant de l'autre. C'est pourquoi l'idée d'un « original » en traduction tombe par terre. Tout œuvre est discours et donc original et unique.

Parce que l'écriture est acte discursif, la traduction et la création poétique partagent le même statut. Cela n'empêche pas cependant la spécificité qui engage l'activité de traduction. Samoyault affirme que Meschonnic exige, pour affirmer cette posture spécialement en ce qui concerne la traduction littéraire, que tout traducteur ait une formation poétique étant donné le parallèle que l'activité de traduction fait avec la création. Notamment, parce que dans la création, comme dans la traduction, le sujet et ses relations prévalent par rapport aux différents accents qu'on peut poser sur les paradigmes de la communication.

L'éthique du traduire de Meschonnic propose donc une restitution de la place du sujet dans le langage sans l'interférence des grilles idéologiques qui le recouvrent.

²⁹⁶ *Ibid.*, paragr. 9.

Samoyault donne comme exemple performatif de ce qui rend possible cette poétique le cas de l'accueil des migrants en Europe. Cela peut être profitable, selon Samoyault, dans ces situations dans le sens où les migrants peuvent ainsi être pris dans leur condition de sujet, contrairement à un accueil qui les réduit à des schémas de différenciation culturelle²⁹⁷ qui tentent de les encadrer par le biais de la culture d'origine.

Il est visible dans l'éthique du traduire de Meschonnic que sa perspective repose sur une radicalisation de l'idée d'altérité et sur une manière de penser autrement la traduction. Son éthique refuse toute procédure d'équivalence de sens pour une altérité du sujet comme constitutif de son identité et ainsi une traduction qui s'engage à refaire ce que fait le texte à la langue :

Un texte littéraire agit sur le lecteur et c'est, dans les termes de Meschonnic, parce qu'il fait à la langue quelque chose qu'il est seul à lui faire, que le traducteur, *en réponse*, doit faire quelque chose à sa langue pour agir, lui aussi, sur le lecteur. C'est ce que Meschonnic appelle « poétique pour poétique ». Lorsqu'il y a une écriture pour une écriture.²⁹⁸

Le souci d'une approche de la traduction comme « poétique pour poétique » date des premières réflexions de l'auteur sur le sujet. Dans l'article « Propositions pour une poétique de la traduction », Meschonnic traite cette question à travers la notion de décentrement, qu'il définit ainsi dans les paragraphes onze et douze de ses propositions :

11. La notion de transparence – avec son corollaire moralisé, la « modestie » du traducteurs qui s'« efface » – appartient à l'opinion, comme ignorance théorique et méconnaissance propre à l'idéologie qui ne se connaît pas elle-même. On lui oppose la traduction comme ré-énonciation spécifique d'un sujet historique, interaction de deux poétiques, *décentrement*, le dedans-dehors d'une langue et des textualisations dans cette langue.

²⁹⁷ Samoyault met en relief cependant que cette éthique du traduire, dans l'exemple d'accueil de migrants, pourrait prendre en considération les enjeux de pouvoir qui existent entre les cultures et qui ne sont pas négligeable dans la construction de la conscience des sujets. *Ibid.*

²⁹⁸ Marie VRINAT-NIKOLOV, « Traduire : une altérité en action (traduire l'altérité et non l'identité) » [en ligne], dans *Séminaire INALCO/Quai Branly 2016 : l'altérité*, Paris, France, 2016, p. 9, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01301875>, consulté le 16 mai 2021.

12. Le *décentrement* est un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte. L'*annexion* est l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel, le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, d'époque, de structure linguistique. Un texte est à distance : on la montre, ou on la cache. Ni emporter, ni exporter.²⁹⁹

Meschonnic pose dans un pôle une idéologie qui ne se connaît pas à elle-même et de l'autre une éthique basée sur le décentrement comme rapport, comme relation. On a d'un côté l'annexion et de l'autre le décentrement. L'éthique du traduire de Meschonnic est une volonté d'engager la totalité des rapports entre les deux textes activement dans la traduction, en dehors des illusions, qui se fait dans la reconnaissance de la traduction comme « ré-énonciation spécifique d'un sujet historique ». De ce fait, la perspective qui réduit la traduction à la communication doit être substituée par une visée poétique, qui considère ce que le texte fait à la langue. Elle offre plus amplement les moyens de la prise en compte des relations qui existent entre les textes et qui vont de la langue-culture aux structures linguistiques. C'est, pour autant, un processus translinguistique qui se réalise, comme le définit Meschonnic dans sa pensée à travers la notion de rythme :

Le rythme, dans la traduction exactement comme dans l'original, doit faire que l'interprétation soit non porteuse mais portée. Le rythme étant à la fois l'historicité et la spécificité du tout dont le sens n'est qu'une partie. Alors l'éthique et la poétique du traduire ne sont qu'une même recherche. Du rythme.³⁰⁰

Meschonnic signale ici une parité entre son éthique du traduire et sa poétique du traduire, elles deux étant la recherche du rythme. L'éthique désigne donc la part qui nous concerne d'une approche de la traduction, ou même lors de l'analyse critique d'un original, à travers son écoute et non plus par le biais de la réduction du texte à des grilles idéologiques inconscientes d'elles-mêmes. La poétique est l'exercice critique de l'écoute

²⁹⁹ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, op. cit., p. 307-308.

³⁰⁰ Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 277.

du rythme, l'interprétation étant portée par l'activité de traduction. C'est-à-dire, il s'agit de considérer la relation incontournable qui régit le rythme, soit la relation « poétique pour poétique », comme le nomme Vrina-Nikolov.

C'est aussi pour cela que Meschonnic, comme l'a affirmé Samoyault, exige une formation poétique du traducteur, c'est-à-dire une capacité d'aller vers cette recherche du rythme des textes avec les attitudes et moyens qui y correspondent. Un traducteur est avant tout un écrivain. Et c'est aussi dans ce sens que l'altérité chez Meschonnic concerne le tout de l'identité : « La traduction est cette activité toute de relation qui ne permet mieux qu'aucune autre, puisque son lieu n'est pas un terme mais la relation elle-même, de reconnaître une altérité dans une identité »³⁰¹. La poétique de la traduction, chez Meschonnic, se base sur la reconnaissance de l'altérité comme l'identité dans la traduction. Ainsi, il ne s'agit plus d'opérer des termes illusoire, vagues, mais d'opérer la relation elle-même qui s'établit dans l'activité d'écriture en vue d'une traduction qui soit elle aussi une écriture.

4.3. L'empirisme d'Ezra Pound

Dans l'œuvre d'Haroldo, comme étudié dans le chapitre précédent, Pound représente une tradition à être continuée à travers les techniques qu'elle permet de développer pour la création littéraire et pour la traduction. Pour Meschonnic, en revanche, les contributions que laisse Pound pour le XX^e siècle, servent comme exemple d'un comportement vis-à-vis de l'écriture. En effet, Pound révèle une nouvelle pédagogie de l'activité d'écriture dans la reconnaissance de la traduction comme l'œuvre d'auteur. Celle-ci est le premier pas vers le travail critique de la poétique qu'envisage Meschonnic. De ce fait, l'exemple de Pound, parmi d'autres, dans la pensée de Meschonnic, rend possible une nouvelle manière d'aborder le sujet dans le langage à travers ses activités d'écriture dans et pour la poétique des textes. Pound est ainsi l'exemple de ce qu'un poète fait à la pensée et à la traduction.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 240.

4.3.1. Le travail critique

La lecture que Meschonnic fait de Pound révèle peu sur la proximité que peuvent avoir les idées des deux auteurs. Différemment de l'étude critique des textes que Meschonnic consacre à d'autres auteurs dans ses essais, les références à Pound sont brèves. L'auteur américain n'est pas largement cité, mais apparaît, souvent, autour d'un même thème, comme « une valeur lançante » et à travers ses « intuitions théoriques ». De ce fait, Pound est un exemple de l'importance qu'a la pratique pour la théorie, et par conséquent de la nécessité de comprendre la traduction spécifiquement comme une activité d'écriture. Cette lecture-écriture que fait Meschonnic du poète américain, même si restreinte et peu développée par rapport à des aspects importants de l'œuvre de Pound, notamment ses poèmes, offre cependant des pistes à suivre. Ce sont des pistes ouvrant un chemin entre la lecture de Pound et l'activité de traduction biblique chez Meschonnic.

Comme Meschonnic l'affirme dès son introduction à la traduction de *Les cinq rouleaux*, Pound appartient à une liste de poètes qui ont expérimenté les limites du langage poétique et qui offrent maintenant des nouveaux outils pour repenser la traduction, et notamment la traduction biblique : « La linguistique ici se change en poétique. On trouve des notes éparses chez Pierre-Jean Jouve, Aragon, Ezra Pound, d'autres – une méditation à prendre chez ceux qui seuls sont compétents pour éclairer les comment de l'écriture, ceux qui la font³⁰² ». Il devient clair que la pensée de Meschonnic, parce qu'ayant comme point de départ la poétique, cherche dans les expériences poétiques ses outils théoriques, et surtout lorsqu'il s'agit de la traduction. C'est aussi dans ce sens que Samoyault affirme que l'éthique du traduire de Meschonnic exige une formation poétique des traducteurs, parce que « [t]raduire du poème, tout ce qui est poème, y compris le poème de la pensée, suppose d'avoir du poème dans la voix. C'est seulement alors que traduire est un ré-écrire »³⁰³. Pound a donc du poème dans sa voix parce qu'il pense le langage à partir de son expérience en tant que poète et traducteur. C'est pour cela que sa théorie de la traduction avance des aspects importants de la poétique du traduire de Meschonnic.

³⁰² Henri MESCHONNIC, *Les cinq rouleaux*, op. cit., p. 9.

³⁰³ Henri MESCHONNIC, *Ethique et politique du traduire*, op. cit., p. 151.

Définir la théorie de la traduction de Pound n'est pas, cependant, une tâche simple. Dans *The Ezra Pound Encyclopedia* (2005), l'article « Translation Theory » décrit Pound comme n'ayant jamais voulu établir une solide théorie de la traduction³⁰⁴. En effet, aussi parce que Pound ne reconnaissait pas la valeur du travail théorique en tant que telle, les études fragmentaires dans des lettres et essais de l'auteur sur la traduction ne constituent pas une théorie systématisée et ne lui permettent pas non plus de les encadrer dans un ensemble cohérent. Sa compréhension du travail poétique lui a permis, cependant, d'envisager la traduction comme un travail qui doit être réalisé en respectant trois types poétiques que l'auteur identifie comme *mélopée*, *phanopée* et *logopée* :

Il y a trois « espèces de poésie » :

La Mélopée où les mots sont « chargés » par-dessus leur signification ordinaire, d'une certaine propriété musicale qui gouverne la portée ou l'acheminement de cette signification.

La Phanopée, qui est la projection d'images sur l'imagination visuelle.

La Logopée, « la danse de l'intellect parmi les mots », ce qui revient à dire que les mots y sont employés non seulement pour leur signification directe, mais aussi en fonction des habitudes de l'usage, du contexte, des acceptions connues, des concomitances habituelles et du jeu de l'ironie. Ce mode comprend le contenu esthétique qui est particulièrement le domaine de la manifestation verbale et ne saurait être contenu dans la plastique ou la musique. C'est le dernier venu de tous les modes, et peut-être le plus malicieux, le plus évasif.³⁰⁵

Pour chaque type poétique, le travail de traduction s'adapte selon ses possibilités. Pound continue ainsi :

Un étranger doué d'une oreille sensible pourra goûter la Mépolée tout en ignorant le langage dans lequel elle est écrite. Il est virtuellement impossible de la transférer, de la traduire d'un langage dans un autre, hormis, peut-être, le cas d'un accident divin, et alors à raison d'un hémistiche à la fois.

³⁰⁴ Demetres P. TRYPHONOPOULOS, Stephen ADAMS (éds.), *The Ezra Pound encyclopedia*, Westport, Conn, Greenwood Press, 2005.

³⁰⁵ Ezra POUND, *Comment lire*, Paris, Éditions de l'Herne, 1966, trad. de Victor LLONA, p. 28-29.

Par contre la Phanopée peut être traduite intacte, ou presque. Quand elle est d'assez bonne qualité, il est virtuellement impossible au traducteur de la détruire, sauf par maladresse crasse et l'oubli de règles parfaitement connues et formulables.

La Logopée ne se prête pas à la traduction ; bien que l'attitude d'esprit qu'elle exprime puisse être rendue par paraphrase. On pourrait dire qu'on ne peut la traduire « localement », mais qu'ayant déterminé l'état d'esprit originel de l'auteur, on peut arriver à en trouver le dérivatif ou l'équivalent.³⁰⁶

La pratique de la traduction chez Pound se conforme donc de l'« espèce » auquel appartient le poème à traduire. Il la divise dans différentes catégories qui exigent par conséquent différentes postures vis-à-vis de la traduction, c'est-à-dire différentes éthiques de la traduction. Par exemple, Pound admet l'impossibilité de la traduction pour certaines situations, même si l'auteur peut retrouver toujours à travers la pratique traductive des solutions créatives à toute exigence. En effet, dans ses expérimentations traductives, il est visible, comme l'affirme Hugh Kenner, que l'auteur s'implique à jouer différents rôles :

C'est parce que tant de principes poundiens convergent dans l'acte du traducteur que la meilleure de ses traductions existe de trois manières, comme fenêtres vers de nouveaux mondes, comme actes d'hommage et comme *persona* de Pound³⁰⁷.

Les traductions de Pound se développent donc de la transmission jusqu'à l'appropriation ; de la pédagogie jusqu'à l'élaboration d'une *persona*. Il s'agit, par exemple, de ses traductions de Guido Cavalcanti, d'Arnauld Daniel et de l'ancien anglais dans *The Seafarer*, en passant par les versions du chinois des Cathay jusqu'aux traductions de Rimbaud. Il est ainsi possible de dire que c'est plus dans *l'acte du traducteur* que Pound établit sa théorie de la traduction.

L'introduction citée ci-dessus écrite par Hugh Kenner pour le recueil *Translations*, de 1954, esquisse en quelques pages l'essentiel de la poétique de la traduction de Pound.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 29.

³⁰⁷ « [I]t is because so many Poundian principles meet in the translator's act that the best of his translations exists in three ways, as windows into new worlds, as acts of homage, and as personae of Pound's ». Ezra POUND, *The Translations*, London, Faber & Faber, 1970, p. 10.

Kenner affirme que « [l]a traduction n'est pas, pour lui [Pound], différente par essence de tout autre travail poétique ; tout comme le poète commence en regardant, ainsi le traducteur commence en lisant ; mais son lire est plutôt une sorte de regarder³⁰⁸ ». En ce sens, la « traduction est, par extension, la transcription d'un mode de penser ou de ressentir dans son contexte après qu'il s'est déjà cristallisé³⁰⁹ ». Pound se montre souvent préoccupé par la précision de ce qui est dit par le poème, et le travail du traducteur est celui de récupérer les éléments nécessaires pour atteindre à cette précision.

Kenner constate, de ce fait, que pour Pound « [le poète] ne traduit pas des mots. Les mots l'ont mené à l'intérieur de la chose qu'il exprime³¹⁰ ». Or, « [s]'il ne traduit pas les mots, le traducteur reste loyal à la séquence d'images du poète d'origine, à ses rythmes ou à l'effet produit par ses rythmes, et à son ton³¹¹ ». Pour accomplir cette tâche, le poète-traducteur s'engage donc dans un travail critique d'analyse de l'objet à traduire. Kenner explique ainsi :

Le travail qui précède la traduction est donc avant tout critique, au sens poundien de critique, une intense pénétration du sens voulu par l'auteur ; et ensuite technique dans le sens poundien de technique, une projection exacte du contenu psychique et aussi des choses qui ont nourri son esprit.³¹²

L'introduction de Kenner rassemble les principaux traits des travaux de traduction de Pound sans, pour autant, les explorer en profondeur. En revanche, Andrés Claro, en 2004, développe dans sa thèse plus amplement une étude sur la poétique de la traduction du poète américain³¹³. Son travail s'occupe prioritairement des trois aspects de cette poétique : les principes qui la guident ; les différentes performances traductives de Pound

³⁰⁸ « Translation does not, for him, differ in essence from any other poetic job; as the poet begins by seeing, so the translator by reading; but his reading must be a kind of seeing ». *Ibid.*

³⁰⁹ « A translation, by extension, is a rendering of a modus of thought or feeling in its context after it has already been crystallized [...] ». *Ibid.*, p. 11.

³¹⁰ « He [the poet] does not translate words. The words have led him into the thing he expresses [...] ». *Ibid.*

³¹¹ « If he doesn't translate the words, the translator remains faithful to the original poet's sequence of images, to his rhythms or the effect produced by his rhythms, and to his tone ». *Ibid.*, p. 12.

³¹² *Ibid.*

³¹³ Andrés CLARO, *Ezra Pound's Poetics of Translation: principles, performances, implications*, Oxford, Royaume Unis, 2004.

définies selon les types poétiques *mélopée*, *phanopée* et *logopée* ; et les implications historiques de sa pratique.

Claro se penche, en ce qui concerne les principes d'une poétique de la traduction, sur la définition de la littérature que Pound énonce dans *ABC de la Lecture*, comme « du langage chargé de sens »³¹⁴. À partir de cette assertion, Claro cherche à définir quelle est la conception du « langage » véhiculé et qu'est-ce que Pound veut dire par « langage chargé de sens ». L'auteur attribue ainsi à Pound une compréhension du langage ancrée dans un réalisme aristotélicien, quoique se rapportant éventuellement à un transcendantalisme humboldtien ou néo-kantien³¹⁵. Cela situe Pound, pour le problème de la traduction, dans la recherche d'un lexique universel d'équivalence, selon un principe philologico-positiviste de la traduction³¹⁶. Cela n'étant pas suffisant pour Claro, il y a encore, toutefois, à comprendre ce que Pound veut dire par un « langage chargé de sens » :

Dans ce qui concerne la production du « plus poétique », donc, nous ne sommes pas loin de l'approche structuraliste du langage comme un tout : le sens apparaît comme l'effet des relations différentielles entre les mots. (Pour Pound, toutefois, ces mots ne sont pas vides de signifiés, mais déjà approuvé avec un « sens plat » ou dénotatif).³¹⁷

L'économie entre les mots qui s'établit dans la poétique de Pound se développe dans les trois types poétiques *mélopée*, *phanopée* et *logopée*, déjà cités. Lorsqu'on se penche sur les conséquences de cette théorie du langage poétique pour la traduction, la sélection et l'attribution exacte du type correspondant à chaque poème est l'approche critique nécessaire du poète devant tout texte à traduire. Cette approche critique débauche majoritairement, selon Claro, dans deux pratiques de la traduction de Pound : la

³¹⁴ « Literature is language charged with meaning ». Ezra POUND, *ABC of Reading*, *op. cit.*, p. 28. Traduction de Denis Roche.

³¹⁵ Andrés CLARO, *Ezra Pound's Poetics of Translation: principles, performances, implications*, *op. cit.*, p. 8-9.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

³¹⁷ « In what concerns the production of the 'poetic plus', then, we are not too far from the structuralist approach to language as a whole: meaning appears as an effect of differential relations among words. (For Pound, though, these words are not empty signifiers, but already endorsed with denotative or 'plain meaning') ». *Ibid.*, p. 11.

traduction d'accompagnement et la traduction de ré-création. La première constitue un exercice pédagogique qui vise à présenter au lecteur les caractéristiques poétiques fondamentales du poème, le guidant à travers ses unités sémantiques principales³¹⁸. C'est spécialement le cas des traductions de Guido Cavalcanti et Daniel Arnault. La seconde modalité est basée sur une expérience esthétique de transformation pour la re-création par équivalence poétique de l'original dans la langue d'arrivée³¹⁹, comme réalisé dans *Homage à Sextus Propertius*, de 1919.

Les deux pratiques de la poétique du traduire de Pound font une éthique de la traduction qui pèse sur la continuation des traditions poétiques. Traduire pour Pound se révèle plus qu'un transport du sens, mais un transfert des formes poétiques localisées dans différents espaces historiques. C'est un intérêt non seulement dans ce que dit le poème, mais dans ce que fait le poème³²⁰. Les dédoublements de la pratique traductive de Pound, ayant pour but de reproduire les effets poétiques des originaux, rencontre, de ce fait, le travail critique que cherche aussi Meschonnic. Parce que, de la même manière que Meschonnic, la traduction pour Pound se développe comme une activité critique de récupération. Dans le cas de Pound, il s'agit de récupérer des formes dans l'histoire, et dans le cas de Meschonnic, de récupérer ce que les théories du langage courantes ont effacé des originaux.

La traduction est donc une activité critique parce qu'elle engage une pensée critique que la poétique, en tant que discipline, peut guider avec les outils qu'elle offre à la compréhension du texte. Chez Meschonnic, ce travail critique se développe comme un élément nécessaire de son éthique du traduire. Il y a à écouter le texte à traduire et la critique prend part à cette écoute. C'est une pratique qui voit dans l'altérité le propre de l'identité lors de l'écriture. De même, Pound récupère des formes poétiques de différents moments de l'histoire de la poésie dans le but de les récréer dans l'anglais vernaculaire. Ainsi, comme l'affirme Andrew Eastman, et en le reconnaissant aussi chez Meschonnic, « Ezra Pound a conçu, pour la littérature de langue anglaise, un rapport étroit entre

³¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

³²⁰ *Ibid.*

traduire et écrire, qui est un rapport éthique, une conception de l'altérité comme source de l'identité »³²¹. Par conséquent, « [l']enjeu de la traduction comme de l'écriture chez Pound, est l'invention de langue »³²². D'où nous constatons l'importance de Pound, aussi attestée dans le chapitre antérieur pour la pensée d'Haroldo, comme précurseur, ou comme exemple, d'une nouvelle manière d'approcher la traduction telle que la propose Meschonnic. Pour ce dernier, toutefois, ce n'est pas l'invention de langue, mais l'invention de langage, qui est aussi une invention de vie.

À la différence entre *langue* et *langage*, l'idée d'« invention » rejoint les deux pratiques traductives qui comportent en soi un travail critique à travers l'écoute. Alors que pour Meschonnic ce travail critique de la traduction est un levier théorique, pour le moderniste américain il rend possible deux résultats différents. Dans l'essai « Cavalcanti », publié initialement dans *Make It New*, de 1934, Pound traduit le poète florentin en y ajoutant une réflexion où, à la fin, il parle des deux sortes de traductions possibles. Deux manières de traduire qui ont déjà été démontrées par Andrés Claro avec la traduction comme accompagnement et la traduction comme re-création, mais qui dans l'original chez Pound porte deux différents noms :

Dans le long terme le traducteur est en toute probabilité incapable de faire *tout* le travail pour le lecteur linguistiquement paresseux. Il peut montrer où gît le trésor, il peut guider le lecteur dans le choix de quelle langue doit être étudiée, et il peut matériellement aider l'étudiant pressé qui a des notions sur une langue et l'énergie pour lire avec le texte original à côté d'une glose métrique.

Il s'agit de la « traduction interprétative ». L'« autre sorte ». Je veux dire dans les cas où le « traducteur » fait définitivement un nouveau poème, tombe simplement dans le domaine de l'écriture originale, ou si ce n'est pas le cas il

³²¹ Andrew EASTMAN, « La traduction invention de langue : les versions d'Arnaut Daniel par Ezra Pound », dans Arnaud BERNADET et Philippe PAYEN DE LA GARANDERIE (éds.), *Traduire-écrire : Cultures, poétiques, anthropologie*, Lyon, ENS Éditions, 2015, paragr. 1.

³²² *Ibid.*

doit être censuré selon des normes égales, et loué avec une sorte de déduction juste, évaluable uniquement dans le cas particulier.³²³

Là où Pound voit une division tranchée des catégories de la traduction, Meschonnic les associe dans une seule éthique. La « traduction interprétative » et la traduction comme écriture originale sont ainsi les deux faces de la pratique traductive chez Pound qui ne se trouvent pas distinguées dans l'éthique du traduire de Meschonnic. La poétique, comme une écoute à la recherche du rythme est le besoin de tenir en compte l'historicité du sujet traducteur et de la relation en décentrement que demande la traduction. Mais aussi, le fait que pour Meschonnic tout acte langagier est un acte discursif et que par conséquent la traduction doit consciemment être perçue comme une écriture originale. Si on pose cette éthique du traduire, on comprend la nécessité qu'envisage Meschonnic d'une formation poétique du traducteur. Avant de traduire, il y a donc à considérer le traduire comme écriture et le rôle de l'historicité du sujet traducteur. Sinon, la traduction risque de subir un effet de calque, où sa valeur est asservie à des enjeux idéologiques inconscients.

La traduction interprétative et la traduction comme écriture originale convergent donc, chez Meschonnic, dans son éthique du traduire. Ces deux types de traductions ne font qu'une dans la pensée du poète-traducteur français. La traduction interprétative l'est dans le sens que la traduction est une activité critique, de recherche du rythme qui peut être dévoilée à travers la poétique des textes. Elle l'est aussi une écriture originale puisque située historiquement dans l'activité d'écriture d'un sujet traducteur. La poétique est ainsi la discipline où se déploie l'éthique de la traduction de Meschonnic et qui permet d'engager la relation discursive qu'exige le travail d'une « poétique pour poétique » qui est la traduction.

³²³ « In the long run the translator is in all probability impotent to do *all* of the work for the linguistically lazy reader. He can show where the treasure lies, he can guide the reader in choice of what tongue is to be studied, and he can very materially assist the hurried student who has a smattering of a language and the energy to read the original text alongside the metrical gloze.

This refers to 'interpretative translation'. The 'other sort'. I mean in cases where the 'translator' is definitely making a new poem, falls simply in the domain of original writing, or if it does not it must be censured according to equal standards, and praised with some sort of just deduction, assessable Only in the particular case ». Ezra POUND, *Literary Essays of Ezra Pound, op. cit.*, p. 200.

De plus, voyons, par exemple, dans les premiers essais de Meschonnic, où le poète-traducteur se penche sur le problème de l'application de la poétique comme méthodologie pour les sciences du langage, notamment pour la traduction. Comme annoncé dans les premières pages de *Pour la poétique*, « [o]n ne peut faire une tentative neuve sans commencer par renouveler une méthodologie »³²⁴. Dans cet essai, Meschonnic définit son travail vers une pensée du continu à travers une critique des moyens contemporains d'analyse de l'écriture et d'étude du langage poétique. Cette pensée du continu vise à ne plus séparer les catégories pour l'étude du langage poétique dans des unités discontinues, comme « forme », « sens », « genre », « signifiant », « signifié », mais à les considérer de façon dialectique. Or, Pound s'aligne comme précurseur, en partie, à l'intérieur de cette « tentative neuve » que propose Meschonnic. Et c'est pour cela que Meschonnic cite, en exergue des *Propositions pour un glossaire*, un extrait de « Comment lire », de 1928, de Pound, dont le poète américain affirme la chose suivante : « La première lettre de créance que l'on devrait exiger d'un critique est son idéographie de ce qui est bon ; de ce qu'il considère comme un écrit solide, et en fait de tous ses termes généraux. Alors on sait où il en est »³²⁵.

Il est possible de dire que dans l'œuvre de Meschonnic cette exigence envers le travail du critique est radicalisée, puisqu'elle est éthique et politique. Cela parce que, comme nous l'avons déjà dit, le style d'écriture de Meschonnic s'élabore comme *reprise* constante de la terminologie qui est pour lui adoptée³²⁶. Ses écrits évoluent ainsi de manière non linéaire, mais spiralaire. À chaque ouvrage, l'auteur français reprend critiquement non seulement des notions d'autres auteurs pour le développement de son argument, mais aussi reprend sa propre terminologie et la conduit à des avancements et à des transformations. Il s'agit pour Meschonnic d'une considération sur le travail du critique comme aventure du sujet et, pour autant, comme transformation en permanence. « Penser le continu demande un continu du penser, impose de penser en continu, ce qui autorise et explique chez Meschonnic le jeu stylistique de reprises et de répétitions »³²⁷.

³²⁴ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. I, essai, op. cit.*, p. 11.

³²⁵ *Ibid.*, p. 173.

³²⁶ Anne Nicolas, « Pour la poétique, d'Henri Meschonnic », *Littérature* 12, n° 4, 1973, p. 114-23.

³²⁷ Alexis NOUSS, « Traduire pour vivre / Éthique et politique du traduire de Henri Meschonnic. Lagrasse, Éditions Verdier, 2007, 189 p. », *Spirale*, n° 228, 2009, p. 65.

La citation en exergue de Pound ne concerne pas ce problème spécifiquement, mais pointe vers l'importance qu'a la critique autour des « termes généraux » qui se présentent dans chaque œuvre. C'est un travail qui s'initie dans un problème pédagogique qui est celui de l'apprentissage du regard que nous devons porter sur les textes. C'est donc la transformation du regard en écoute qui est un point de contact central entre l'éthique de la traduction de Meschonnic et de Pound.

4.3.2. Une question de pédagogie

Dans *Pour la poétique II*, de 1973, une référence qui est centrale dans la relation entre Meschonnic et Pound est posée à travers la critique de la perpétuation de l'idée qu'une traduction n'est pas une création. Meschonnic attribue la continuation de cette « sacralisation » de la création par rapport à la traduction à un problème dans l'enseignement :

L'opposition entre créateur et traducteur semble généralement admise. Sa force idéologique est telle aujourd'hui qu'il est sans doute bien difficile de ruiner l'erreur, de la montrer d'abord, même. Comme entre créateur et critique, créateur et lecteur. Elle est liée, pour la traduction, à un impérialisme culturel *arrivé*, qui a oublié son histoire et n'aime pas se la faire rappeler. Elle est liée à une sacralisation de la littérature qui comporte aussi sa permanente mise hors service. Son esthétisation la désarme. La critique joue le jeu. L'enseignement la perpétue. Il tente de se rattraper par une teinte de sociologie ou un peu de psychanalyse. L'empirisme des traducteurs et de la plupart des « théoriciens », situé dans l'idéologie traditionnelle de la littérature, constate que la *plupart* des traducteurs ne sont pas des « créateurs ». La traduction *vieillit* – pourquoi ? là où le texte qu'elle traduisait ne vieillit pas, – pourquoi ? Il y a ici une logique *poétique*. Un usage idéaliste du langage est plaqué sur un usage qui a d'autres lois. La traduction courante est une pratique homologue à une lecture, à une utilisation, à un enseignement nominaliste. Mais les meilleurs traducteurs ont été des écrivains, et qui ont intégré leurs traductions à leur œuvre, qui ont annulé par leur langage une distinction qui semblait de nature. [...] E. Pound, sur ce problème, avait le premier posé une pédagogie nouvelle de la littérarité. Son effort, encore empirique et isolé de la linguistique, avec ses exorcismes personnels qui ne

sont plus les nôtres, garde sa valeur lançante, même si aujourd'hui on peut aller plus loin dans la théorisation : poser-construire un rapport prosodique entre les structures du signifiant, d'un texte de départ à sa traduction-texte en langue d'arrivée, là où Pound admettait que la mélodie est intraduisible.³²⁸

La « valeur lançante » de la pensée de Pound se trouve dans la reconnaissance de ce problème pédagogique : en la réduisant à des catégories esthétiques ou rhétoriques, la diffusion des idées reçues à travers un système d'enseignement qui les rigidifie ne permet pas la compréhension de la création poétique en dehors de l'esthétique et du nominalisme. La description de ce problème rappelle la manière dont Pound l'explique dans *ABC de la lecture*. Pour lui, l'enseignement crée des idées reçues et les rigidifie en trois étapes : l'invention d'un *gadget* est suivie de la consécration de ce *gadget* comme loi ou règle par des pédagogues et théoriciens, ce qui mène à la bureaucratisation de cette loi et empêche la créativité des nouveaux *gadgets* par des bureaucrates et des institutions. Pound affirme encore que « [l]es grands *savants* ignorent le plus souvent les idioties de la gent enseignante »³²⁹. Cette considération sur le système d'enseignement, ses institutions et l'incapacité des intellectuels de le reconnaître sont pour Meschonnic le premier pas d'une critique de la traduction et, par conséquent, d'une nouvelle pratique en traduction. Voilà ce que dit Meschonnic au sujet du problème de la non-reconnaissance du rythme dans la traduction biblique :

Le rythme, donc, mais dans la Bible. Celui de la Bible. C'est-à-dire dans une irréductibilité radicale aux catégories grecques de la pensée du langage qui sont les nôtres. Celles du dualisme – le signe. Celles du maître de philosophie de Monsieur Jourdain. Celles de la surdité des exégètes, tous œcuméniquement unis dans une même et autre non-écoute du rythme. Dans l'ignorance produite par leur savoir même d'exégètes, d'exégètes savants. Et plus ils sont savantissimes, plus ils sont sourdissimes au rythme.³³⁰

³²⁸ Meschonnic, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, p. 353-354-355.

³²⁹ « The great savants ignore, quite often, the idioties of the ruck of the teaching profession »: Ezra POUND, *ABC of Reading, op. cit.*, p. 200.

³³⁰ Henri MESCHONNIC, *Ethique et politique du traduire, op. cit.*, p. 126.

Dans le même ton critique que Pound, Meschonnic accuse les savants d'une surdité. Son  thique de l'écoute du rythme partage le même avis que Pound pour qui le système d'enseignement reproduit des idées reçus et, pour autant, non critique de ce qu'il produit lui-même. Déjà dans son essai *Pour la poétique*, de 1970, Meschonnic conclut le chapitre « La poétique et la pratique de l'écriture » avec une considération sur Pound qui résume ce dont nous venons de parler :

La poétique devrait mener vers une pédagogique nouvelle de la littérature : celle que prévoit Ezra Pound dans *Comment lire* et dans *L'ABC de la lecture* – de l'écrit comme un des fonctionnements du langage et non activité esthétique [...], pratique de l'écrivain homogène au vivre, critique homogène à l'écriture. [...] Seul cet enseignement peut poser une théorie de la traduction des textes [...], de la traduction comme production de texte, comme création critique.³³¹

La première phase de la production de Meschonnic est, en effet, marquée par le m rialisme historique comme point de vue sur les problèmes du langage. Ce point de vue est exploité à travers la pensée du philosophe français Louis Althusser, qui joue un rôle dans la compréhension que Meschonnic a de l'idéologie dans les pratiques sociales³³². En ce sens, le travail de la poétique est d'être le révélateur des enjeux idéologiques, surtout à travers ses pratiques, c'est-à-dire l'écriture et la lecture. De ce point de vue m rialiste, Meschonnic cherche à accomplir une théorie du langage qui ne peut pas être comprise en dehors de la *parole*. C'est-à-dire, une théorie du langage basée sur le primat du discours. C'est pourquoi, pour Meschonnic, l'étude du langage ne peut

³³¹ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. I, essai, op. cit.*, p. 154.

³³² « Il est capital de noter que le rapport entre l'étude du langage et la théorie de l'idéologie n'est pas un rapport métaphorique. La nature de ce rapport est à déterminer : il est à démontrer qu'il s'agit en partie d'une *seule et même étude*. Ainsi Althusser écrit, dans 'Idéologie et appareils idéologiques d' tat', *La Pensée*, né 151, p. 30 : 'L'écriture à laquelle je procède actuellement et la lecture à laquelle vous vous livrez actuellement sont, elles aussi, sous ce rapport, des rituels de la reconnaissance idéologique...' Il ajoute en note : 'Notez : ce double *actuellement* est une fois de plus la preuve que l'idéologie est 'éternelle', puisque ces deux 'actuellement' sont séparés par n'importe quel intervalle de temps, j'écris ces lignes le 6 avril 69, vous les lirez n'importe quand.' Or, Althusser, qui vient, à la note précédente, de critiquer la linguistique ou son utilisation, ne semble pas voir, ou *n'exploite pas*, que disant cette éternité de l'idéologie il note le fonctionnement linguistique d'un *shifter*, opérateur de glissement. » Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction, op. cit.*, p. 24-25.

se réaliser qu'en tant que pratique-théorique et théorie-pratique. Et c'est ici que le poète américain Pound s'insère dans l'œuvre de Meschonnic lorsque ce dernier aborde les problèmes de la traduction.

En effet, Pound est pour Meschonnic une « valeur lançante » pour une nouvelle pédagogie de la traduction qui se base dans une compréhension de l'activité d'écriture comme « homogène au vivre », c'est-à-dire qu'elle est comprise dans la *parole*. L'importance des formes poétiques, la compréhension de la traduction comme création et une préférence pour le parlé en dépit des modes poétiques dans l'œuvre de Pound représentent, pour Meschonnic, une posture qui met en valeur le discours. La pensée de Pound est, cependant, un positionnement critique non théorisé, aussi bien en linguistique qu'en traduction. Son problème se trouve dans son empirisme qui l'enferme dans certaines conceptions d'ordre strictement physique-biologique, dont sa conception de la « vie » :

Mais le rapport de la littérature à la biologie humaine et aux individus ?

La fonction de la vie est de perpétuer la vie. La chanson qui « rend le cœur gai », etc.

Il me semble tout à fait soutenable que la fonction de la littérature en tant que force engendrée et digne d'être prisée réside précisément en ceci qu'elle incite l'humanité à continuer de vivre ; qu'elle soulage l'esprit et l'alimente, j'entends nettement en tant qu'aliment du moteur impulsif.³³³

Ainsi, Pound est un précurseur de ce problème que Meschonnic envisage mettre en lumière dans la traduction, mais qui n'avait pas eu accès aux moyens rendus possibles par la poétique et ses apports linguistique pour l'étude et la compréhension de la fonction des textes. De ce fait, la question de la pédagogie, étant un sujet qui concerne la sociologie et qui est traitée comme l'étude des fonctionnements sociaux du sens, se réveille avec la poétique. Elle en est la discipline qui s'y insère seulement comme utopie, ainsi que Meschonnic l'explique dans *Poétique du traduire* :

³³³ Ezra POUND, *Comment lire, op. cit.*, p. 20.

Le paradoxe de la poétique, dans le panorama contemporain du savoir, par rapport à la place et au rôle du langage dans l'étude des fonctionnements sociaux du sens, et même au rôle central que paraissent reconnaître à la théorie du langage des sociologies comme celle de Habermas en Allemagne et de Bourdieu en France, est d'être une utopie. C'est-à-dire à la fois l'expression d'une nécessité et ce à quoi le monde ne fait pas de place. Elle n'y a pas sa place. Une pensée déplacée. Utopie, elle l'est trois fois, comme théorie critique, comme reconnaissance du rôle central de la théorie du langage, et comme critique du signe par la critique du rythme.³³⁴

Parce que la poétique est ce « paradoxe » d'être une « nécessité et ce à quoi le monde ne fait pas de place » qu'elle intègre l'expression de l'éthique du traduire chez Meschonnic. Sa nécessité est l'utopie de la théorie critique, du primat de la *parole* et de la critique du signe. L'ensemble de ces catégories est ainsi exprimé dans la recherche du rythme comme organisation du sujet dans le discours.

Pound est l'exemple de ce que la poétique devrait construire comme rapport du sujet à l'écriture. Sa vision sociologique de la nécessité d'une pédagogie qui transforme l'entendement qu'on se fait de l'écriture collabore donc à l'éthique du traduire chez Meschonnic. Pound dans *l'ABC de la lecture* nous apprend un rapport nécessaire à la traduction qui est l'un des travaux de la poétique. C'est l'éthique du traduire qui commence par la critique de la traduction.

4.3.3. En direction du rythme, mais pas dans le rythme

Meschonnic se réfère à l'œuvre de Pound avec une certaine fréquence. Plus présent dans les premiers essais de l'auteur français, la référence à Pound est cependant moins fréquente à mesure que la pensée de Meschonnic évolue. C'est ainsi que dans *Pour la poétique*, de 1970, et *Pour la poétique II*, 1973, Pound est cité pour sa « valeur lançante » d'une nouvelle pédagogie de la traduction. Dans *Critique du Rythme*, de 1982, Pound apparaît dix-huit fois. En revanche, dans *Poétique du traduire*, de 1999, Pound n'est cité que quatre fois. Le poète américain apparaît souvent dans les essais

³³⁴ Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 141.

de Meschonnic comme précurseur d'une nouvelle compréhension de la traduction sur quoi Meschonnic parle de l'*intuition* de l'auteur qui révélerait la présence d'une *conscience rythmique*.

La conclusion dans laquelle Pound n'a pas pu accéder à une juste conscience de la place du rythme dans le langage se trouve dans une critique de l'historicité des définitions elles-mêmes. C'est-à-dire que, pour Meschonnic, Pound ne reconnaissait pas l'ampleur que la construction du sens, d'un point de vue empirique, a aussi pour le travail de la « science » : « Le rythme comme organisation du discours, donc du sens, remet au premier plan l'évidence empirique qu'il n'y a de sens que par et pour des sujets. Que le sens est dans le discours, non dans la langue »³³⁵. De ce fait, la conscience de Pound de cette évidence empirique est restreinte au domaine de la création, et non de l'observation. Or, puisque le langage est au fondement du sujet et, par conséquent, de ses activités langagières, cette séparation est, pour Meschonnic, illusoire. Pour cela, cette conscience n'a pas été suffisante pour reconstruire le rapport sujet-sens permettant un changement de la construction du sens dans la langue vers le discours.

En effet, le rythme, pour Meschonnic, n'est pas un élément subordonné à la métrique du poème, ce n'est pas une catégorie numérique, telle qu'elle est admise dans le sens commun. Le rythme est l'organisation du discours, et pour cela le rythme est une forme-sens du sujet dans le langage. Il y a ici une compréhension particulière des catégories du langage et de la poésie. Meschonnic, dans son essai *Pour la poésie*, soutient l'importance du développement de la poésie comme discipline qui s'occupe de la littérature à travers les outils que l'avènement de la linguistique a mis en circulation, et qui sont pour la plupart négligés par les littéraires de l'époque. L'approche poétique n'est donc possible que si elle est accompagnée d'une « conscience rythmique » nécessaire, comme nous le dit Meschonnic dans son essai : « Il ne s'agit pas de comprendre sans dévier, que la conscience poétique est, organiquement, de l'alexandrin au poème en prose, conscience rythmique »³³⁶. Cette « conscience rythmique » est une capacité de percevoir dans les éléments qui organisent le discours, la forme-sens du texte. Le rythme est donc

³³⁵ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 71.

³³⁶ Henri MESCHONNIC, *Pour la poésie. I, essai*, op. cit., p. 68.

l'organisation spécifique de ces éléments, c'est-à-dire que le sens en est une catégorie subordonnée.

En ce qui concerne une « conscience rythmique », il y a ici un deuxième élément de proximité entre les deux auteurs. Dans *Critique du rythme*, Meschonnic affirme que « [u]ne sémantique du rythme est ce dont la possibilité s'ébauche à travers les intuitions théoriques d'Ezra Pound »³³⁷. Ses intuitions, grâce à son empirisme, lui ont permis de placer le sujet historique du poème avant toute formalisation théorique et, pour autant, d'ébaucher une sémantique du rythme des textes. C'est le passage de la sémiotique à la sémantique dont on a parlé dans le chapitre 2.2. En revanche, l'effet pervers de l'empirisme de Pound est celui de négliger l'évidence toute empirique que le langage est discours, y compris le langage théorique. C'est pourquoi Meschonnic parle d'une intuition chez Pound.

Sans formaliser le problème, mais ayant une certaine conscience de l'évidence empirique de la primauté du sujet pour le sens, ce qui lui est possible grâce à son activité de créateur, Meschonnic révèle que « Pound dit seulement d'*écouter* »³³⁸. La notion d'écoute est un aspect important de la pensée de Meschonnic en ce qui concerne le développement de sa poétique et de sa théorie critique. L'écoute met en lumière le besoin d'une analyse critique des textes avant sa catégorisation dans des idées reçues sur l'esthétique et la littérature. De même, Pound lui aussi voit dans la métrique et ses effets de modes ce qu'elle empêche d'une organisation consciente du langage par le sujet. De ce fait, à propos du mépris de Pound pour la métrique, Meschonnic constate : « Mais c'est aussi tout ce chemin qu'il fallait *scander*, piétiner les définitions, puisque ce sont elles qui piétinent, mesurer ce qui revient au mètre, pour arriver au rythme par le discours, au discours par le rythme »³³⁹. Voici l'insuffisance théorique qui est pointée par Meschonnic dans la pensée de Pound : il n'y a pas d'étude critique sur l'historicité des définitions elles-mêmes. La critique n'a pas été théorisée.

³³⁷ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 214.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*, p. 215.

Pour Meschonnic, le manque des outils offerts par l'avènement de la discipline de la linguistique de Saussure, avec laquelle Pound n'a pas été en contact direct, n'a pas rendu possible au traducteur américain de développer sa réflexion sur le langage dans le sens que Meschonnic la présente. Pound préserve un regard positiviste et philologique centré sur le mot et sur la communication et non pas sur le discours. Même s'il y a toujours une conscience de la valeur comme élément porteur du sens. Penchons-nous donc sur un passage de Pound extrait de son essai « Je rassemble les membres d'Osiris », publié entre 1911 et 1912, où Pound entreprend une définition du *mot* en poésie :

Imaginons que les mots sont comme de grands cônes d'acier creux d'apparences et d'angles différents ; je dis 'grands' parce que je veux qu'ils ne soient pas trop faciles à déplacer ; ils doivent être de tailles différentes. Imaginons-les chargés d'une force comme l'électricité, ou plutôt émettant une force à partir de leur sommet ; certains en émettant, d'autres en absorbant. Nous devons avoir une variété plus grande d'activité qu'avec l'électricité – pas simplement positive et négative [...]. Certaines de ces sortes de forces se neutralisent, certaines s'accroissent, mais la seule manière pour que deux cônes puissent arriver à agir sans déperdition d'énergie est de les placer de façon à ce que leurs sommets et une ligne de surface se rencontrent exactement. Quand cette conjonction se produit, disons que leurs forces ne sont pas ajoutées l'une à l'autre, mais multipliées l'une par l'autre ; ainsi trois ou quatre mots en juxtaposition exacte sont capables d'émettre cette énergie à une très haute fréquence ; remarquez que la juxtaposition de leurs sommets doit être exacte et que les angles ou « signes » de décharge doivent augmenter et non pas se neutraliser. Cette énergie particulière qui remplit les cônes est la puissance de la tradition [...]³⁴⁰.

Cette longue citation démontre que, pour Pound, l'organisation du poème énergisait les mots de différentes manières avec ce qu'il appelle « la puissance de la tradition ». L'énergie dont parle Pound s'appelle, chez Meschonnic, l'historicité du sujet dans le discours. Pound est attaché au problème de la tradition et pourtant voit l'organisation de la langue portée par l'histoire, sans pour autant considérer le passage de langue vers le

³⁴⁰ Ezra POUND, *Je rassemble les membres d'Osiris*, Paris, Tristram, 1989, trad. de Jean-Michel RABATE, Massimo BACIGALUPO, Joël-Michel SHAPIRO, p. 48.

discours. De plus, il y a un déplacement de l'idée de *sens* vers celle de *valeur*, comme préconise la linguistique saussurienne du point de vue de Meschonnic. Un autre exemple est celui dans la définition d'art que donne Pound dans l'introduction d'*Esprit des littératures romanes*, publié initialement en 1910 :

L'Art, un art, est comme une rivière en ce que son cours est parfois dévié par la forme de la vallée, mais reste, en un sens, indépendant de cette vallée. La couleur de l'eau dépend du lit de la rivière, des rives qui l'enserrent et qu'elle a traversé. Les objets immobiles s'y reflètent, mais la rivière est avant tout mouvement. L'homme de science s'intéresse aux objets, l'artiste au mouvement³⁴¹.

Voici la conscience rythmique dont parle Meschonnic. À travers cette métaphore de la rivière, Pound reconnaît, même si faisant une distinction entre l'homme de science et l'artiste, qu'il y a une primauté de la valeur, qui est celle du mouvement de la rivière qui représente la portée du sens dans l'œuvre d'art. En effet, Meschonnic reconnaît dans l'avant-garde anglaise une particularité par rapport aux autres pays dans l'importance qui est rendue au concret du langage et, pour autant, à la langue parlée. William Butler Yeats, E. E. Cummings, James Joyce, T. S. Eliot, pour citer quelques exemples donnés par Meschonnic dans sa *Critique du rythme*, démontrent que la tradition anglaise était ouverte à l'oralité dans la poésie. Et cela est aussi visible dans la manière dont ils abordent l'image en poésie.

En parlant de la notion d'image en poésie dans ses différentes manifestations au vingtième siècle, Meschonnic remarque que « [l]a plus sage des images est celle de l'imagisme anglais. Car elle ne coupe pas complètement avec le primat wagnérien de la musique en poésie. Ezra Pound privilégie l'image. Mais sa théorie est plus ample »³⁴². En effet, Pound voit dans l'image une affirmation de la voix, comme forme de notation musicale pour la poésie. Bien que l'image soit privilégiée dans l'ensemble de sa création poétique, notamment à travers les études de l'idéogramme, cela ne signifie pas soi-disant

³⁴¹ Ezra POUND, *Esprit des littératures romanes*, Mulhouse, Christian Bourgois, 1966, trad. de Pierre ALIEN, p. 8.

³⁴² Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 483.

un abandon de l'expression orale des poèmes, mais une complémentarité. C'est une conscience de l'ensemble du mouvement de l'œuvre d'art.

Pour Pound, « la poésie s'atrophie quand elle s'éloigne trop de la musique »³⁴³. Par musique, il faut comprendre l'aspect expressément sonore de la poésie, son rythme comme métrique et son ton comme harmonie, ce qui nous indique à nouveau une « conscience rythmique » chez Pound. Quoique, comme Meschonnic l'observe, sa définition de rythme reste essentiellement métrique : « Si Pound ne rompt pas avec une pensée du rythme, comme les réducteurs de la poésie à l'image, c'est à la mesure de son traditionalisme. Et le rythme est pour lui encore essentiellement métrique »³⁴⁴. Voici la définition du rythme dans *ABC de la Lecture* : « une forme découpée dans le TEMPS, de même qu'un dessin est un ESPACE déterminé »³⁴⁵. L'extension de sa définition de rythme est courte dans le sens qu'elle n'apprend que de la langue, et non du discours, et seulement de la phonétique, mais pas de la prosodie.

Pound va en direction du rythme comme le définit Meschonnic, mais il n'est pas entièrement conscient des transformations que porte le rythme lorsqu'on le déplace vers le discours. Cela fait de la théorie du langage de Pound une théorie communicationnelle. Or, pour Pound, « [l]a grande littérature est tout simplement du langage chargé de sens au plus haut degré possible »³⁴⁶. Cela démontre que l'auteur comprend le langage poétique par l'intensité de sa fonction communicationnelle : « Le langage a été manifestement créé pour – et sert manifestement à – la communication »³⁴⁷. L'avancement que propose Meschonnic à partir de Pound se trouve dans la reconnaissance que la littérature est « un maximum d'intensité de langage », mais que la littérature, ou encore le poème, est

³⁴³ Ezra POUND, *ABC of Reading*, *op. cit.*, p. 14.

³⁴⁴ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 483.

³⁴⁵ « Rhythm is a form cut into TIME, as a design is determined SPACE ». Ezra POUND, *ABC of Reading*, *op. cit.*, p. 198. Traduction de Denis Roche.

³⁴⁶ « Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree ». *Ibid.*, p. 28. Traduction de Denis Roche.

³⁴⁷ « Language was obviously created, and is, obviously, USED for communication ». *Ibid.* Traduction de Denis Roche.

« une invention de vie dans et par une invention de langage »³⁴⁸, là où Pound n'est capable de voir que de la langue.

De plus, la division qu'offre Pound à la littérature en trois catégories différentes, comme déjà citées, correspondant nécessairement à différentes façons de charger ou d'énergiser son sens (la mélopée, la phanopée et la logopée) est aussi révélateur, pour Meschonnic, de ce qui fait son point de vue du langage à partir de la langue. Des trois éléments, celui qui intéresse Meschonnic c'est la mélopée, car elle est intraduisible selon Pound : « Il est virtuellement impossible de la transférer, de la traduire d'un langage dans un autre, hormis, peut-être, le cas d'un accident divin, et alors à raison d'un hémistiche à la fois »³⁴⁹. Meschonnic constate que la conviction de l'auteur est due à l'empirisme de sa pensée et à son isolement par rapport au développement de la linguistique en tant que discipline. Cela n'a pas permis à Pound de « poser-construire un rapport prosodique entre les structures du signifiant, d'un texte de départ à sa traduction-texte en langue d'arrivée »³⁵⁰. Quoique l'intérêt du moderniste anglais soit passé par des expérimentations de la traduction de la mélopée, l'auteur n'accorde pas la même importance à l'aspect prosodique du langage que Meschonnic. Pour Pound, la mélopée n'est qu'une façon d'aborder la poésie et la traduction parmi d'autres puisqu'elle n'appartient pas à une conception continue du sens que rend possible une primauté du discours dans le langage et une critique du rythme.

La relation que Meschonnic établit avec Pound, à travers sa lecture-écriture de l'auteur américain, indique l'importance d'une éthique du langage, qui est aussi une éthique de l'écriture et de la traduction comme activité d'écriture. Cette éthique vise la transformation des conceptions du langage du point de vue de la poétique. Ce point de vue n'est possible qu'en reconnaissant le langage comme discours et le discours à travers le rythme comme organisation du sujet dans le langage. Pound est l'exemple d'un poète qui annonce un nouveau comportement vis-à-vis de l'écriture, spécialement visible à travers ses pensées autour de la traduction. C'est le comportement de celui qui en étant

³⁴⁸ Revoir la note de bas de page 276.

³⁴⁹ Revoir la note de bas de page 306.

³⁵⁰ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, op. cit., p. 355.

d'abord un poète est capable de revendiquer, même si seulement intuitivement, la place de privilège qu'a l'expression du sujet dans les activités du langage. Pound marche vers le rythme, mais n'y est pas peut-être par accident. Un accident de direction que Meschonnic cherche à corriger pour redresser et donner suite à ce que Pound a été le premier à reconnaître : une nouvelle pédagogie pouvant transformer le comportement du langage et envers le langage.

III. POUR ET CONTRE ROMAN JAKOBSON

Les théories de la traduction d'Haroldo et de Meschonnic sont clairement en désaccord en ce qui concerne la pensée de Roman Jakobson. Ce désaccord est une différence théorique qui s'explique par deux positions culturellement différentes dans le XX^e siècle et qui révèle, pour cela, deux postures d'une même époque opposées en relation à la traduction des textes bibliques. Le sujet de la transposition créative comme solution à l'intraduisible de la poésie, thèse postulée par Jakobson, est spécifiquement le point où l'opposition entre les deux poètes-traducteurs est le plus visible. C'est ici, pour et contre Jakobson, qu'il est possible de comprendre pourquoi théoriquement les deux poétiques de la traduction sont si différentes.

Ayant fait des études avec Jakobson aux États-Unis au début des années 1970, Haroldo se positionne en faveur du linguiste russe à ce sujet. De plus, à travers l'idée, chez Jakobson, d'une histoire des structures littéraires, Haroldo développe une poétique synchronique pour l'étude de la littérature brésilienne. Se plaçant du point de vue historiographique, le poète brésilien récupère la tradition moderniste brésilienne dans le concept d'anthropophagie, qu'il utilise comme opérateur de la culture littéraire au Brésil. Ces deux notions, celle d'une poétique synchronique alliée à l'anthropophagie, marquent le style d'Haroldo et la façon dont des auteurs sont transférés à travers ses écrits, y compris Meschonnic et son idée de traduction biblique. Il s'agit d'un procédé de transfert qui envisage la mise en relief du signifiant du signe. C'est une telle perspective qui est, en effet, contraire à la théorie du rythme de Meschonnic.

Meschonnic, pour sa part, voit dans l'œuvre de Jakobson une pensée qui a permis l'introduction de la poétique dans les études du langage. Ce processus est important pour faire avancer les études sur la poésie qui ont longtemps été le terrain de contradictions dans la compréhension du langage. Néanmoins, même si son œuvre marque un tournant pour l'évolution de la discipline de la poétique, Jakobson s'est arrêté dans l'étude de la phrase en oubliant celle du discours comme unité. De cette manière, la poétique est devenue une discipline secondaire pour la linguistique, qui est le résultat, pour Meschonnic, d'une tradition occidentale qui surenchérit le sens dans les pratiques du langage.

Le primat de la division du signe en signifié et signifiant, qui est caractéristique du structuralisme, n'est qu'un dédoublement de cette tradition qui sépare le langage poétique

du langage ordinaire. Les contradictions qu'imposent l'étude de la poésie sont ainsi maintenues. Par exemple, quoiqu'Haroldo se penche sur une mise en valeur du signifiant dans le signe, le schéma binaire qui survalorise le sens et le signifié est toujours présent. Pour Meschonnic, c'est par une critique de la notion de rythme qu'il est possible de mettre en lumière les enjeux du signe dans la pensée du langage et d'ouvrir la voie à une autre théorie. Pratique expérimentale, le primat du rythme dans l'activité de traduction biblique dans l'œuvre de Meschonnic fait la critique et montre les possibilités qu'un dépassement du signe linguistique ouvre pour les études du langage.

Il est donc possible d'affirmer qu'Haroldo et Meschonnic ont une relation de proximité avec la pensée de Jakobson. Toutefois, ils sont en forte divergence quant à son interprétation, ce qui révèle les différences théoriques qui sont à la base de leurs projets de traduction des textes bibliques. C'est ainsi que la relation qu'entretiennent Haroldo et Meschonnic avec la pensée de Jakobson nous sert comme objet pour observer les transformations théoriques qui ont lieu dans le transfert de l'idée de traduction biblique. Pour et contre Jakobson constituent deux postures qui révèlent des stratégies, d'un côté, d'assimilation et, de l'autre, de crise.

5. Haroldo de Campos ou l'identité comme opérateur de transfert

Ils ont leurs guerres contre les nations qui sont au-delà de leurs montagnes, plus avant en la terre ferme, auxquelles ils vont tout nus, n'ayant autres armes que des arcs ou des épées de bois, appointés par un bout, à la mode des langues de nos épieux. C'est chose émerveillable que de la fermeté de leurs combats, qui ne finissent jamais que par meurtre et effusion de sang ; car, de routes (déroutes) et d'effroi, ils ne savent que c'est. Chacun rapporte pour son trophée la tête de l'ennemi qu'il a tué, et l'attache à l'entrée de son logis. Après avoir longtemps bien traité leurs prisonniers, et de toutes les commodités dont ils se peuvent aviser, celui qui en est le maître, fait une grande assemblée de ses connaissants ; il attache une corde à l'un des bras du prisonnier, par le bout de laquelle il le tient, éloigné de quelques pas, de peur d'en être offensé, et donne au plus cher de ses amis l'autre bras à tenir de même ; et eux deux, en présence de toute l'assemblée, l'assomment à coups d'épée. Cela fait, ils le rôtissent et en mangent en commun et en envoient des lopins à ceux de leurs amis qui sont absents. Ce n'est pas, comme on pense, pour s'en nourrir, ainsi que faisaient anciennement les Scythes ; c'est pour représenter une extrême vengeance.

Des cannibales, Michel de Montaigne³⁵¹

Alors que Pound marque le comportement d'Haroldo dans sa relation avec la tradition, la pensée théorique du poète brésilien à ce sujet va plus loin. À travers les études du langage poétique de Roman Jakobson, l'idée de tradition chez Haroldo se développe dans une poétique synchronique. En même temps, cette base théorique se conforme aussi avec une recherche d'une identité brésilienne fondée sur un point de vue de l'altérité comme annexion assumée et violente. En effet, l'espace géographique joue le rôle dans la revendication d'une certaine autonomie de la pensée chez Haroldo. C'est ici, et de ce fait, que le concept d'anthropophagie, issu du modernisme brésilien, impacte la pensée d'Haroldo et reflète les caractéristiques de son écriture tant dans ses essais théoriques que dans ses traductions bibliques. De plus, ce point de vue théorique explique aussi la

³⁵¹ Michel de MONTAIGNE, « Des cannibales », dans *Essais. Livre I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 257-258.

modalité à travers laquelle l'idée de traduction biblique est transférée depuis l'œuvre de Meschonnic. Tout en marquant des divergences avec la pensée du poète-traducteur français, Haroldo n'hésite pas à discriminer les éléments de sa pensée qu'il juge pertinents pour son projet de traduction biblique. Ce faisant, son écriture reflète alors un *comportement anthropophage*.

5.1. L'aire géographique comme espace de circulation d'idées

L'espace géographique brésilien est historiquement un lieu de rencontre et de mélange culturel. Sa position non-hégémonique par rapport aux grands centres de production de la pensée occidentale est à la base d'une organisation des pouvoirs alternative à l'intérieur de ce vaste territoire. Cependant, à partir d'Oswald de Andrade et de ses manifestes, notamment le *Manifeste anthropophage (Manifesto Antropófago)*, de 1928, qui ont introduit les avant-gardes modernistes au Brésil, une posture spécifique, qui vise à rendre opérationnelle cette condition non-hégémonique, a reçu un nouvel élan dans la compréhension qu'on se fait de la culture. Ainsi, la construction d'une identité culturelle anthropophage marquera les arts et les milieux intellectuels brésiliens du XX^e siècle. Cette idée trouvera une deuxième impulsion autour du sujet de la traductologie au Brésil avec les études d'Haroldo.

5.1.1. Géographie et poétique

Le couple géographie et poétique est un sujet à l'ordre du jour³⁵². Il s'agit d'un genre d'étude qui se focalise sur la relation que la géographie entretient avec la création littéraire. Ancrées dans une conception de la métaphore qui préside au rapport de la géographie et de la littérature, les études appelées sous le titre de *géopoétique*, visent à

³⁵² Le programme de recherche de l'Unité mixte de recherche du laboratoire Théorie et histoire des arts et des littératures (UMR 7172 THALIM) avec l'équipe Écritures de la modernité (CNRS / Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 / ENS) gère un cahier en ligne intitulé *Vers une géographie littéraire* [source : <https://geographielitteraire.hypotheses.org/>] qui rend compte depuis une dizaine d'année de ce qui est annoncé dans sa présentation comme « tournant spatial » dans les sciences humaines et sociales et, par conséquent, littéraires.

rendre compte de la relation qu'a l'imaginaire avec la Terre pour la construction des identités et des rapports sociaux.

Il est possible, sans doute, de faire remonter ce champ d'étude aux travaux du poète écossais Kenneth White. En 1989, il a fondé l'Institut International de Géopoétique³⁵³ et a ouvert un espace important pour la discussion entre géographie et poésie. Ainsi, le terme géographie, du grec γεωγραφία, signifie « dessin », « description » ou même « écriture de la Terre », et pointe, dans son étymologie même, vers le rôle que l'imaginaire, comme point de vue, a sur la compréhension de l'espace de la Terre, ou des terres. C'est pourquoi pour Rachel Bouvet l'approche géopoétique représente une avancée dans la compréhension de la place de la géographie dans les processus de signification.

Tous les êtres humains vivent sur terre, c'est là une évidence. Malgré tous les efforts déployés par la NASA et autres agences du même genre, nous habitons toujours la même planète. Plutôt que de favoriser l'appartenance à une nationalité, à une ethnie, à une langue, à une religion, à un parti politique, à une conviction idéologique, la géopoétique privilégie cette appartenance commune à la Terre, partagée par l'ensemble des êtres humains.³⁵⁴

La méthode de la géopoétique est expérimentale en ce qu'elle envisage l'expérience du sujet dans sa relation avec le paysage comme point de départ pour l'étude des pratiques sociales, mais aussi en ce que cela concerne un processus de création. Elle revendique un lieu physique dans les sciences humaines, contrairement à un établissement temporel du savoir. C'est pour cela que des mots tels que « dérive », « espace », « frontière », « marcher », « mouvement » font souvent partie de son champ lexical.

La perspective de la géopoétique conduit de manière incontournable à la question de la diversité culturelle. Puisqu'en prenant en compte les relations des sujets avec leurs mouvements dans l'espace, le contact et l'échange deviennent une constante et s'affichent

³⁵³ L'Institut peut être visité sur le site : <https://www.institut-geopoetique.org/fr/>

³⁵⁴ Rachel BOUVET, *Vers une approche géopoétique: Lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. G. Le Clézio*, Québec, PUQ, 2015, p. 5.

visiblement comme des objets d'intérêt pour l'observation et l'analyse. A leur sujet par conséquent, s'impose la question de l'altérité, que Rachel Bouvet explique ainsi :

Une telle diversité culturelle pose d'emblée la question de l'altérité. Si on cherche à penser autrement qu'en suivant aveuglément « l'autoroute de l'Occident », comme le propose White, plusieurs pistes s'offrent au chercheur : l'altérité se présente d'abord au sein du monde occidental avec tous ces individus ayant choisi de vivre isolé (Thoreau), de partir sur la route (Kerouac) ou à l'autre bout du monde (Segalen), ou encore de s'aventurer dans le désert (Rimbaud au Harar). L'altérité se présente aussi en termes culturels dans la mesure où elle renvoie aux civilisations qui se sont développées en fonction du « dehors » et que l'on pourrait classer en trois catégories. D'abord celle des peuples premiers, qui ont su adapter leur mode de vie à l'environnement en raison du contact permanent avec le dehors et qui pratiquent, dans la plupart des cas, le nomadisme ou le semi-nomadisme – pensons aux tribus amérindiennes d'Amérique du Nord ou d'Amazonie, aux Inuits, aux Aborigènes d'Australie et d'Océanie, aux Mélanésiens, aux nomades d'Afrique ou du Proche-Orient. Ensuite, les civilisations dans lesquelles la sensibilité à l'environnement constitue un trait fondamental, ce qui a pour effet de placer le déroulement des saisons, le jardin et le paysage au premier plan des préoccupations – c'est le cas de la Chine et du Japon. Enfin, les traditions spirituelles fondées sur la recherche d'un équilibre entre l'être et le monde – c'est le cas du bouddhisme, du bouddhisme zen, du taoïsme.³⁵⁵

L'auteure se fait deux conceptions de l'altérité. D'une part, les individus qui par leur mode de vie ont des relations spécifiques avec l'extérieur et, d'autre part, l'aspect culturel des peuples dans leur relation avec le « dehors » qui régit les habitudes de la communauté. Les exemples que nous fournissons Bouvet sont ceux d'une compréhension de l'altérité comme mouvement. La géopoétique se fait sur cette base qui cherche à ne pas considérer le sujet dans son sédentarisme ontologique, mais comme une identité en transformation qui est un constant mouvement dans un espace qui constitue les rapports et, par conséquent, selon l'auteure, qui est aussi celui de l'altérité. Nous tenons, de notre

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 24-25.

part, à observer comment cette rencontre de disciplines nous permet de comprendre l'identité anthropophage que revendique Oswald de Andrade dans les années 1920 et qui maintient son actualité dans l'esprit contemporain brésilien.

La division des champs disciplinaires de laquelle la géopoétique cherche à se défaire est au Brésil un point de désaccord au sujet des motivations de l'œuvre d'Oswald dans la construction d'un imaginaire et d'une identité brésilienne. Celui-ci est l'objet d'étude de Felipe Cavalcanti dans l'article « L'imagination géographique dans les manifestes modernistes d'Oswald de Andrade » (« A imaginação geográfica nos manifestos modernistas de Oswald de Andrade »). À partir de la lecture des deux manifestes modernistes d'Oswald, « poesia pau-brasil », de 1924, et « antropófago », de 1928, Cavalcanti affirme qu'à l'intérieur du modernisme brésilien, l'auteur a reconstruit l'imaginaire du Brésil à travers des bases spatiales.

Oswald va bâtir un nouveau sens dans les temporalités à travers une ambivalence à l'intérieur du modernisme lui-même pour interpréter les bases spatiales de la formation brésilienne (de ce qui structure son mode d'interpréter le Brésil, non plus à travers la structure du latifundio et de l'esclavage). Une telle interprétation, imaginative et géographique, met en lumière les antipodes de la *forêt* (le savoir autochtone du « primitif technicisé ») et de l'*école* (qui concerne la technique). Ce qui semble être une procédure dialectique proposera un entremêlement (la valorisation de la matrice indigène, sous le signe du cannibalisme, et non celui de l'indigène romantisé et du matriarcat) sous l'agression de la polémique (en scandalisant la scène moderniste avec l'image du cannibale, de la dévoration et de la lutte) [...]. Ainsi, il crée l'éloignement, le questionnement et la critique de la tradition artistique-universitaire qui existe en dehors de la terre brésilienne, dans la même mesure que, d'un autre côté, il déclenche les espoirs dans le futur, dans les utopies, en présentant la technique comme la rédemption au service de l'oisiveté.³⁵⁶

³⁵⁶ « Oswald forjará um novo sentido nas temporalidades, através de uma ambivalência no interior do próprio modernismo para interpretar as bases espaciais da formação brasileira (aquilo que estrutura seu modo de interpretar o Brasil, não mais pela estrutura do latifúndio e da escravidão), imaginativa e

L'espace géographique qu'identifie Cavalcanti dans l'œuvre d'Oswald est celui du binarisme de la *forêt* et de l'*école*. Cette conception que se fait le modernisme brésilien de l'espace géographique qu'il habite est intimement liée à ses idées sur l'anthropophagie. Dans ce sens, il s'agit de la rencontre du primitif, l'espace de la forêt, avec la technique que représente l'école. Cavalcanti ajoute encore que le style d'écriture d'Oswald révèle lui-aussi que la géographie a une importance toute particulière pour son œuvre. Il continue ainsi :

Le style télégraphique proposé par Oswald de Andrade est une matérialisation dans la forme écrite de son mouvement *flâneur* à travers l'espace, traduisant l'interprétation du Brésil à partir des voyages vers le dehors et des contrastes établis dans cette comparaisons des aires distinctes. C'est quelque chose de similaire à ce que font les géographes dans la comparaison des régions, en différenciant des aires, deux par deux. Ainsi, comme le suggère Benedito Nunes, la poétique oswaldienne est structurée à travers le pair mobilité-dévoration.³⁵⁷

Cavalcanti fait par là une critique aux analyses de la fortune critique de l'œuvre d'Oswald faite par des littéraires à travers son point de vue qui fait la rencontre entre géographie et poétique. En effet, la fortune critique d'Oswald reconnaît souvent son œuvre comme une tentative de dégéographisation du Brésil et, pour cela, mis à l'écart, l'espace géographique gagne une place secondaire, voire inexistante, dans son

geograficamente, ao lançar luz sobre as antípodas *floresta* (saber autóctone do “primitivo tecnizado”) e da *escola* (a qual cabe a técnica). Ao que parece ser um procedimento dialético, proporá um enlace primitivista (valorização da matriz indígena, sob o signo do canibalismo, e não do índio romantizado e do matriarcado) sob a aguerrida do polêmico (escandalizando a cena modernista com a imagem do canibal, da devoração e da luta) [...]. Ao assim o fazer, gerou afastamento, questionamento e crítica à tradição artístico-bacharelesca sediada fora da terra brasileira, na medida em que, por outro lado, aciona as esperanças no futuro, nas utopias, apresentando a técnica como redentora e a serviço do ócio ». Felipe CAVALCANTI, « A imaginação geográfica nos manifestos modernistas de Oswald de Andrade », *Terra Brasilis (Nova Série). Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica*, nº 11, 1 septembre 2019, paragr. 13.

³⁵⁷ « O estilo telegráfico proposto por Oswald de Andrade é uma materialização na forma escrita do seu movimento *flâneur* pelo espaço, traduzindo a interpretação do Brasil a partir de viagens para fora e dos contrastes estabelecidos nesse cotejamento de áreas, algo similar ao que fazem os geógrafos ao compararem regiões, diferenciando as áreas, duas a duas. Assim, como sugere Benedito Nunes, a poética oswaldiana estrutura-se no par mobilidade-dévoração ». *Ibid.*, paragr. 14.

interprétation. Cette dégéographisation serait en effet un combat contemporain de l'auteur contre une certaine idée de géographie attelée au concept de région³⁵⁸. Dans ce sens, Oswald cherchait un art planétaire en surpassant une identité de la région par celle de l'autochtone. Pour nous, et dans le sillage de Cavalcanti, il s'agit de comprendre en quoi l'imaginaire géographique, qui ne se restreint pas à celui de la région, peut-être un vecteur de transformation dans la circulation des idées et dans la traduction au Brésil ?

5.1.2. Circuler parmi les anthropophages

L'idée d'une identité anthropophage au Brésil a encore aujourd'hui un fort impact dans l'imaginaire géographique que les intellectuels se font du Brésil. C'est un imaginaire lié à l'autochtonie, aux peuples, à la sociologie et qui tire son origine d'un sentiment anticoloniale qui s'incarne dans la figure du cannibale. Comme le reconnaît Cavalcanti, et en dépit des critiques qui ne voient dans son œuvre qu'une dégéographisation du Brésil dans le concept d'anthropophagie, l'imaginaire géographique semble avoir sa part dans la production culturelle brésilienne du XX^e siècle.

L'aire géographique brésilienne se déploie à travers la circulation, ou la mise en circulation. Cela est tout particulièrement visible dans l'univers de la production culturelle et, par conséquent, de l'écriture. Ce grand territoire garde un médiateur d'importance, la langue portugaise qui est parlée dans toutes ses régions. La circulation, la traversée, le transfert, l'arrivée et le départ culturel se font toujours à travers l'influx de la langue portugaise. Celle-ci est l'un des traits fondamentaux de cette aire géographique. Le modernisme brésilien qui s'initie en 1922 dans la Semaine d'Art Moderne comprend une expérimentation avec la langue portugaise, qui devient alors le matériau de transformation des modes d'appréhension de soi et de l'autre dans la mentalité brésilienne du XX^e siècle.

La semaine d'Art Moderne de 1922 au Brésil a eu lieu entre le 10 et le 17 février de cette même année. Il s'agit d'un festival des arts qui a été réalisé dans le Théâtre Municipal de São Paulo et qui a rassemblé des expositions d'arts plastiques, des lectures de poèmes, des ateliers d'arts et de la lecture des poèmes. Parmi les participants, il y a eu

³⁵⁸ *Ibid.*, paragr. 47.

les peintres Anita Malfatti (1889-1964), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), les écrivains Mario de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), José Pereira da Graça Aranha (1868-1931), le compositeur Heitor Villa-Lobos (1887-1959), pour n'en citer que quelques-uns. Cette semaine a marqué une révolution dans le monde artistique brésilien à travers la « critique globale des structures mentales de la vieille génération »³⁵⁹.

Quelques aspects de ce mouvement vont donc façonner en grande partie de l'imaginaire géographique brésilien. En transposant des idéaux nationaux en vogue bien souvent liés à des aspects économiques du paysage brésilien, tel le latifundio, la conquête des terres inconnues et l'esclavage, la semaine d'Art Moderne de 1922 reconstruit à posteriori l'identité artistique brésilienne. Elle joue un rôle majeur dans le déplacement de l'intérêt artistique vers la forêt, l'art primitif et ses techniques.

[L]es deux orientations majeures du mouvement : liberté formelle, par rapport aux canons de l'époque (poétiques, picturaux), manifeste dans l'œuvre de prose ou de poésie d'un Oswald de Andrade — marquée par un grand nombre d'innovations et surtout la recherche d'une langue nouvelle, associée à des idéaux nationaux : par la construction d'un modèle de langue littéraire oralisée, familière, dépouillée et par la reconnaissance de la présence indigène au Brésil (« tupy or not tupy, that is the question », proclamera Oswald de Andrade dans son Manifeste Bois-Brésil).³⁶⁰

Oswald de Andrade est au centre de cette nouvelle perception. Bien que l'œuvre de Mario de Andrade soit celle qui ait lancé en premier lieu l'idéal de la dégéographisation du territoire, Oswald, à travers le mouvement anthropophage qui naîtra à la suite de la Semaine, rend possible la diffusion des idéaux modernistes qui se sont cristallisés jusqu'à nos jours dans l'imaginaire intellectuel brésilien.

C'est à lui [Oswald de Andrade] qu'on doit l'origine du mouvement anthropophage, cristallisé par deux manifestes parus dans la Revue de

³⁵⁹ Inès OSEKI-DEPRE, « Aspects du modernisme brésilien », *Revue de littérature comparée*, vol. 366, n° 2, 2018, p. 152.

³⁶⁰ *Ibid.*

l'Anthropophagie en 1928, quelques années après la Semaine. Ce mouvement s'est révélé de la plus haute importance, tant pour la compréhension de la culture brésilienne que pour les chemins qu'il a proposés pour la création littéraire. Son cas, comme son personnage, est assez paradoxal car si d'un côté, il a été sans conteste le chef de file du mouvement moderniste par son œuvre, ses manifestes, son dandysme cosmopolite, de l'autre — à l'instar de précurseurs comme Baudelaire ou Mallarmé en France — la portée et l'originalité de son œuvre/pensée n'a pu être appréhendée que quelques décennies plus tard, faisant l'objet de développements, voire de querelles jusqu'à nos jours.³⁶¹

Les livres *Métaphysiques cannibales : Lignes d'anthropologie post-structurale* (PUF, 2009), de l'anthropologue Eduardo Viveiros de Campos, et aussi *Traductions cannibales : Une poétique shamanique du traduire* (*Traduções canibais : Uma poética Xamânica do Traduzir*, Cultura e Barbárie, 2019), du poète, traducteur et universitaire Álvaro Faleiros, actualisent la problématique de l'idée d'anthropophagie tant dans l'anthropologie contemporaine comme dans la traductologie au Brésil. Ils sont deux exemples, avec Haroldo, de la force que le concept d'Oswald a encore aujourd'hui et montrent qu'il y a un effort permanent pour rendre opérationnelle cette perspective identitaire par les milieux intellectuels contemporains.

La circulation d'idées au Brésil passe souvent par cette conscience identitaire de l'anthropophage, une conscience qui ne cesse pas de faire débat. Dans ce sens, l'arrivée d'une œuvre étrangère est soumise à un comportement spécifique de la pensée contemporaine brésilienne. Il s'agit d'un comportement que nous appelons anthropophage. Cela constitue un procédé de transfert culturel commun, puisque le champ d'accueil est certainement plus important dans ces conditions que le champ d'origine des œuvres, souvent ignoré. Voici ce que dit Pierre Bourdieu à ce sujet :

Ainsi, le sens et la fonction d'une œuvre étrangère sont déterminés au moins autant par le champ d'accueil que par le champ d'origine. Premièrement, parce que le sens et la fonction dans le champ originaire sont souvent

³⁶¹ *Ibid.*, p. 154.

complètement ignorés. Et aussi parce que le transfert d'un champ national à un autre se fait à travers une série d'opérations sociales : une opération de sélection (qu'est-ce qu'on traduit ? qu'est-ce qu'on publie ? qui traduit ? qui publie ?) ; une opération de marquage (d'un produit préalablement « dégriffé ») à travers la maison d'édition, la collection, le traducteur et le préfacier (qui présente l'œuvre en se l'appropriant et en l'annexant à sa propre vision et, en tout cas, à une problématique inscrite dans le champs d'accueil et qui ne fait que très rarement le travail de reconstruction du champ d'origine, d'abord parce que c'est beaucoup trop difficile) ; une opération de lecture enfin, les lecteurs appliquant à l'œuvre des catégories de perception et des problématiques qui sont le produit d'un champ de production différent.³⁶²

La particularité de la pensée anthropophage au Brésil et son impact dans la circulation d'œuvres étrangères n'est pas différentes de la manière définie par Bourdieu. La particularité se trouve dans une pleine conscience de ces conditions de transfert, du rôle du champ d'accueil comme plus important que celui d'origine, de l'application des catégories et des problématiques, lors de la lecture, interprétation et traduction d'une œuvre étrangère, qui sont géographiquement localisées. L'anthropophagie joue avec cette conscience, en sa faveur. C'est cela que João Cezar de Castro Rocha³⁶³ appellera une *poétique de l'émulation*.

5.1.3. Une poétique de l'émulation

João Cezar de Castro Rocha soutient dans son livre une approximation de la théorie mimétique de René Girard avec la thèse d'une poétique de l'émulation qui parcourt la culture des pays en condition non-hégémonique de l'Amérique-Latine. Il appelle la culture de ces pays *cultures shakespeariennes*, qu'il définit ainsi :

[L]es *cultures shakespeariennes* sont les cultures où la perception de soi se fonde à partir du regard de l'autre. Et il ne s'agit pas d'un problème

³⁶² Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 145, n° 1 (2002): 4-5. Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 145, n° 1 (2002): 4-5.

³⁶³ João Cezar de Castro ROCHA, *Cultures latino-américaines et poétique de l'émulation: littérature des faubourgs du monde ?*, Paris, Éditions Pétra, 2015, trad. de François WEIGEL.

psychologique, mais d'une structure imaginaire collective, un trait que des membres de toutes une communauté ont en commun, même s'ils n'en ont pas forcément une claire conscience.³⁶⁴

Dans ce sens, de Castro Rocha pense les relations culturelles en Amérique Latine toujours sur la forme triangulaire du sujet-objet-modèle. L'argument développée dans son essai est basé sur une lecture exhaustive d'auteurs des différents pays d'Amérique Latine et cherche établir d'emblée un rapport de fond avec l'œuvre de Shakespeare. La référence à l'expression « voir avec ses oreilles », dans *King Lear*, servent à mesurer sa force dans l'aire géographique qui compose l'Amérique centrale et du sud.

Voir avec ses oreilles, c'est-à-dire dépendre des autres pour identifier ses « propres » désirs et pour déterminer ses idées, bien que le sujet pense le faire de façon autonome. Voilà la force de la conception qui structure le théâtre et la vision du monde de Shakespeare. *Voir avec ses oreilles* implique de dérober au sujet moderne, au moment même de son surgissement historique, le rêve autotélique d'une autonomie absolue. Mais que l'on imagine ce phénomène dans l'imaginaire d'une communauté, et l'on concevra aisément les enjeux cruciaux qui en découlent.³⁶⁵

La vision que l'auteur a de la culture au Brésil met en lumière la problématique que nous cherchons développer ici : jusqu'où l'aire géographique impose des transformations dans l'arrivée des œuvres étrangères ? De plus, quelles sont les caractéristiques qui composent l'aire brésilienne ? Pour l'auteur, la métaphore spatiale est insuffisante dans la définition des modes culturels d'une région, parce qu'elle implique dans sa terminologie même une immutabilité qui ne prend pas en compte des niveaux de médiation important.

Attribuer au lieu périphérique des aptitudes spéciales – que ce soit dans la création ou dans la réflexion – revient à transformer une donnée historique en une forme artistique ou en une expérience de pensée, sans même éclairer les indispensables médiations entre des niveaux si distincts.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

En outre, cette équation recèle une certaine ironie de nature sociologique : dans le contexte périphérique, les intellectuels et artistes, en règle générale, occupent une position économique et politique clairement plus centrale que celle de leurs pairs, qui vivent dans des pays considérés comme hégémoniques !³⁶⁶

Il est vrai que la préoccupation de Castro Rocha concerne le binôme terminologique de périphérique-centre, alors que nous abordons l'aire géographique par l'espace politique que représentent le Brésil et sa culture. Sa considération ne reste cependant pas moins importante pour notre discussion. Le Brésil est actuellement un pays non-hégémonique et cela a été le cas aussi pour le cours du siècle dernier. Cette condition implique donc un rapport d'inégalité avec le centre et l'expression d'anthropophagie est une manière de surpasser cette inégalité, de la transformer dans un mode d'opération culturel. Un tel mode d'opération, bien sûr, appartient, sociologiquement parlant, à une couche sociale représentée par une classe intellectuelle et artistique qui occupe dans le territoire périphérique une position centrale.

La position centrale qu'occupe la classe artistique sert comme médiateur entre la culture étrangère et la culture locale. C'est pourquoi nous considérons l'importance de la notion d'anthropophagie, lancé dans les années 1920 par Oswald de Andrade, dans la construction d'un imaginaire géographique assez homogène dans le territoire brésilien. C'est un impact qui opère encore de nos jours particulièrement dans le procédé de transfert culture d'auteurs étrangers. Il est donc possible de penser cet impact à travers l'idée que Rocha Castro lance dans son essai, celle qu'il nomme « une poétique de l'émulation ».

La poétique de l'émulation, ainsi donc, est une façon intellectuelle et artistique de faire face à une situation politique : la situation d'inégalité objective que nous devons affronter aujourd'hui, par exemple, face aux œuvres diffusées en anglais.

En mettant donc en relief la tension entre des cultures hégémoniques et non-hégémoniques, je me réfère à l'existence concrète de littératures favorisées

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 38.

par un contexte historique déterminé, qui profite à telle ou telle langue dans la diffusion des œuvres. De fait, « l'universalité » de tel ou tel auteur dépend plus de la langue dans laquelle il écrit que de la qualité intrinsèque de son œuvre.

[...]

Or, récupérer le principe d'émulation dans une situation d'inégalité objective définit une voie nouvelle en termes de politique culturelle ; car le projet d'*aemulatio* confère au geste de l'*imitatio* le simple statut de point de départ.³⁶⁷

La poétique de l'émulation est donc ce procédé par lequel l'imitation des œuvres et des pensées étrangères se transforme dans un nouveau point de départ pour l'inventivité. L'attribution que Rocha Castro utilise pour caractériser l'ensemble des cultures non-hégémonique est visible dans le contexte contemporain brésilien, spécialement à travers l'œuvre de l'auteur qui est cher pour notre étude, Haroldo. Castro Rocha affirme :

L'invention est un des procédés les plus importants de la poétique de l'émulation, car elle a nécessairement pour corollaire des lectures antérieures à l'écriture, et dans le cas des cultures non-hégémoniques, implique une centralité de la traduction dans le développement de la tradition. Ce n'est donc pas un hasard si le poète et critique Haroldo de Campos avait formulé sa très suggestive théorie de la « transcréation », selon laquelle l'acte de traduire est, avant tout, un acte de création – comme lui-même l'avait écrit –, ou un acte d'invention – comme je le propose –, dans la mesure où le traducteur, ou le « trasinventeur », part toujours d'un texte antérieur. Il est, littéralement, un *inventeur*.³⁶⁸

Le caractère non-hégémonique, ou périphérique, de la culture brésilienne fait sa force dans l'inventivité des moyens de l'assimilation de l'Autre et de la mise en circulation des idées à l'intérieur de son territoire. La notion culturelle d'anthropophagie lancée par Oswald de Andrade est ainsi fondamentale pour saisir l'ensemble de cette

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 58-59.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 84.

condition et pour la concentrer dans un procédé unifié, identitaire et opérationnel d'une telle position. La poussée qui a reçu cette notion dans la culture du XX^e siècle au Brésil n'est pas anodine, particulièrement dans l'œuvre d'Haroldo. C'est pourquoi l'espace géographique joue aussi un rôle important avec le contexte historique. C'est une question d'imaginaire local et de ses possibilités d'invention pour faire face à certaines conditions politiques et culturelles.

Le geste anthropophagique est une forme alternative d'assimilation de contenus qui, dans un premier temps, ont été imposés par des conditions objectives de pouvoir politique et culturel. Ni plus, ni moins : imposés. L'anthropophagie prétend transformer la nature de cette relation grâce à l'assimilation inventive de contenus sélectionnés : contre l'imposition de données, la volition concentrée dans l'acte de les dévorer.³⁶⁹

Penser le transfert qu'opère l'œuvre d'Haroldo et les transformations que ses modes de fonctionnement réalisent implique donc de considérer, avant tout, son aire géographique, qui compose aussi une aire intellectuelle avec des problématiques spécifiques. C'est parce qu'Haroldo est « un sujet qui sait être – et surtout qui désire être – une usine d'assimilation de l'altérité »³⁷⁰ que le transfert de Meschonnic au Brésil passera forcément par une « dévoration ». C'est l'assimilation de ce qui intéresse l'auteur brésilien et le rejet de ce qui ne l'intéresse pas d'une manière qu'on pourrait, certes, considérer, par un point de vue hégémonique, peut rigoureuse. Cependant, cela est en effet tout l'enjeu d'un comportement anthropophage.

5.2. Haroldo de Campos, médiateur de transfert

À l'intérieur de la problématique sur la posture culturelle adoptée par une aire géographique non-hégémonique, dans le cas du Brésil, par rapport aux centres de productions intellectuelles, Haroldo est l'exemple d'un médiateur de transfert qui engage volontairement dans sa production sa position périphérique. Au sujet de la traduction, son comportement inventif et *ex-centrique* est fortement basée sur la pensée poétique de

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 159.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 163.

Roman Jakobson, à quoi il juxtapose le concept culturel d'anthropophagie. Sa relation avec Jakobson marque, de ce fait, un désaccord avec la pensée de Meschonnic, et éclaire, en même temps, le procédé de transfert mis en place dans sa lecture des essais et traductions bibliques du poète et penseur français.

5.2.1. Anthropophagie et poétique synchronique

C'est dans la notion de transcréation développée par Haroldo que Jakobson apparaîtra de manière plus objective. La transcréation est un procédé de transposition créative, notion pensée par Jakobson dans l'article « On Linguistics Aspects of Translation » (1959), selon laquelle l'intraduisibilité des textes est dépassée par une transposition créative du contenu esthétique de l'œuvre. Chez Haroldo, cette notion est mise en relation avec le travail de Pound autour de la notion de *paideuma*, qui sert à Haroldo à réaliser une stratégie de fonctionnement synchronique de sélection des textes comme diversité possible de lecture de la tradition. En effet, il s'agit initialement pour Haroldo d'un problème d'étude de l'histoire de la littérature brésilienne que l'auteur discute dans « Pour une poétique synchronique » (« Por uma poética sincrônica »), partie finale de son recueil d'essais *L'art dans l'horizon du probable (A Arte no Horizonte do Provável, São Paulo, Editora Perspectiva)*, de 1969. Cette première apparition de Jakobson dans les essais d'Haroldo sert à revendiquer une position structuraliste de l'auteur vis-à-vis de l'étude de la littérature. Selon lui, pour faire face à une poétique diachronique, la proposition d'une poétique synchronique, comme pensée par Jakobson, et qui retrouve son exemple majeur dans l'*ABC de la lecture* de Pound, pourrait combler les problèmes d'un regard historique qui n'apprécie pas les valeurs esthétiques des œuvres dans son utilité pour le contemporain³⁷¹.

Ce contact avec Jakobson marquera aussi sa pratique traductrice. C'est pour cela que la transcréation est au sein du projet d'une poésie post-utopique annoncé par Haroldo dans l'article « Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico », publié en 1984 dans le cahier « Folhetim » du journal *Folha de São Paulo* : « la poésie post-utopique du présent [...] constitue, comme poésie du maintenant, un

³⁷¹ Haroldo de CAMPOS, *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, op. cit., p. 206-207.

dispositif critique indispensable dans l'opération de traduction »³⁷². Cet essai était initialement une conférence en hommage aux 70 ans de Octávio Paz, au Mexique. Il s'agit d'un texte dit de rupture de Haroldo avec l'utopisme des mouvements d'avant-garde.

Dans l'article « O tombeau das vanguardas: a 'pluralização das poéticas possíveis' como paradigma crítico contemporâneo », de 2014, Marcos Siscar commente exemplairement l'essai d'Haroldo en le reconnaissant comme crucial dans l'analyse de la poésie brésilienne contemporaine de par sa pluralité démocratique et pacifique après la disparition des mouvements d'avant-garde. L'article de Siscar présente une hypothèse de lecture de cet essai qui est, pour nous, importante par son commentaire sur l'utilisation des citations comme forme de style théorique-critique chez le poète concret. C'est en effet grâce à une citation que fait Haroldo du livre *Los hijos del limo*, de Octavio Paz, de 1972. Il s'agit d'un commentaire au sujet d'une autodéfinition indirecte comme instrument de sélection des textes du passé pour une lecture du présent, là où Siscar montre qu'il existe une approximation théorique involontaire chez Haroldo et Paz. Cette approximation apparaît en paradoxe avec sa propre proposition théorique, car Haroldo veut s'approcher de cette perspective herméneutique et progressive de lecture du passé, et s'y opposer en vue d'une poétique synchronique comme instrument stratégique de sélection du passé pour la réalisation du présent.

La façon dont la citation est introduite dans le texte a permis à Siscar de mettre en lumière le fait qu'après la publication de l'essai « Poésie et modernité » d'Haroldo, la rupture est devenue synonyme de « dépassement » et de « renforcement de la logique »³⁷³ des mouvements d'avant-garde. Cela parce que le choix de citer entièrement des extraits du texte original de Octávio Paz met en évidence, de la part du poète concret, un désir

³⁷² « [A] poesia pós-utópica do presente [...] tem, como poesia da agoridade, um dispositivo crítico indispensável na operação tradutória ». Haroldo de CAMPOS, *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*, Rio de Janeiro, Imago, 1997, p. 269.

³⁷³ « Nas estratégias que organizam essas duas citações, percebemos que "Poesia e modernidade" busca preparar o campo para uma operação que é, ao mesmo tempo, explicitamente, uma superação da vanguarda e, implicitamente, o reforço de sua lógica ». Marcos Siscar, « O tombeau das vanguardas: a "pluralização das poéticas possíveis" como paradigma crítico contemporâneo », *Alea : Estudos Neolatinos* 16, n° 2, 2014, p. 430.

d'affiliation à Paz qui constitue une lecture du passé comme explication, en progression, du présent. L'idée présente dans le commentaire cité de Paz, comme le souligne Siscar, va à l'encontre d'une conception du présent comme reconstitution synchronique du passé. C'est l'idée d'un passé qui réapparaît dans le présent comme ré-énonciation d'une rupture. Dans une poétique synchronique telle que proposée par Haroldo, le maintenant est le moteur du sens pour la réalisation d'une stratégie de choix de textes et de références. Pour Siscar, l'ambivalence de Haroldo réside dans le fait qu'il poursuit ses liens, son affiliation, à l'avant-garde (le désir d'affiliation) en parallèle d'une poétique de radicalisation qui se révèle comme contradictoire dans et par la forme de son essai.

Cependant, telle lecture est contestée dans l'article « Constellation post-utopique : sur la poésie d'Haroldo de Campos » (« Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos »), de 2017, de Diana Junkes Bueno Martha-Toneto. L'auteure défend l'analyse selon laquelle l'utopisme (d'après le « principe-espérance » de Ernest Bloch, référencé par de Campos dans son essai) et le post-utopisme (comme « principe-réalité ») cohabitent tout au long de l'œuvre de Haroldo. Au sujet de la lecture de la tradition à travers une poétique synchronique, Martha-Toneto s'oppose à ce que Marcos Siscar présente comme une séparation entre une herméneutique de l'autodéfinition indirecte de Octávio Paz et une poétique synchronique instrumentale.

[L]a poétique synchronique est l'élaboration de la notion, celle-ci instrumentale, de *paideuma*[, car] elle n'a plus le rôle d'une 'immédiate utilité du passé' (Siscar, 2014, p. 429), au sens du *make it new* poundien, mais d'une reconsidération de la valeur du passé comme probable moyen de construction d'un présent possible : ce n'est pas une stratégie de lecture, mais une conception de lecture.³⁷⁴

³⁷⁴ « Apesar das contribuições feitas por Siscar, neste artigo propõe-se um afastamento de suas considerações, pois é fundamental notar, de outro ponto de vista, que a poética sincrônica é a elaboração da noção, esta sim instrumental, de *paideuma*. Com ela, não se trata mais de uma “utilidade imediata do passado” (Siscar, 2014, p. 429), no sentido do *make it new* poundiano, mas de uma reconsideração do valor do passado como potencial meio de construção de um presente possível: não é uma estratégia de leitura, mas uma concepção de leitura ». Diana Junkes Bueno Martha, « Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos », *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 51, 2017, p. 169.

Chez Siscar, l'accent mis sur la notion de *paideuma*, si importante dans l'œuvre de Haroldo depuis les lectures et traductions d'Ezra Pound avec le groupe de poésie concrète dans les années 60, est presque inexistant. De plus, la lecture de Martha-Toneto est novatrice dans le sens qu'elle ne repose pas sur le terrain sûr de la rupture vers le post-utopisme dont se réclame le traducteur brésilien dans son essai. Le fait qu'elle soit intriguée par la prise de position de ce dernier l'amène à suggérer que l'utopie ne disparaît pas de l'œuvre de Haroldo de Campos, mais qu'elle « refroidit »³⁷⁵.

En ce sens, l'auteure propose que les concepts chez Haroldo et Paz ne sont pas similaires comme ce que Siscar considère être une « reproduction involontaire », mais comme une altérité, due au caractère encore présent de l'utopisme chez l'auteur brésilien, et aussi aux lectures partagées par les deux des théories de Jakobson dans les années 60. De toute façon, la poétique synchronique comme conception de lecture et la constitution d'un *paideuma* comme instrument conceptuel font qu'Haroldo présente une stratégie de lecture critique et de sélection des textes qui maintient inévitablement des caractéristiques des mouvements d'avant-garde brésiliens, spécialement celles de la Semaine d'Art Moderne de 1920. Ce sont des topos qui récupèrent la notion d'anthropophagie qui sera réévaluée par le poète brésilien comme un opérateur transculturel pour la traduction.

5.2.2. Un comportement anthropophage

D'après la divergence de point de vue entre Marcos Siscar et Diana Martha-Toneto, deux éléments nous apparaissent importants pour notre réflexion : le regard de Siscar sur la façon dont Haroldo utilise la citation dans le corps de son essai ; et la lecture intriguée de Martha-Toneto qui n'accepte pas l'idée de changement au fil du temps d'une poésie utopique vers une poésie post-utopique dans l'œuvre du poète, mais qui souligne le refroidissement (« arrefecimento ») de l'utopie qui continuera sous forme d'utopie faustienne³⁷⁶. Cela dit, nous considérons l'œuvre théorique d'Haroldo comme un vecteur

³⁷⁵ L'auteure utilise le terme « arrefece » qui se traduit par « refroidit » dans l'introduction de son essai. *Ibid.*, p. 155.

³⁷⁶ « Faustique – parce que Faust révèle un comportement humain transgresseur, non conformiste – est une figure très chère à Haroldo de Campos » (« Fáustica – porque Fausto revela o comportamento humano transgressor, não conformista – é uma figura muito cara a Haroldo de Campos »). *Ibid.*, p. 172.

de transfert culturel, surtout si l'on considère la notion de *paideuma*, déjà largement discuté dans le chapitre 2, comme instrument de stratégie de sélection d'un corpus théorique et littéraire.

La production de l'auteur, et plus précisément les dispositifs de citations et références à d'autres auteurs peuvent être reconnus comme des points de voix. Ils révèlent que sa poétique synchronique en poésie et en transcréation est aussi présente dans son écriture théorique. C'est pourquoi nous pourrions choisir de parler du style d'Haroldo ; cependant, nous allons l'aborder ici sous l'acception de comportement, car « [l]e style n'est pas un choix : c'est de ne pas avoir le choix »³⁷⁷. Réfléchir, donc, à son comportement nous permettra d'évaluer le *modus operandi* de son écriture théorique dans le transfert des auteurs étrangers. Le transfert culturel cherche, comme on l'a déjà dit, à voir comment les objets se « métamorphosent » dans un nouveau contexte, et les lectures d'Haroldo, comme lecture-écriture, nous révèlent beaucoup sur les transferts mis en œuvre dans sa production théorique. D'après les caractéristiques propres à l'œuvre de l'auteur, nous considérons donc comme anthropophage son comportement dans l'utilisation des points de voix dans l'écriture, permettant le transfert d'auteurs et d'œuvres étrangères par un dispositif volontaire de « dévoration ».

Dans son essai « Poesia e modernidade », Haroldo écrit que la « poésie concrète brésilienne a pu entretenir ce projet d'un langage œcuménique » parce qu'elle a repensé « l'héritage de la poésie universelle » comme « étendard 'décentré' (parce qu'« excentrique ») de la 'raison anthropophagique' [...] déconstructrice et transconstructrice », sous le signe de la « dévoration »³⁷⁸. Ce commentaire sur la poésie concrète se réfère à l'importance de la notion d'anthropophagie pour l'idée d'un caractère culturel brésilien qui opère dans le mouvement d'avant-garde comme forme d'utopisme, en opposition à une poésie post-utopique, de « principe-réalité ». Nous pensons, comme Martha-Toneto

³⁷⁷ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 20.

³⁷⁸ « Nos anos 50, a poesia concreta brasileira pôde entreter esse projeto de uma linguagem ecumênica: os novos bárbaros de um país periférico, repensando o legado da poesia universal e usurpando-o sob a bandeira "descentrada" (porque "ex-cêntrica"), desconstructora e transconstructora desse legado, agora assumido sob a espécie da devoração ». Haroldo de CAMPOS, *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*, op. cit., p. 266.

le propose, que cet utopisme, porteur du caractère anthropophagique de son œuvre, continue chez l'auteur. Il est encore présent dans son procédé théorique, qui change à travers son élargissement théorique à d'autres auteurs selon le principe de *paideuma*, mais maintient sa forme-sens dans l'écriture.

L'anthropophagie y apparaît au terme de ce qui est présenté dans l'article « De la raison anthropophagique : dialogue et différence dans la culture brésilienne » (« Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira »), de 1981 : le baroque comme moment historique et procédé central d'une raison anthropophagique où l'altérité s'avère être en permanence un opérateur de la culture brésilienne. Lisons deux citations où Haroldo nous en parle : (1) « [t]out passé qui nous est 'autre' mérite d'être nié. Il est même important de dire : mérite d'être mangé, dévoré »³⁷⁹ ; (2) « [c]e sont des mécanismes qui écrasent la matière de la tradition comme les dents d'un 'engenho' tropical, transformant télos et téguments en bagasse et jus épais »³⁸⁰. Dans la première citation, le verbe « mérite » nous intéresse dans son sens éthique d'un comportement de l'auteur dans la dévoration de « tout passé qui nous est 'autre' ». Dans la seconde citation, le mot « mécanismes » fait référence à trois éléments qui composent le mécanisme culturel baroque anthropophagique : « le polyculturalisme combinatoire et ludique » ; « la transmutation parodique du sens et des valeurs » ; « l'hybridation ouverte et multilingue »³⁸¹. Ces éléments forment l'ensemble d'un comportement anthropophagique présenté ici non seulement comme projet théorique pour la pratique en poésie ou en transcréation, mais aussi comme pratique théorique elle-même.

Le problème de cette approximation se trouve, en effet, dans l'absence, de la part d'Haroldo, d'une revendication expresse d'une identité anthropophage. Haroldo le reconnaît dans le mouvement de poésie concrète et aussi la force que cette notion a dans les études et la production littéraire brésilienne du XX^e siècle, mais cela n'a jamais été

³⁷⁹ « Todo passado que nos é "outro" merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado ». Haroldo de CAMPOS, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, op. cit., p. 235.

³⁸⁰ « São mecanismos que esmagam a matéria da tradição como dentes de um engenho tropical, convertendo talos e tegumentos em bagaço e caldo sumoso ». *Ibid.*, p. 251.

³⁸¹ « Ao invés, o policulturalismo combinatório e lúdico, a transmutação paródica de sentido e valores, a hibridização aberta e multilíngue [...] ». *Ibid.*

annoncé comme spécifique à son œuvre. La proximité est donc une analogie générale réalisé par des spécialistes de son œuvre due à l'appartenance d'Haroldo à une géographie et à une culture qui a permis le développement d'un tel concept culturel. Dans cette perspective, l'idée d'anthropophagie garde beaucoup de similarité avec plusieurs propos d'Haroldo, mais aussi avec son comportement en tant qu'écrivain. De ce fait, par exemple, la notion de *transcréation* chez Haroldo se révèle un dédoublement de son écriture théorique, qui porte dans son style tous les traits motivant sa pratique traductive.

De nos jours, le débat autour de la proximité entre *transcréation* et *anthropophagie* dans l'œuvre d'Haroldo est un point de désaccord parmi les spécialistes. Marcelo Tápia, qui a édité avec Thelma Médici Nóbrega le recueil de textes au sujet de la théorie de la traduction de l'auteur brésilien, *Transcréations : Haroldo de Campos*, de 2013, présente, dans la postface intitulée « L'écho anthropophagique : réflexions sur la transcréation et la métaphore sanguine-cannibalesque » (« O eco antropofágico: reflexões sobre a transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca »), la discussion autour de cette problématique. Dans cet essai, l'auteur répond à la question de l'anthropophagie chez Haroldo comme un opérateur transculturel en montrant qu'elle est subordonnée à une autre notion, celle de plagiotrope, et que le rapprochement des deux notions est le résultat de la réception d'Haroldo à l'étranger à travers son « exotisme anthropophagique ». Cela dit, l'auteur affirme :

À partir de ce point de vue, brièvement exposé, les propositions d'Haroldo de Campos se prêtent parfaitement à la construction d'un concept qui pointe vers l'anthropophagie comme une pensée propre à la manière brésilienne de théoriser sur la littérature et la traduction. On réitère, cependant, que l'amplitude du concept d'anthropophagie rendrait possible que toutes les théories du champ de la traduction et de la littérature, spécialement dans le champ des études comparatistes, soient envisagées à travers ce concept qui englobe, de la même manière que d'autres déjà citées, des notions comme celle d'intertextualité, dialogisme et réécriture. Il resterait, ainsi, à considérer la nécessité de définir un effort théorique comme celui d'Haroldo de Campos – qui établit des relations entre diverses pensées autour de la création et recreation littéraire – avec un mot qui évoque une proposition liée à un

moment (même si extensif) et à une façon particulière (même si elle couvre un large domaine) d'une vision sur la culture brésilienne.³⁸²

La pertinence du commentaire de Tápia sur les exagérations commises dans l'interprétation de la notion d'anthropophagie et de son association indiscriminée à la théorie de la transcréation d'Haroldo est incontestable. Spécialement, si l'on souhaite comprendre ce topos dans l'œuvre d'Haroldo d'après le développement propre de sa pensée. Cependant, à notre avis, comme nous avons déjà démontré dans ce chapitre, l'appartenance d'Haroldo à une aire géographique et, par conséquent, culturelle spécifique est également indéniable. Et le tournant que le concept moderniste d'anthropophagie a permis dans la pensée du XX^e siècle au Brésil n'est pas anodin. Ce passage d'une identité nationale fondée sur le rapport au paysage vers une identité fondée sur le binôme *forêt* et *école* favorise ce qui est de l'ordre du primitif dans la constitution de l'idée d'identité comme altérité. Cela provoque un bouleversement dans la compréhension que l'on se fait de la culture brésilienne et des moyens de production intellectuelle. Un tel caractère de la pensée contemporaine au Brésil est visible simplement à travers l'importance et l'actualité de ce concept, qui est, dans les mots de Tápia, « extensif ».

5.2.3. Le transfert d'Henri Meschonnic

La présentation du projet de traduction biblique d'Haroldo a été réalisé le 12 février 1984 dans la publication de « La geste de l'origine » (« A gesta da origem ») dans la section « Folhetim » du journal Folha de São Paulo, un essai suivi de la traduction des

³⁸² « Conforme esse modo de ver, brevemente exposto, as proposições de Haroldo de Campos se prestam perfeitamente à construção de um conceito do que seja a antropofagia como pensamento próprio da teorização brasileira sobre literatura e tradução. Reitera-se, no entanto, que a amplitude atribuída ao conceito de antropofagia permitirá que sejam vistas por seu intermédio todas as teorias no campo da tradução e da literatura, especialmente no campo dos estudos comparatistas, que, à semelhança daquelas já referidas, envolvam noções como as de intertextualidade, dialogismo e reescritura. Restaria, portanto, considerar a necessidade de se definir um esforço teórico como o de Haroldo de Campos – que estabelece relações entre diversos pensamentos acerca de criação e recriação literária – com uma palavra evocadora de uma proposta ligada a um momento (ainda que extensivo) e a um modo particular (mesmo que abrangente) de visão da cultura brasileira ». Marcelo TÁPIA, « O Eco Antropofágico: reflexões sobre a transcriação e a metáfora sanguíneo-canibalesca », dans *Haroldo de Campos - Transcriação*, São Paulo, Perspectiva, 2013, p. 227-228.

premiers versets de la Genèse, les sept jours de la création. Deux autres publications ont paru dans le même journal au cours des dix années suivantes, l'une le 8 juin 1986, dans la section « Folhetim » sous le titre « Qohélet/Celui-qui-sait » (« Qohélet/O-que-sabe »), et l'autre le 10 avril 1994, dans la section « Mais! », sous le titre « Un chant d'amour sémitique » (« Um canto de amor semítico »). Ces publications sont à l'origine de trois livres de transcréation biblique qui finissent le travail en cours annoncé initialement dans le journal : *Qohélet, O-que-sabe : Poema Sapiencial*, de 1990 ; *Bere'shith : A Cena da Origem (e outros estudos de poética bíblica)*, de 1993 et *Éden : Um tríptico Bíblico*, de 2004.

Depuis la première publication sur la transcréation biblique en 1984, Haroldo a inclus le travail de Henri Meschonnic dans son *paideuma*. En effet, le traducteur brésilien affirme :

[L]'idée de mener à bien mon noviciat poétique dans le langage biblique est née, avant tout, de la lecture des essais hautement inspirant d'Henri Meschonnic sur la traduction de la Bible (*Pour la poétique-2*, « Poétique du sacré dans la Bible » ; « La Bible en français. Actualité du traduire » ; « Traduire la Bible doit être un acte poétique »), et aussi de l'attention rendu à la pratique du traduire, qui non par hasard s'inspire dans une reconnaissance explicite de l'importance de la pragmatique de la traduction d'Ezra Pound.³⁸³

L'extrait ci-dessus est la première référence à Meschonnic dans l'œuvre de Haroldo. L'affirmation met toute production en transcréation biblique d'Haroldo comme un important vecteur de transfert de l'œuvre de Meschonnic. Le transfert de la pensée du traducteur français passe donc par la publication des trois traductions bibliques d'Haroldo qui donneront l'impulsion à des études de l'œuvre de Meschonnic au Brésil. Il est aussi intéressant de remarquer le rapprochement entre Meschonnic et Pound qu'Haroldo fait

³⁸³ « Mas a idéia de fazer meu noviciado poético no idioma bíblico nasceu, antes de mais nada, da leitura dos ensaios altamente instigantes de Henri Meschonnic sobre a tradução da Bíblia (*Pour la poétique-2*, “Poétique du sacré dans la Bible”; “La Bible em français. Actualité du traduire”; “Traduire la Bible doit être un acte poétique”), bem como da atenção à prática do traduzir, não por acaso inspirada num reconhecimento explícito da importância da pragmática da tradução de Ezra Pound ». Haroldo de CAMPOS, « A gesta da origem », *Folha de São Paulo*, *op. cit.*, p. 6.

dans son commentaire. Comme nous l'avons étudié dans le chapitre précédent, il est vrai que Meschonnic cite Pound, notamment dans ses premiers essais sur la traduction. Mais le fait de souligner une telle proximité relève plus de la lecture qu'Haroldo fait de Meschonnic que d'une vraie considération de la pensée du moderniste américain dans la pratique de traduction du penseur français.

Dans ce sens, la re-signification de l'œuvre de Meschonnic dans son passage au Brésil à travers l'œuvre d'Haroldo ne peut se faire sans un mécanisme théorico-pratique qui tient beaucoup à une position géo-culturelle et aux problématiques spécifiques qu'elle suppose. Un tel comportement anthropophage se réalise comme une poétique synchronique et dans la composition d'un *paideuma* d'auteurs servant, dans ce cas, pour l'étude et la transcréation des textes bibliques. Dans la continuation de cette première citation publiée en 1984, dans le journal Folha de São Paulo, nous sont présentées les questions abordées par Haroldo concernant l'œuvre de Meschonnic. Ces questions seront au cœur du transfert de ce dernier par le poète brésilien :

Je suis en désaccord avec plusieurs points de vue de Meschonnic sur la traduction (par exemple, sa mauvaise volonté injustifiée par rapport à la contribution, pour moi très précieuse, de la poétique de Jakobson sur ce problème). En relation à d'autres aspects, j'ai le sentiment d'avoir été dans une convergence anticipée (il suffit de confronter mon « Da tradução como criação e como crítica », qui vient de 62, ou « A palavra vermelha de Hoelderlin », de 67, avec sa « Poétique de la traduction », qui commence à apparaître dans des publications des années 70). Respectant, spécialement, la poétique de la Bible, la position de Meschonnic me semble extrêmement révélatrice et son exemple (« Les Cinc [sic] Rouleaux ») décisif pour la réalisation d'un travail semblable dans d'autres langues.³⁸⁴

³⁸⁴ « Discordo de muitos dos pontos de vista de Meschonnic sobre a tradução (por exemplo, a sua má vontade injustificada com respeito à contribuição, para mim valiosíssima, da poética jakobsoniana ao enfoque do problema). Com relação a outros aspectos, sinto-me em antecipada convergência (basta confrontar o meu “Da tradução como criação e como crítica”, que é de 62, ou “A palavra vermelha de Hoelderlin”, de 67, com a sua “Poétique de la traduction”, que começa a ser exposta em publicações da década de 70). Com respeito, em especial, à poética da tradução da Bíblia, a posição de Meschonnic me

Il convient de remarquer la façon dont Meschonnic est ici présenté, selon un modèle qui sera repris plusieurs fois dans les essais sur les transcréations bibliques, d'après cette même conception, jusqu'à la publication posthume de « Éden : um tríptico bíblico » en 2004, un an après le décès de l'auteur brésilien. Ces reprises sont une forme de développement des questions que nous traitons. Nous pouvons, pour cela, limiter l'ensemble des questions à deux axes qui décrivent les convergences et les divergences dans l'œuvre de Haroldo et dans celle de Meschonnic. C'est ce qui apparaît dans la citation ci-dessus disposée avec deux phrases en miroir. La première souligne « le désaccord avec plusieurs points de vue de Meschonnic sur la traduction » et finit, juste après, par une parenthèse qui l'exemplifie : la « mauvaise volonté injustifiée » de la critique de Meschonnic par rapport à « la poétique de Jakobson » au sujet de la traduction.

La seconde phrase met en relation les deux œuvres et proclame une « convergence anticipée » de la part de Haroldo, finissant par des parenthèses qui proposent une confrontation de la poétique de la traduction de Meschonnic développée au cours des années 70 avec deux articles d'Haroldo, l'un de 1962 et l'autre de 1967, qui servent d'exemples à cette convergence théorique. Le comportement anthropophage apparaît ici dans la façon dont Haroldo ajoute les auteurs à son *paideuma*. La reprise systématique des éléments différenciateurs permet leur assimilation à travers ce processus de tri, à travers la catégorisation des éléments de convergence et de divergence. Cela rend possible une poétique synchronique de création (en poésie, en transcréation ou en théorie) par un mécanisme qui veut être analogue à la « digestion » : la dévoration et le tri des nutriments dans ce qui est utile et ce qui est inutile à la bonne nutrition de l'organisme.

Toujours dans le même article cité ci-dessus, Haroldo affirme que « la position de Meschonnic [lui] semble extrêmement pertinente et [que] son exemple (« Les Cinc [sic] rouleaux ») est décisif pour la réalisation d'un travail semblable dans d'autres langues ». Cela dit, le transfert de l'œuvre de Meschonnic à travers le mécanisme d'un comportement anthropophage d'Haroldo est visible dans les différentes reprises de cette première référence de 1984 citée ci-dessus. Nous pouvons distinguer deux parties dans

parece extremamente relevante e seu exemplo (“Les Cinc [sic] Rouleaux”) decisivo para empreita das semelhantes em outros idiomas ». *Ibid.*

cette construction, les convergences et les divergences, pour examiner quelque peu le fonctionnement de ce comportement.

5.3. Haroldo de Campos lit Henri Meschonnic

La lecture qu'Haroldo fait de Meschonnic est celle d'un créateur cherchant à séparer le matériel qui peut lui être utile pour son travail. Pour cela, Haroldo n'hésite pas à nous montrer les motivations qui nourrissent ses choix, et ceci même avec de l'enthousiasme. Toutefois, son travail de lecture-écriture n'est pas toujours achevé dans le sens qu'Haroldo laisse souvent des blancs et des non-dits dans ses analyses. En fait, le poète-traducteur brésilien nous donne seulement des pistes. Elles nous serviront tout de même à poursuivre sa sélection et à démontrer comment son comportement anthropophage a été un vecteur de transfert de l'œuvre de Meschonnic au Brésil.

5.3.1. D'abord les divergences

Les divergences entre les deux poètes-traducteurs de la Bible sont un objet assez visible dans les écrits d'Haroldo. À partir du point de vue de ce dernier, ces divergences sont souvent nommées dans ses écrits sur la traduction biblique et apparaissent toujours autour des mêmes points. Par exemple, la référence au « désaccord avec plusieurs points de vue de Meschonnic », comme présentée plus haut, est reprise et augmentée en 1986, dans l'article « Qohélet: O-que-sabe » dans lequel de Campos considère quelques éléments du projet de traduction de la Bible de Meschonnic comme « réductionnistes »³⁸⁵. Pour cette raison, continue Haroldo, le modèle de notation graphique de Meschonnic dans la traduction de l'hébreu ne lui semble pas assez efficace. Il réitère cette idée en 1991, dans le livre *Qohélet / O-que-sabe*³⁸⁶, et aussi en 1992, dans *Bere'shith : a cena da origem*³⁸⁷.

³⁸⁵ Haroldo de CAMPOS, « Qohélet: O-que-sabe », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1986, p. 6.

³⁸⁶ Haroldo de CAMPOS, *Qohélet = O-que-sabe : Eclesiastes : poema sapiencial*, op. cit., p. 26.

³⁸⁷ Haroldo de CAMPOS, *Bere'shith: a cena da origem : (e outros estudos de poética bíblica)*, op. cit., p. 21. *Ibid.*

Il est aussi important de revenir sur ce qui est entre parenthèses dans la citation plus haut³⁸⁸, issue du premier article d'Haroldo sur la traduction biblique, de 1984. L'énoncé qui nous parle de la « mauvaise volonté injustifiée » de Meschonnic en « rapport à la contribution » de Jakobson s'insère dans une véritable parenthèse qu'Haroldo a ouverte pour l'écriture d'un commentaire approfondi de la relation entre Meschonnic et Jakobson. Ce texte n'a été publié que dans le recueil dirigé par Tápia et Nóbrega, *Haroldo de Campos - Transcrição*. Le recueil d'articles d'Haroldo sur la *transcréation*, présente dans son septième chapitre, « De la transcréation : poétique et sémiotique de l'opération traductrice » (« Da transcrição : poética e semiótica da operação tradutora »), l'ajout postérieur d'un sous-chapitre intitulé « La critique de Meschonnic » (« A crítica de Meschonnic »)³⁸⁹. Cet ajout n'a été introduit que tardivement introduit dans l'article original, après l'étude des archives d'Haroldo qui a été mené par les organisateurs de la collection.

Dans ce sous-chapitre sur la *transcréation*, le poète brésilien réalise une lecture des « Propositions pour une poétique de la traduction », de Meschonnic, qui intègre son *Pour la poétique II*. Sa lecture nous conduit à une approximation entre ce que Meschonnic appelle *traduction-texte*, processus qui est mis en parallèle avec la *transcréation* d'Haroldo et la *transposition créative* de Jakobson. Une telle proximité qui n'est pas, selon Haroldo, reconnue par Meschonnic dans ses propositions qui sont, comme le dit le poète brésilien en note de bas de page, « toujours inspirant, mais souvent tautologiques et peu systématiques »³⁹⁰. Le problème s'avère celui de la reconnaissance de l'empirique dans la pratique de la traduction qui ne peut pas être réduite à son caractère critique. Cela, pour Haroldo, est une évidence qui n'empêche pas, toutefois, que la traduction soit aussi l'exercice d'une poétique expérimentale. C'est pourquoi la distance entre l'œuvre et la traduction est un présupposé commun aux théories de la traduction de Meschonnic et à

³⁸⁸ c.f. note 357.

³⁸⁹ Haroldo de CAMPOS, *Haroldo de Campos - Transcrição*, op. cit., p. 90-95.

³⁹⁰ « [...] sempre instigantes, mas muitas vezes tautológicos e pouco sistemáticos ». Haroldo de CAMPOS, « Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, op. cit., p. 90.

celles d'Haroldo et de Jakobson ; bien que cette équivalence soit niée par Meschonnic. Haroldo constate :

Or, s'il est ainsi, comment réduire le concept jakobsonien de « transposition créative » à une « mythologie de la création subjective », dérivée d'une poétique structurale formelle dépourvue d'une « théorie du sujet » ? D'une poétique qui ne reconnaîtrait le caractère socio-historique de l'« intraduisible », transformé, ainsi, dans une « notion métaphysique » (« l'incommunicable, l'ineffable, le mystérieux, le génie »), un « absolu » ? D'une poétique, enfin, qu'exclurait tout ce qui est de la poésie du champ de la définition de traduction ?³⁹¹

Pour Haroldo, comme exprimé dans le développement de sa théorie de la *transcréation*, Jakobson est celui qui apporte tous les outils nécessaires pour une « physique » de la traduction et en particulier pour la traduction de la poésie³⁹². Cela vient en complément de Benjamin en ce que cette théorie pourra mener à une « métaphysique » de la traduction, comme nous verrons dans la dernière partie de cette étude. De ce fait, la critique que Meschonnic fait du structuralisme jakobsien ne lui semble pas juste par rapport à ce que le linguiste comprend comme l'intraduisibilité de la poésie. Haroldo continue ainsi :

On observe, initialement, un paradoxe : Meschonnic accuse Jakobson, simultanément, de s'abandonner à une « mythologie du subjectif » et de manquer d'une « théorie du sujet » ... Mais cela n'est pas le résultat final de son objection. Meschonnic semble comprendre Jakobson littéralement quand celui-ci parle de l'« intraduisibilité de la poésie » en donnant un caractère « métaphysique », « ineffable » à une proposition qui, chez Jakobson, a évidemment une nature opérationnelle. Il méconnaît la négativité tactique de la proposition de Jakobson qui transforme l'impossibilité en condition de la

³⁹¹ « Ora, se é assim, como reduzir o conceito jakobsoniano de “transposição criativa” à “mitologia da criação subjetiva”, derivada de uma poética estrutural formal desprovida de “teoria do sujeito”? De uma poética que desconheceria o caráter sócio-histórico do “intraduzível”, transformado, assim, em “noção metafísica” (“o incommunicável, o inefável, o mistério, o gênio”), um “absoluto”? De uma poética, enfim, que excluiria tudo o que é poesia do campo de sua definição de tradução? » *Ibid.*, p. 91.

³⁹² « Jakobson está propondo uma “física” da tradução da poesia ». *Ibid.*, p. 93.

possibilité, justement en vue d'équilibrer le champ opératoire d'une poétique expérimentale du traduire, quand il s'agit de la poésie ou des textes connexes. Jakobson, en vérité, ne refuse pas la possibilité de la traduction de l'information poétique ; il refuse seulement la possibilité d'appliquer, sans raison, à la traduction des textes poétiques des critères de la traduction référentielle (cognitive). Sur un plan plus général, il ne postule pas l'« intraduisibilité » comme quelque chose d'« ineffable » ; en fait, il dénonce, comme « contradiction en termes », n'importe quelle hypothèse de l'existence des « données cognitives ineffables ou intraduisible ».³⁹³

Haroldo n'hésite pas à prendre la défense de la proposition théorique à la de la théorie de la traduction de la poésie de Jakobson de manière plutôt ferme. Il affirme que Meschonnic « méconnaît » et « refuse, sans raison, » de comprendre la tactique négative de Jakobson qui, en parlant de l'intraduisibilité, se réfère à la traduction d'aspects cognitifs du contenu et non à l'impossibilité de la traduction. Le comportement anthropophage d'Haroldo se révèle ici par la violence avec laquelle il s'assimile la pensée de Meschonnic qui s'impose à travers les études de Jakobson. Il donne en outre cet extrait :

Quant à la contribution de relevance de Meschonnic, qui est résumée dans sa proposition 10, selon laquelle la traduction « est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure historique d'un sujet », nous pourrions la réécrire paronomastiquement (profitant de l'occasion antérieur) comme : TRADUCTEUR:TRADICTEUR [TRADUTOR:TRADITOR], en pensant la traduction comme tradition du passé dans le présent. De ce fait, elle

³⁹³ « Observe-se, inicialmente, um paradoxo: Meschonnic acusa Jakobson, simultaneamente, de render-se à “mitologia do subjetivo” e de carecer de uma “teoria do sujeito”... Mas não é o que resulta fundamental na objeção. Meschonnic parece tomar Jakobson ao pé da letra, quando este fala em “intraduzibilidade da poesia”, dando caráter “metafísico”, “inefável”, a uma proposição que, em Jakobson, tem, evidentemente, natureza operacional. Desconhece a negatividade tática da proposta de Jakobson, que transforma a impossibilidade em condição de possibilidade, justamente para efeito de balizar o campo operatório de uma poética experimental do traduzir, quando se trate de poesia ou textos conexos. Jakobson, em verdade, não nega a possibilidade de tradução da informação poética; nega, tão somente, a possibilidade de aplicar, sem mais, à tradução poética os critérios da tradução referencial (cognitiva). Num plano mais geral, não postula a “intraduzibilidade” como algo “inefável”; antes, denuncia, como “contradição em termos”, qualquer hipótese de “dados cognitivos inefáveis ou intraduzíveis” ». *Ibid.*, p. 91-92.

n’implique pas le refus de la validité d’une description jakobsienne du *modus operandi* de la traduction en poésie (« transposition créative »), mais, avant tout, elle pourra être mieux appréciée en abandonnant sa prétention de méconnaître l’aspect heuristique du modèle structural jakobsien, qui est mal compris, en le dénonçant comme « métaphysique » (alors que, avant tout, j’insiste, il s’agit d’une « physique » du traduire).³⁹⁴

Il s’agit ici de la force de la pensée d’Haroldo, qui est nourrie de sa condition géo-poétique-culturelle. En obligeant Meschonnic à abandonner sa « prétention de méconnaître l’aspect heuristique du modèle structural jakobsien », il réécrit le récit du poète-traducteur français. Il fait partager au Brésil sa pensée sur la traduction exprimée dans *Pour la poésie II*, mais aussi son projet de traduction biblique. Meschonnic est réinventé à travers la lecture-écriture d’Haroldo.

5.3.2. Pour situer les convergences

La relation entre Haroldo et Meschonnic a déjà fait l’objet de quelques études au Brésil. Nous pouvons citer comme exemple l’article « Haroldo de campos : traduction comme formation et ‘abandon’ de l’identité » (« Haroldo de Campos : tradução como formação e ‘abandono’ da identidade »), de 1998, où Seligmann-Silva écrit que « l’élément concret du langage » dans l’œuvre d’Haroldo est parallèle à la notion « valeur d’écriture » de Meschonnic³⁹⁵. Un autre exemple est la publication de Gontijo Flores,

³⁹⁴ « Quanto à contribuição relevante de Meschonnic, resumida na proposição 10, segundo a qual a tradução “é escritura dum leitora-escritura, aventura histórica dum sujeito”, poderíamos reescrevê-la paronomasticamente (aproveitando a “deixa” anterior) como: TRADUTOR:TRADITOR, pensando na tradução como tradição do passado no presente. Como tal, ela não implica negar validade à descrição jakobsoniana do *modus operandi* da tradução em poesia (“transposição criativa”), mas, antes, poderá ser mais bem apreciada se abandonar a sua pretensão de desconhecer o aspecto heurístico do modelo estrutural jakobsoniano, mal-entendido, denunciando-o como “metafísico” (quando, antes, insisto, se trata de uma “física” do traduzir) ». *Ibid.*, p. 94-95.

³⁹⁵ « Na sua poesia ele trabalha o jogo de tensões entre o elemento “concreto” da linguagem – o seu valor de escritura, como diria Henri Meschonnic – e o seu componente de sentido ». Márcio Seligmann-Silva, « Haroldo de Campos: Tradução como formação e “abandono” da identidade », *Revista USP* 0, n° 36 (28 février 1998): 162. « Na sua poesia ele trabalha o jogo de tensões entre o elemento “concreto” da linguagem – o seu valor de escritura, como diria Henri Meschonnic – e o seu componente de sentido ». Márcio Seligmann-Silva, « Haroldo de Campos: Tradução como formação e “abandono” da identidade », *Revista USP* 0, n° 36, 28 février 1998, p. 162.

« De la traduction dans sa critique : Haroldo de Campos et Henri Meschonnic » (« Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic »), qui affirme que « c'est dans la proposition d'actualisation inventive et critique des textes traduits que les deux poétiques, celle de Haroldo de Campos et celle de Henri Meschonnic, se sont unies »³⁹⁶. Cet article est un effort déclaré de rapprocher les deux auteurs et retrouve dans l'aspect critique des deux théories de la traduction le point de rencontre qui les relie.

Notre intérêt, cependant, est, en ce moment, celui de rapprocher les deux œuvres à partir des lectures qu'Haroldo fait de Meschonnic. Pour cela, il s'agit de considérer quels essais de Meschonnic le poète-traducteur brésilien a lu. La manière dont Haroldo construit sa pratique de traduction nous donne les pistes. Ses traductions sont toujours réalisées avec des augmentations, c'est-à-dire des essais et des commentaires sur les choix réalisés pour la réalisation du travail. La publication de la traduction *Cantares de Ezra Pound* (Serviço de Documentação-MEC, 1960), avec un groupe de poètes, est emblématique. Ce travail de traduction montre en effet l'importance que Pound aura dans la consolidation de la poétique de la traduction de l'auteur. C'est à partir de ce moment qu'il sera possible de situer la poétique de la traduction d'Haroldo. Cela sera l'occasion aussi de situer les convergences entre ce dernier et Meschonnic, une « convergence anticipée » tel que le poète-traducteur brésilien l'annonce dans son essai sur la traduction de la *Genèse*, de 1984.

Durant la période allant de 1960 à 1983, Haroldo présente au public dix travaux de traduction différents, dont trois sont dédiés à l'œuvre d'Ezra Pound : *Panorama do Finnegans Wake* (Comissão Estadual de Literatura, Secretaria da Cultura : 1962), avec A. de Campos ; *Poemas de Maiakóvski* (Tempos Brasileiro : 1967), avec A. Campos et B. Schaniderman ; *Poesia russa moderna* (Civilização Brasileira : 1968), avec A. de Campos et B. Schnaiderman ; *Traduzir e trovar* (Papyrus, 1968), avec A. de Campos ; *Antologia poética de Ezra Pound* (Ulisséia : 1968), avec A. de Campos, D. Pignatari, J. L. Grünewald et Mário Faustino ; *Dante: seis cantos do paraíso* (Gastão de

³⁹⁶ « Por isso, podemos dizer que é na proposta de atualização inventiva e crítica dos textos traduzidos que se unem essas duas poéticas de Haroldo de Campos e Henri Meschonnic ». Guilherme GONTIJO FLORES, « Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic », *Circuladô, op. cit.*, p. 20.

Holanda editor : 1976) ; *Mallarmé* (Perspectiva, 1978), avec A. de Campos et D. Pignatari ; *Deus e o diabo no Fausto do Goethe* (Perspectiva : 1981) ; et *Ezra Pound – poesia* (Hucitec : 1983), avec A. de Campos, D. Pignatari, J. L. Grünwald et Mário Faustino.

Pendant cette même période, l’auteur brésilien est encore proche du mouvement de poésie concrète à la fondation duquel il avait participé dans les années 50 avec Augusto de Campos et Décio Pignatari. La prise de distance définitive d’Haroldo par rapport à l’idéologie utopique du groupe des poètes concrets dans les années 80 a comme symbole la publication de l’article *Poesia e Modernidade*, en 1984, comme nous l’avons déjà étudié. Dès lors, le poète abordera sa phase *post-utopique*, en opposition à l’utopisme présent dans les mouvements d’avant-garde. Sa production poétique des années 60 et 70 reste encore fortement associée au groupe de poésie concrète, à l’exception de son premier livre *Auto do possesso* (Clube de Poesia, 1950) qui précède son lien avec le groupe. Haroldo publie encore le livre de poèmes *Servidão de passagem* (Noigandres : 1962), l’anthologie de poèmes *Xadrez de estrelas, percurso textual 1949/1974* (Perspectiva : 1976), les recueils poétiques *Signantia : quase coelum* (Perspectiva : 1979) et *Galáxias* (Ex-Libris : 1984), lequel marquera le début de cette nouvelle phase dans l’œuvre de l’auteur.

En ce qui concerne son oeuvre théorique, Haroldo publie six livres qui rassemblent ses participations à des revues, journaux et conférences : *Metalinguagem* (Vozes, 1967) ; *A arte no horizonte do provável* (Perspectiva, 1969) ; *Morfologia do Macunaíma* (Perspectiva, 1973) ; *A operação do texto* (Perspectiva, 1976) ; *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (Cultrix, 1977) ; *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (Perspectiva, 1977). Dans le but de suivre la piste que le traducteur brésilien nous a laissée lors de son essai qui accompagne la traduction des premiers versets de la *Genèse*, nous allons faire usage des livres de 1967, *Metalinguagem*, et de 1969, *A arte no horizonte do provável*. C’est dans ces deux ouvrages que nous trouvons les articles cités antérieurement : « Da tradução como criação e como crítica » et « A palavra vermelha de Hoelderlin ».

D’autre part, nous prenons en compte la « Poétique de la traduction », de Meschonnic, texte qui commence effectivement à être publié avec un certain décalage par

rapport à l'œuvre du poète brésilien. Depuis la fin des années 50, le traducteur français a déjà une activité scientifique avec quelques publications, notamment dans la revue *Europe*. Nous pouvons attirer l'attention sur l'article « Les problèmes de la traduction » paru dans la revue *Europe* n° 449, de 1966³⁹⁷, ainsi que la traduction de *Ruth* parue dans *Le Nouveau Commerce* 7, aussi en 1966³⁹⁸. Cependant, ses premiers livres publiés, l'essai *Pour la poétique* (Gallimard, 1970) et la traduction biblique *Les Cinq Rouleaux* (Gallimard, 1970), ne verront le jour qu'en 1970. Henri Meschonnic publie ainsi des traductions, des poèmes et des essais théoriques qui accompagnent sa création poétique. Les traductions, à part quelques travaux publiés dans des revues spécialisées, sont majoritairement centrées sur des textes bibliques hébreux. En ce sens, durant les années 70 et début 80, le traducteur rend publique *Les Cinq rouleaux*, déjà cité, et *Jona et le signifiant errant* (Gallimard, 1981).

Son œuvre poétique est réduite à trois publications durant cette période, sans compter les poèmes dispersés dans des revues littéraires : *Dédicaces proverbes* (Gallimard, 1972) ; *Dans nos recommencements* (Gallimard, 1976) ; et *Légendaire chaque jour* (Gallimard, 1979). Par ailleurs, son œuvre théorique est développée entre 1973 et 1982 avec la publication des cinq volumes de *Pour la poétique* : le premier volume déjà cité, de 1970, *Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction* (Gallimard, 1973), *Pour la poétique III, Une parole écrite* (Gallimard, 1973), *Écrire Hugo, Pour la poétique IV* (Gallimard, 1977), et *Poésie sans réponse, Pour la poétique V* (Gallimard, 1978). Ce travail est interrompu seulement par la publication de *Le signe et le poème* (Gallimard, 1975), et aboutit dans le chef-d'œuvre *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage* (Verdier, 1982).

À notre avis, il est très peu probable que Meschonnic ait lu Haroldo de Campos ; l'on trouve seulement une référence à la poésie concrète dans l'œuvre de l'auteur français dans sa *Critique du rythme* (Verdier, 1982), sans mention du groupe brésilien auquel appartenait Haroldo. En revanche, au Brésil, durant la période dont nous traitons ici, le milieu intellectuel n'a pas encore vu émerger le domaine de la théorie de la littérature

³⁹⁷ L'article se trouve dans les pages 216-220.

³⁹⁸ L'article se trouve dans les pages 127-152.

dans les universités. Peu de livres introduisent le sujet. Dans ce contexte, Eduardo Viveiros de Campos traduit l'essai de 1969 écrit par Meschonnic, « Pour la poétique ». Ce texte est alors publié sous le titre « Pela poética » dans l'anthologie *Teoria da literatura em suas fontes* (Francisco Alves Editora, 1975), dirigée par Luis Costa Lima.

Pour essayer de déterminer à partir de quand et comment Haroldo a effectivement pris connaissance de l'œuvre de Meschonnic, nous nous appuyons donc sur les archives de l'auteur brésilien. Elles se trouvent aujourd'hui à São Paulo, à la *Casa das Rosas* (espace destiné à la poésie et aux arts), le *Centre de référence Haroldo de Campos* (*Centro de referência Haroldo de Campos*), lieu qui maintient les archives de l'auteur ouvertes à la consultation. Dans ces archives en ligne³⁹⁹, nous avons accès à la liste des livres que Haroldo possédait. À partir d'une recherche sous l'entrée « Henri Meschonnic », nous avons trouvé une liste comptant les livres de l'auteur français publiés entre 1970 et 1984. Voici la liste divisée en trois colonnes : le code des ouvrages dans les archives, leur année de parution et leur titre :

Code	Année	Titre
10292	1969	« La poétique » contribution de Meschonnic dans <i>Les Cahiers du chemin</i> , n. 6 (pp. 108-122)
9879	1970	Les Cinq Rouleaux
10288	1972	Dédicace proverbes
10290	1973	Pour la poétique II
10292	1975	Le Signe et le Poème
10289	1976	Pour la poétique I
10291	1978	Pour la poétique V
10293	1981	Jona et le signifiant errant

³⁹⁹ Source : « Henri Meschonnic », in *Catalogo do Acervo Haroldo de Campos*, Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, Casa das Rosas. [Consulté le 10 juillet 2018. <http://acervoharoldodecampos.phlnet.com.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl81.xis&cipar=phl81.cip&lang=por>].

Cette liste nous montre qu'avant 1984, Haroldo avait consulté sept livres et un article de Meschonnic dans la revue *Les Cahiers du chemin*. Sur le site de consultation des archives du centre *Casa das Rosas* se trouvent aussi des remarques sur chaque item de l'inventaire signalant l'existence d'annotations et de remarques effectuées par Haroldo, en plus de signatures et de dédicaces sur les pages des ouvrages. Nous savons aussi qu'Haroldo a étudié en profondeur le chapitre « Propositions pour une poétique de la traduction », de Meschonnic, qui intègre son *Pour la poétique II*, et qui compte une liste de trente-trois points qui feront l'objet de sa poétique du traduire.

De ce fait, nous suivons la première référence à Meschonnic chez Haroldo, où il annonce une « convergence anticipée », qui pourrait être visible dans la confrontation de sa « 'Da tradução como criação e como crítica', qui vient de 62, ou 'A palavra vermelha de Hoelderlin', de 67, avec [la] « Poétique de la traduction », [de Meschonnic] qui commence à apparaître dans des publications des années 70 ». La lecture attentive d'Haroldo du texte des « Propositions pour une poétique de la traduction », de Meschonnic, nous indique la voie sur cette hypothèse comparée, toutefois nous ne pouvons pas perdre de vue l'ensemble de la production de Meschonnic au cours des années 70.

5.3.3. Confronter deux poétiques de la traduction

Dans son article « De la traduction comme création et comme critique » (« Da tradução como criação e como crítica »), de 1963, Haroldo soutient deux points de vue sur la pratique en traduction : qu'elle constitue un acte de création (d'une œuvre indépendante de l'original) et qu'elle a une fonction critique. Concernant la traduction comme création, Haroldo part de la lecture d'Albert Fabri et Max Bense dans deux articles publiés dans la revue *Augenblick* n° 1, de 1958, à partir d'où il détermine que « [...] la thèse selon laquelle la traduction de textes créatifs est impossible en principe, nous semble engendrer comme corollaire la possibilité, aussi en principe, de la recréation de ces textes »⁴⁰⁰. Ainsi, puisque le texte littéraire serait intraduisible, la traduction ne serait

⁴⁰⁰ « Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como

qu'en tant que création. En citant Paulo Rónai, dans son livre *Escola de Tradutores* (Nova Fronteira, 1952), Haroldo rajoute que si le texte littéraire est intraduisible, c'est alors parce que la traduction est en effet elle-même création car « on ne traduit pas seulement le signifié, on traduit le signe, c'est-à-dire, sa forme physique », alors que « le signifié, le paramètre sémantique, n'est que, et seulement que, une balise démarcative du lieu de l'emprise créatrice »⁴⁰¹.

Pound réapparaît ici comme le bon exemple de traducteur-recréateur. Haroldo le cite à travers la fonction de la critique pour la traduction. Ce dernier souligne que, dans l'œuvre du poète nord-américain, la critique a pour fonction d'anticiper théoriquement la création. Elle sert aussi à ordonner les connaissances en opérant un tri de ce qu'il est important de continuer au niveau pédagogique. À cet égard, Pound a traduit plusieurs textes de la littérature mondiale, comme *make it new* – pour donner une nouvelle vie au passé littéraire par la traduction. Haroldo nous montre, pour confirmer la thèse de Pound, qu'il y a au Brésil un travail similaire à être réalisé : le préromantique Manuel Odorico Mendes (1799-1864) et le poète Sousândrade (1832-1902) sont, selon Haroldo, deux poètes à être revisités.

Haroldo comprend, en effet, la traduction comme étant critique parce qu'elle engendre un processus de démontage et de remontage de la machine du texte. Dans ce processus, la configuration et la reconfiguration d'une tradition comme exercice intellectuel révèle une opération critique qui se déroule en direct. L'argument final de son article conclut que la traduction peut être, pour cette raison, un outil d'importance majeure dans l'enseignement de la littérature. Il finit ainsi par proposer un projet de « Laboratoire de textes », dans lequel les enseignants de langue développeront un regard créatif sur le

quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema ». Haroldo de CAMPOS, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* [en ligne], *op. cit.*, p. 34.

⁴⁰¹« Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo ieônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal ». *Ibid.*, p. 35.

texte littéraire, et les poètes comprendront le travail spécialisé et le dévouement que la traduction exige comme activité⁴⁰².

Quelques années après cette étude de la traduction comme création et comme critique, dans l'article « Le mot rouge de Hölderlin » (« A palavra vermelha de Hoelderlin »), de 1967, Haroldo revient sur la question de la traduction afin de démontrer que la modernité poétique apparaissait déjà avant l'heure dans les traductions menées par Hölderlin et, dans un parallèle avec un poète brésilien, Manuel Odorico Mendes. C'est en se basant sur les commentaires méprisants de Johann Heinrich Voss, Goethe, Schiller et Hegel sur la traduction de Sophocles par Hölderlin qu'Haroldo défend l'avant-gardisme du poète allemand. En effet, leurs critiques concernaient les choix de vocabulaire et une structure syntaxique étrange par rapport à la langue allemande. Cependant, après avoir subi le mépris de ses contemporains pour son travail en tant que traducteur, les traductions de Hölderlin ont ensuite été reconnues par l'auteur Norbert von Hellingrath au début du XX^e siècle. Ce dernier a vu chez Hölderlin la capacité de transposer la forme linguistique de la poésie grecque en allemand⁴⁰³. Walter Benjamin et Bertolt Brecht vont aussi reconnaître chez Hölderlin un grand traducteur. Brecht, par exemple, voit dans son œuvre une « admirable radicalité »⁴⁰⁴, selon Haroldo. Le poète brésilien construit ainsi la métaphore suivante : le mépris exprimé par les contemporains du poète allemand par leurs moqueries a constitué un « épitaphe ironique »⁴⁰⁵ de la fin d'une forme littéraire et de la naissance de la modernité poétique.

Par la suite, Haroldo cherche à savoir ce qu'il y avait de fautif dans les traductions de Hölderlin pour que ses contemporains le considèrent avec mépris. Wolfgang Schadewaldt éclaire le problème en montrant que Hölderlin connaissait très peu le grec, même s'il avait eu une éducation classique de l'époque. Les fautes que Hölderlin a commises dans ses traductions ne sont pas bien accueillies par ses collègues, mais selon la modernité poétique, elles sont considérées comme des « fautes créatives ». Pour expliquer son point de vue, Schadewaldt expose deux moyens différents de connaître

⁴⁰² *Ibid.*, p. 47.

⁴⁰³ Haroldo de CAMPOS, *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁰⁴ « [...] admirável radicalidade [...] ». *Ibid.*, p. 95.

⁴⁰⁵ « [...] o epitáfio irônico [...] ». *Ibid.*, p. 96.

l'essence des choses : la « compréhension commune » ou « la compréhension du génie anticipatoire ». La deuxième, selon Schadewaldt, correspond à celle de Hölderlin⁴⁰⁶.

La manière qu'a Hölderlin de travailler en traduction est plutôt liée à son activité en tant que poète. C'est ainsi que par une forme de compréhension non-orthodoxe, il arrive à trouver des solutions pour la traduction même si c'est avec peu de connaissances formelles sur la langue de départ. À partir de cette caractéristique chez Hölderlin, Haroldo propose une comparaison avec Pound, puisque les deux utilisent les mêmes critères pour la traduction, notamment en mettant l'accent sur la traduction de la forme du texte plutôt que de son contenu. Même si l'un est un traducteur exégète et l'autre un traducteur pragmatique, les résultats semblent être les mêmes. Haroldo montre qu'il y a des ressemblances entre les traductions grecques de Hölderlin et les traductions chinoises de Pound, pour ainsi illustrer son argument, et montrer comment la traduction de la littéralité de la forme chez les deux auteurs est si importante. Il considère que le contenu dénotatif de l'original diminue, mais que la pulsion poétique augmente, puisque « [d]ans la traduction d'un poème, l'essentiel n'est pas la reconstitution du message, mais la reconstitution du système de signes auquel est incorporé ce message, l'information esthétique, et non pas l'information purement sémantique »⁴⁰⁷.

Haroldo conclut avec un exemple qui est similaire à celui de Hölderlin et ses contemporains : le critique littéraire Sílvio Romero a porté les mêmes types de jugements négatifs sur les traductions d'Odorico Mendes à la fin du XIX^e siècle, et donc, d'après Haroldo, l'historiographie littéraire brésilienne prend le même chemin que celui emprunté par les contemporains de Hölderlin. La critique d'Haroldo porte en effet sur la façon dont les historiens de la littérature brésilienne choisissent les membres du canon littéraire. Il

⁴⁰⁶ « Além da « compreensão comum », que vai do particular ao geral, e segura e gradativamente chega à essência, existe outra, “uma genial compreensão antecipadora”, a qual, a partir de “uma quantidade mínima de dados, penetra diretamente no centro e com uma capacidade objetiva de premonição colhe o essencial”. Esta maneira de compreender, remata Schadewaldt, foi a de Hoelderlin. ». *Ibid.*, p. 97.

⁴⁰⁷ « Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signo em que está incorporada esta mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica ». *Ibid.*, p. 100.

s'agit tout à fait d'une problématique de l'époque d'Haroldo, concerné par les débats méthodologiques d'étude littéraire et de l'identité brésilienne.

Ainsi, d'après le premier article, l'impossibilité de la traduction de la poésie est ce qui la rend créative. En même temps, la traduction est un exercice critique à travers son travail de démontage et de remontage d'un système langagier d'une langue à l'autre. D'après le second article, l'imprécision sémantique se présente comme une trace de la traduction dans la modernité poétique, où la forme dans la structure est au centre de la pratique poétique au détriment du sens, alors secondaire. Ces constatations qui composent la poétique de la traduction d'Haroldo sont contraire à ce que Meschonnic avance dans son œuvre, comme Haroldo l'a déjà expliqué. En effet, la pensée du poète-traducteur français exige une incursion dans sa théorie pour comprendre qu'il ne s'agit pas simplement de la structuration d'une pensée autour des concepts, mais d'un travail qui est avant tout épistémologique. Meschonnic a une pensée qui intègre radicalement le concept et l'écriture sans quoi l'un ne peut pas être compris sans l'autre.

Pour cela, dans le but de comprendre les limites de la relation que la poétique de la traduction de Meschonnic entretient avec celle d'Haroldo, il faut passer par son combat contre le signe. Il s'agit d'un combat qui est particulièrement visible dans la relation que l'œuvre du poète-traducteur français a avec le structuralisme de Jakobson. C'est-à-dire, dans ce carrefour théorique, c'est la critique de Jakobson par Meschonnic qui est capable de mettre en lumière les caractéristiques qui la fait diverger d'Haroldo. C'est pourquoi l'assimilation de Meschonnic dans la pensée du poète brésilien n'est possible que sous le signe de l'anthropophagie. Pour Haroldo, il faut trier les éléments qui l'intéressent pour la pratique théorique et rejeter ce qui rentre en contradiction. La confrontation de ces deux poétiques de la traduction révèle que ce qui est en jeu dans le transfert de Meschonnic est un style d'écriture plus qu'un travail épistémologique.

6. Henri Meschonnic contre le structuralisme de Roman Jakobson

Tout comme l'espèce, dans notre corps, est habillé de langage, l'acte d'écrire est habillé d'un projet...

« Qu'est-ce qu'écrire ? », Bernard Noël⁴⁰⁸

Le structuralisme représenté particulièrement dans la figure du linguiste Jakobson est, comme nous avons pu l'étudier dans le chapitre précédent, le centre d'où résonne la divergence théorique entre la pensée d'Haroldo et celle de Meschonnic. Encore plus spécifiquement, c'est à partir du problème de l'intraduisible de la poésie d'où part cette divergence. Ainsi, si pour Haroldo la pertinence des idées de Jakobson au sujet de la traduction est indéniable, pour Meschonnic, il ne s'agit que d'une expression idéologique de la recherche d'un scientisme pour les études du langage. De ce fait, pour comprendre l'opposition entre les deux poètes-traducteur, il nous faut observer contre quoi combat la pensée du langage de Meschonnic. La lecture que réalise ce dernier de la poétique de Jakobson joue le rôle d'un révélateur des stratégies. Partant de ce poste d'observation, notre objectif dans ce chapitre est donc celui de situer plus en détails les divergences entre les pensées de Meschonnic et celle d'Haroldo, en pointant du doigt, cette fois-ci, sur quoi le poète-traducteur français se rapproche de son collègue brésilien.

6.1. Sur la poétique

La question de la poétique chez Meschonnic est le lieu d'où se lance son combat contre le signe. En adoptant une perspective matérialiste, empirique et fondé sur l'étude du discours, la poétique chez Meschonnic se réalise comme une discipline souhaitant reconstruire le lien entre le langage et le sujet, alors perdu dans les études littéraires

⁴⁰⁸ Bernard NOËL, « Qu'est-ce qu'écrire ? », dans *Le Dieu des poètes*, Chambon-sur-Lignon, Paupières de terre, 1991, p. 10.

structuralistes. Elle fonde, dans ce sens, la compréhension que Meschonnic se fait des manifestations langagières, y compris les constructions idéologiques des théories du langage de son époque. Sa définition de la poétique partage peu, de ce fait, avec ce qui est convenu comme *poétique*. La poétique est, pour Meschonnic, un travail infini, incessant, critique et qui marche toujours vers l'inconnu. Ce n'est pas de la poétisation du littéraire ni de la volonté de le distinguer du langage ordinaire. C'est, en effet, le travail d'une utopie.

6.1.1. L'évolution de la pensée de Meschonnic

Dans la pensée de Meschonnic, tout converge dans la notion de rythme. Dans ce sens, comme l'affirme Gabrielle Bedetti. « [t]rois stades marquent l'évolution du travail de Meschonnic sur le rythme : la redéfinition de la poétique dans les années 1970, la réévaluation des théories du langage en 1975 et la critique du rythme en 1982 »⁴⁰⁹. Ce court panorama nous montre que la redéfinition de la poétique est la question qui marque le début de la pensée de Meschonnic. Il nous montre aussi la place de la pensée de Jakobson dans l'œuvre du poète-traducteur français, parce qu'elle est, en effet, redevable aux avancements permis par le linguiste russe dans ses études sur la poétique. Ce à quoi Meschonnic reconnaît le mérite, comme il le dit dans l'extrait suivant :

L'emploi du terme poétique par Roman Jakobson pour désigner l'étude et la théorie du discours littéraire, dire la recherche des raisons de l'originalité dans l'œuvre même, semble irréversible. On ne peut plus entendre par là seul l'ensemble de règles poétiques propres à un poète seul. Mais s'il n'est pas de meilleur point de départ pour construire la poétique, que la réflexion de Jakobson, il serait vain de croire qu'on peut l'« appliquer » sans la critiquer, sans situer tout ce qui en est acquis, à la fois dans la lecture de la poésie que nous devons à la leçon surréaliste, et dans les tendances les plus récentes de la linguistique. La poétique telle que la définit Jakobson est liée au réexamen

⁴⁰⁹ « Three stages mark the evolution of Meschonnic's work on rhythm: the redefinition of poetics in 1970, the reevaluation of theories of language in 1975, and the critique of rhythm in 1982 ». Gabriella Bedetti, « Henri Meschonnic: Rhythm as Pure Historicity », *New Literary History* 23, n° 2, 1992, p. 432.

moderne de la rhétorique. Et ce réexamen en cours n'est pas exempt de régressions.⁴¹⁰

Le réexamen moderne de la rhétorique dont parle Meschonnic est celui de la mise en étude du fait littéraire cherchant à définir ce qui différencie un texte littéraire d'un texte non-littéraire, ce que fait le contexte aux mots, la phrase aux mots, et l'œuvre au style : « Le mot n'est plus mot, mais contexte, d'où une nouvelle conception de la métaphore. Et de même que la phrase fait le sens du mot, et non le mot le sens de la phrase – c'est l'œuvre qui fait le sens du mot dans l'œuvre, c'est l'œuvre qui fait le style, et non le style l'œuvre »⁴¹¹. Meschonnic affirme ici le besoin d'une conception de l'œuvre comme activité d'écriture, pour surpasser la séparation entre « forme » et « sens » qui est incluse encore dans le structuralisme. Pour l'auteur français, c'est tout un travail de réorganisation de la hiérarchie des études du langage qu'il faut mettre en place : « C'est que la poétique n'est pas aussi simplement que l'écrit Jakobson 'partie intégrante de la linguistique' »⁴¹².

La définition de la poétique chez Meschonnic, dans ce sens, exige le dépassement de l'entendement de l'œuvre comme objet. Pour ce dernier, le scientisme qui imprégnait les écoles théoriques de l'époque, et aussi, en partie, la poétique de Jakobson, étaient soucieuses des analyses structurales, alors que l'étude du sens des œuvres à travers le primat du discours dans la signification exige la prise en compte des aspects phonostylistiques. Cela est le début de la théorie du rythme que développera plus tard l'auteur et aussi le centre des contradictions que Meschonnic cherche à mettre en lumière pour les études littéraires. C'est pourquoi pour que l'analyse de l'œuvre littéraire fonctionne, il faut prendre en compte son système de valeur et tout ce qui y participe, en opposition aux descriptions scientifiques du texte littéraire. Meschonnic affirme :

Ce n'est pas sur ces bases que pourra se fonder une phono-stylistique.
L'important n'est pas ce caractère accidentel des analyses structurales. Il est dans le projet même d'étudier le système comme un en soi, négligeant le

⁴¹⁰ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. I, essai, op. cit.*, p. 18-19.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 20.

⁴¹² *Ibid.*, p. 21.

« message », ou faisant du système le message, et pratiquant inconsciemment une doctrine de l'art pour l'art. D'où une description tautologique où le but est perdu de vue. Le but, c'est-à-dire la valeur. Et cela ne correspond à *aucune lecture*. La valeur contient en elle des éléments propres à la théorie de la littérature, à l'histoire, à la biographie, à tout l'ensemble culturel. Elle est inséparablement technique et inquiétude spirituelle. Il y a un trajet ininterrompu, réciproque, entre l'œuvre comme objet et l'œuvre comme sujet. Et ce trajet aussi fait la valeur.⁴¹³

Le thème du continu, ici présent sous le terme de l'« ininterrompu », est le fil qui cherche, pour l'analyse poétique que propose Meschonnic, à reconnecter « l'œuvre comme objet et l'œuvre comme sujet », des éléments qui sont traditionnellement reconnus traditionnellement comme séparés. Jakobson, encore imprégné de ce scientisme, permet cependant un avancement au niveau de l'analyse phono-stylistique par ses descriptions morphologiques. Il se heurte cependant à la définition de la poésie, définition qui n'existe pas pour lui lorsqu'il définit seulement la « fonction poétique » des œuvres. Le sens que Meschonnic donne au terme de poétique vise ainsi à établir un continu entre les disciplines à travers le continu entre l'œuvre et le sujet, entre le signifiant et le signifié pour l'analyse de la signification des œuvres. Son intuition d'une théorie du rythme est déjà exprimée dans ses premiers essais sur la poétique, et ici au nom d'une « phono-stylistique ». En fait, sa théorie se déploie, à ce moment, à partir de l'impératif de l'analyse de la valeur des textes, en opposition à l'étude du signe.

Comme Bedetti nous l'a expliqué au sujet des différentes phases de l'évolution de la pensée de Meschonnic, après la reformulation de la poétique qu'il propose, l'auteur se penche sur les problèmes des théories du langage. C'est à ce moment qu'il reconnaît plus objectivement la question du signe linguistique et qu'il se lance vers une théorie unifiée du langage et de l'histoire dans le but d'intégrer tout ce qui déborde la notion de signe. Cette théorie se définira dans sa *Critique du rythme*.

Partant des théories du langage, Meschonnic se tourne à nouveau vers la critique du rythme avec la publication de *Critique du rythme*. Désormais son

⁴¹³ *Ibid.*, p. 25-26.

projet implique la recherche d'une théorie unique pour le langage et l'histoire. Cette théorie synthétise les discours littéraire, linguistique, historique et anthropologique sous l'égide du concept de discours.⁴¹⁴

Dans la phase qui commence avec la publication de la *Critique du rythme*, Meschonnic passe des analyses dites poétiques vers une *anthropologie historique du langage*, comme l'indique le sous-titre de son chef-d'œuvre⁴¹⁵. Il s'agit toujours d'une tentative de rétablir le continu entre des disciplines écartées par des modèles traditionnels basés sur une certaine lecture de Ferdinand de Saussure qui n'est qu'un structuralisme du signe. Sa critique se poursuit substantiellement et le procédé est toujours celui de transposer l'étude de la *langue* vers le *discours*: « Dans sa tentative [celle de Meschonnic] d'abolir l'opposition traditionnelle entre l'oral et l'écrit, il analyse comment la valeur fonctionne comme la différence dans un système, en la transposant de la *langue* vers le *discours* et en transformant la société⁴¹⁶ ».

De ce fait, le rythme est l'élément que Meschonnic découvre fondamental pour une transformation qu'il reconnaît nécessaire dans les études du langage. C'est dans ce sens qu'il est possible de démontrer la relation qu'a la pensée avec le poème à partir de la définition que Meschonnic donne pour le poème comme une forme de langage qui transforme une forme de vie et vice-versa. Nous en avons parlé dans le sous-chapitre *La poétique comme une éthique de l'écoute*. « S'il s'agit ici du rythme, des théories du rythme, c'est parce qu'il y a à montrer par là que l'aventure théorique et l'aventure poétique sont inséparables⁴¹⁷ ». Il est pour Meschonnic un travail de transformation du sujet qui se révèle à travers les manifestations possibles du langage. C'est pourquoi la

⁴¹⁴ « From theories of language Meschonnic turns again to the critique of rhythm with the publication of *Critique du rythme*. Henceforth his project involves finding a single theory for language and history. This theory synthesizes the literary, linguistic, historical, and anthropological discourses under the aegis of a concept of discourse ». Gabriella BEDETTI, « Henri Meschonnic: Rhythm as Pure Historicity », *New Literary History*, *op. cit.*, p. 433.

⁴¹⁵ Nous en parlons dans le sous-chapitre *Henri Meschonnic vers l'inconnu*.

⁴¹⁶ « In his attempt to abolish the traditional opposition between the oral and the written, he analyzes how value functions as the difference in a system, transposing it from *langue* to *discours* and transforming society ». Gabriella BEDETTI, « Henri Meschonnic: Rhythm as Pure Historicity », *New Literary History*, *op. cit.*, p. 433.

⁴¹⁷ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 16.

poétique est un nominalisme des œuvres, comme il la définit plus tard dans son *Poétique du traduire* : « La poétique est un nominalisme des œuvres, des discours, non des mots »⁴¹⁸.

6.1.2. Le tournant linguistique

La collection d'essais organisée par le philosophe Richard M. Rorty et publiée dans l'ouvrage *The Linguistic Turn : Essays in Philosophical Method*, en 1967, rend populaire l'importance que la linguistique a pris dans les sciences humaines de la deuxième moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours. La relation du langage à la pensée, au sujet et au monde est au centre des transformations que ce tournant mettra en place. Dans l'approche de Rorty, il s'agit des conséquences d'un problème méthodologique qui surgit à cette époque pour la philosophie, alors que le langage devient l'objet premier dans l'analyse des phénomènes de la réalité⁴¹⁹. Pour l'historiographie, par exemple, le développement des analyses du discours a contribué à un fort changement dans les perspectives d'étude de l'histoire qui s'est développé à partir des années 1960, en France⁴²⁰. Le plus remarquable dans le tournant linguistique et qui est représentatif dans le cas de l'historiographie, c'est dans ses dédoublements. Comme Jacques Guilhaumou l'affirme :

Engagé depuis plusieurs années dans cette voie, l'historien du discours s'est rapproché des chercheurs en sciences sociales, prenant par là même ses distances vis-à-vis du « surplomb historiographique », instauré au nom des conditions de production. Il s'astreint désormais à « suivre les acteurs au plus près de leur travail interprétatif » dans les termes d'une « sociologie de la société critique » (Boltanski, 1990). Il associe au « tournant linguistique », présent dès le départ (Robin, 1973), un « tournant descriptif » et un « tournant interprétatif » (Habermas) apte à circonscrire la normativité de l'agir social.⁴²¹

⁴¹⁸ Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 27.

⁴¹⁹ Colin Koopman, « Rorty's Linguistic Turn: Why (More Than) Language Matters to Philosophy », *Contemporary Pragmatism* 8, n° 1, 21 avril 2011, p. 61-84.

⁴²⁰ Jacques Guilhaumou, « A propos de l'analyse de discours : les historiens et le « tournant linguistique » », *Langage & société* 65, n° 1, 1993, p. 5-38.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 6.

Les problèmes méthodologiques générés par ce tournant linguistique dans le domaine de l'histoire ne nous concernent pas directement dans notre étude, mais ils sont exemplaires. Le tournant linguistique crée un effet en cascade où les bases qui fondaient les sciences humaines sont fortement basculées dans le dernier siècle. C'est pourquoi une tendance se déploie vers un relativisme généralisé de la pensée. C'est à ce point que Meschonnic identifie l'enjeu des stratégies.

Chez Meschonnic, l'effet de transformation de la pensée que l'avènement de la linguistique rend possible n'est pas un problème, mais un défi. Son point de vue part de la manière dont Émile Benveniste développe sa théorie. Mais pour Meschonnic ce n'est pas le Benveniste que les stratégies universitaires de son époque ont convenu. En effet, Bedetti l'affirme au sujet de la théorie du rythme : « Benveniste, sur qui Meschonnic base sa théorie, a initié l'étude de l'énonciation et du discours en refusant la séparation formaliste de la philologie et de la linguistique. Et Saussure a préparé le chemin pour l'hypothèse de la primauté du discours »⁴²². Les deux linguistes font pour Meschonnic un continu possible négligé par les théories du langage notamment structuralistes. De ce fait, la poétique chez Meschonnic est une réponse méthodologique à cette question. Elle s'oppose au structuralisme et ne s'identifie pas plus au poststructuralisme, ouvrant une voie intermédiaire, ou peut-être nouvelle, dans les figures de Benveniste et de Saussure.

Les enjeux dont on parle ici sont clairement exposés dans le paragraphe d'introduction de l'article « Qu'entendez-vous par l'oralité ? » que Meschonnic écrit en 1982. La notion d'oralité, qui deviendra de plus en plus importante dans le développement de la pensée de Meschonnic en ce qui concerne la relation entre histoire et langage, est ici l'enjeu révélateur des stratégies auxquels Meschonnic s'oppose. Elle est aussi l'un des déploiements rendus possibles dans le XX^e siècle par le tournant linguistique. Voici ce qu'affirme Meschonnic :

⁴²² « Benveniste, upon whose works Meschonnic bases his theory, initiated the study of enunciation and discourse while refusing the formalists separation of philology and linguistics. And Saussure paved the way for the hypothesis of the primacy of discourse ». Gabriella BEDETTI, « Henri Meschonnic: Rhythm as Pure Historicity », *New Literary History*, *op. cit.*, p. 433-434.

L'oralité devient à la mode. Ainsi, soudain, en apparence, des convergences précipitent, cristallisent. Il y a vingt ans c'était le structuralisme. Aujourd'hui, c'est l'oralité. C'est aussi, même si le rapprochement paraît incongru, le judaïsme. Le rapprochement n'est pas incongru. On le verra. Posez à la première personne que vous rencontrez la question : qu'est-ce que pour vous les *te'amim* ? Vous réussirez votre effet de mode. Vous serez dans le vent. Mais ceux qui travaillent sur l'oralité, essentiellement les ethnologues, mais aussi bien sûr les phonéticiens, n'ont pas attendu la mode. Les petits tourbillons idéologiques s'alimentent de leurs travaux, mais eux-mêmes peuvent s'y prêter. Ce n'est pas une mauvaise chose. Ajoutez l'*écoute* des psychanalystes, et vous vous étonnerez qu'on ait pu être si longtemps indifférents à la voix, à ne voir que des structures, des schémas, des arbres, toutes une spatialisation muette du langage.⁴²³

L'extrait présente trois éléments de la pensée de Meschonnic qui composent sa posture à l'intérieur du dit tournant linguistique. Le premier est la reconnaissance croissante de questions de l'oralité dans les sciences humaines qui vient après la mode structuraliste. Il est intéressant de remarquer que le point de vue de Meschonnic sur la circulation d'un concept, tel celui de l'oralité, prend en compte les silences qui l'entourent. De ce fait, il y a plutôt une spatialisation de l'oralité à travers des études structuralistes, au contraire d'une écoute de la *voix* qu'elle aurait pour vrai objet d'analyse. Le deuxième élément, c'est la question du judaïsme que Meschonnic lève dans ce bref extrait et qui nous semble plus pertinent approcher plus tard dans cette étude. Posons, ainsi, pour le moment, ce sujet de côté. Le troisième élément, c'est visible dans la manière dont Meschonnic commente le problème. Nous avons discuté sur ce que l'écriture du poète-traducteur révèle de son comportement vis-à-vis la lecture lorsqu'on a parlé de la lecture que Meschonnic fait de Pound. Il s'agissait de sa relation avec le poète américain au niveau d'un comportement, d'une éthique de l'écoute. C'est pourquoi il est stimulant d'observer dans cet extrait le point de vue matérialiste que Meschonnic a sur tout travail épistémologique.

⁴²³ Henri MESCHONNIC, « Qu'entendez-vous par oralité? », *Langue française*, vol. 56, n° 1, 1982, p. 6.

La mise en relief des effets de mode et des relations de pouvoir, les silences et les absences comme des stratégies spécifiques, ce sont des caractéristiques d'une pensée qui se tourne vers un travail du langage réalisé d'emblée à travers un exercice épistémologique. C'est dans ce sens que Claire Placial parlera, au sujet spécifique de la poétique de la traduction de Meschonnic, d'un *tournant épistémologique* dans la pensée de l'auteur⁴²⁴. Et c'est aussi dans notre perspective l'un des dédoublements que la pensée de Meschonnic développe à l'intérieur d'un tel tournant linguistique que vivent les sciences humaines du XX^e siècle. L'épistémologie est pour Meschonnic une « critique des principes » comprise à l'intérieur d'une pratique comme « réflexion *dans* » :

J'entends ici l'épistémologie au sens large, comme la critique des principes, des hypothèses et des résultats d'une visée vers une connaissance, la connaissance de l'écriture et de la littérature, en tant que cette connaissance est dans un rapport nécessaire avec une pratique. C'est une réflexion *dans*, pas une réflexion *sur*.⁴²⁵

Pour sa part, la poétique est, pour Meschonnic, une pratique d'analyse spécifique des textes qui répond à la question lancée par le tournant linguistique. Sa réponse se réalise à travers un travail épistémologique comme critique des principes, une « réflexion *dans* » le langage. En effet, « toute la poétique est une introduction pour conceptualiser ce que par là on peut penser »⁴²⁶. L'étude de la spécificité littéraire partage avec le littéraire ce qu'elle comporte d'une pratique langagière. C'est une activité d'écriture. La poétique, de ce fait, ne peut que s'occuper d'une conceptualisation de ce qu'on peut penser à travers et dans l'activité d'écriture elle-même. Il s'agit d'un continu épistémologique et poétique que propose la pensée de Meschonnic.

⁴²⁴ Claire PLACIAL, « Henri Meschonnic ou la fondation d'un nouveau discours traductologique », *L'âge épistémologique de la traduction*, *op. cit.*

⁴²⁵ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, *op. cit.*, p. 25.

⁴²⁶ *Ibid.*

6.1.3. Le poétique chez Roman Jakobson

Le primat du travail épistémologique qu'engage la poétique de Meschonnic est ainsi différent de ce que Jakobson propose comme une poétique. Or, il est vrai, c'est une manière de continuer ce dernier, mais en le déplaçant. Comme nous l'avons déjà montré, Meschonnic reconnaît l'importance de Jakobson pour la diffusion et le retour du terme « poétique » dans les études littéraires pour le remplacement des théories rhétoriciennes. Cela a été en effet un changement important dans la compréhension que les études littéraires d'avant se faisaient de la littérature par ses effets d'ornement. Mais Jakobson s'arrête dans la spatialisation du langage poétique. Il maintient la division entre « forme » et « sens », alors que pour Meschonnic cette division est insuffisante pour l'analyse du fait littéraire.

Jakobson soutient, en effet, dans l'article « Linguistique et poétique » de 1963, que la fonction poétique du langage constitue l'une des six fonctions du langage et que, cela dit, la poétique est une discipline d'étude à l'intérieur de la linguistique. Il démontre, ainsi, que la distinction faite entre la poétique et la linguistique lorsque, d'un côté, nous aurions le jugement de la valeur littéraire et, de l'autre, l'analyse des structures du langage, est fautive.

La poétique a affaire à des problèmes de structure linguistique, exactement comme l'analyse de la peinture s'occupe des structures picturales. Comme la linguistique est la science globale des structures linguistiques, la poétique peut être considérée comme faisant partie intégrante de la linguistique.⁴²⁷

En remettant la discipline de la poétique à l'intérieur de la linguistique, Jakobson divise les études littéraires en deux groupes de problèmes : la poétique synchronique et la poétique historique. L'une s'occupe des caractéristiques de la production littéraire d'une époque et de la partie de ces caractéristiques qui reste vivante dans l'histoire. L'autre s'occupe de la construction historique de la production littéraire et doit être comprise comme une succession de descriptions synchroniques. La même question est abordée chez Haroldo dans ses premiers essais théoriques pour la proposition d'une école d'étude

⁴²⁷ Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963, p. 2010.

littéraire brésilienne, dont nous avons parlé dans le sous-chapitre *Anthropophagie et poétique synchronique*.

À l'intérieur de la discipline de la poétique, l'analyse des textes devrait envisager la prévalence d'une fonction poétique qui caractérise tout œuvre littéraire. Pour cela, Jakobson définit six fonctions du langage qui correspondent à une mise en relief sur des aspects différents de l'acte de communication. Le linguiste résume ainsi la question :

Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le « référent »), contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé. Ensuite, le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire (ou, en d'autres termes, à l'encodeur et au décodeur du message) ; enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication.

Dans cet extrait, Jakobson introduit les six facteurs du langage qui sont le destinataire, le destinataire, le contexte, le message, le contact et le code. À chaque facteur, correspond une fonction linguistique : émotive, conative, référentielle, poétique, phatique, métalinguistique. Bien que, pour la poésie, Jakobson ne soutienne pas la présence unique d'une fonction, la fonction poétique est celle qui s'y présente de manière privilégiée dans l'œuvre littéraire. Elle représente donc la mise en relief du message dans le langage. L'exemple emblématique qu'utilise Jakobson est celui du slogan politique « I Like Ike » où la paronomase entre « like » et « Ike » crée l'image « du sujet aimant enveloppée par l'objet aimé »⁴²⁸. Parce qu'il s'agit d'un slogan politique, la fonction poétique du langage est ici secondaire, mais représente le genre d'effet que la mise en relief du message peut créer.

Jakobson comprend ainsi le langage selon deux comportements, celui de la sélection et celui de la combinaison. Et comme l'affirme le linguiste, dans la fonction

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 219.

poétique, nous avons une projection d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison : « *La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison* »⁴²⁹. C'est-à-dire que le jeu d'équivalence sémantique entre les phonèmes est projeté sur la structuration syntagmatique de la phrase en créant des nouveaux sens au niveau des relations phonétiques entre les mots, comme c'est le cas dans le slogan politique « I Like Ike » cité ci-dessus.

La poétique chez Jakobson se constitue donc de l'étude de la fonction poétique des œuvres littéraires. Elle suppose la poétique comme subordonnée à la linguistique parce qu'elle s'occupe des structures du langage, dans ce cas, des structures du langage littéraire. Le structuralisme de Jakobson envisage, de manière plus ample, l'analyse des structures qui forment la communication et pour cela s'organise dans des systèmes binaires qui encadrent les pratiques du langage. Et c'est justement sur cet aspect de la pensée de Jakobson que Meschonnic dirige sa critique sur ce qui fonde son scientisme, spécialement en ce qui concerne la poésie.

Le plus grave et ce qu'il faut réexaminer, situer, est la notion maîtresse chez Jakobson de *fonction poétique*, et son rapport avec la poésie. Jakobson ne définit pas la poésie, mais seulement la « fonction poétique ». La poésie est caractérisée pour lui par le « rôle contraignant, déterminant » qu'y joue la fonction poétique sur les autres fonctions du langage et par rapport aux autres types d'expression. Soigneusement, Jakobson sépare fonction poétique et poésie. C'est que sa définition est uniquement syntagmatique, rhétorique, statique ; elle aboutit à une notion grammaticale, verbale, de la poésie, que Jakobson noie dans la forme. Appliquée dans sa rigueur, elle méconnaît que la poésie est faite autant de symboles que de signes. Malgré sa propre mise en garde, elle tend à se faire principe d'« explication » de la poésie et n'est que partiellement pertinente : où est la différence entre *I like Ike* et de la poésie ? La spécificité d'abord cherchée dans le rendement psychologique des figures s'est égarée dans la rhétorique pour elle-même : ni la paronomase ni les parallélismes ni aucune « structure » si minutieusement dévoilée ne suffisent à rendre compte de la poésie. C'est en cela que, toute précieuse qu'elle est, la

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 220.

poétique de Jakobson demeure statique, parente du structuralisme (que Paul Ricœur appelle déjà « ancien ») de Saussure et de Hjelmslev, voyant l'œuvre comme un modèle, une combinatoire. Et l'œuvre est *ystème*, mais elle est aussi à la fois l'antinomie résolue de la langue et de la parole, symbole autant que signe, intention, non seulement création mais créativité. Les mécanismes analysés par Jakobson en « microscopie » ne sont à eux seuls qu'une forme vide, le coquillage sans la mer, disjoints qu'ils sont de l'intention de poésie qui est un rapport particulier du langage au monde, en même temps que du langage au langage, et source première de la valeur ; c'est une parole prise chaque fois pour la première fois tout en étant reliée à ce qui la précède et à ce qui la suit ; une parole qui est non seulement au monde mais puissante sur le monde, parce qu'elle est homogène, organique, dense.⁴³⁰

Meschonnic observe dans la poétique de Jakobson un structuralisme soucieux de l'analyse de la forme de l'œuvre littéraire, sans prendre en considération ce qui définit véritablement la poésie. Ce point de vue linguistique sur la poésie la définit par sa structure, ce qui équivaut pour Meschonnic à une non-définition. De plus, du point de vue de Meschonnic, la poésie est cette « parole prise chaque fois pour la première fois », ce qui entraîne, comme il l'explique plus tard dans *Critique du rythme*, que « dans l'interaction entre poésie et poétique, cette postériorité, ou cette antériorité, de la pensée sur le faire, est une fiction »⁴³¹. Il y a donc l'abolition de la hiérarchie entre poétique et linguistique telle que Jakobson l'envisage. La poétique est une seule et même avec la poésie, les deux ne pouvant pas être différenciées en termes de pratiques langagières.

L'enjeu de la théorie du rythme de Meschonnic devient celui de mettre en lumière les incohérences dans la relation entre théorie et poésie qui sont inscrites dans la pensée de Jakobson. La notion de rythme sert son objectif de dévoiler les problèmes de la signifiante auxquels les théories structuralistes ne sont pas capables de répondre. Et cela commence, « pour situer la théorie du rythme, par tenter de montrer qu'il n'y a pas de débat entre poésie et théorie, entre pratique et théorie, mais que la poésie se débat dans

⁴³⁰ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. I, essai, op. cit.*, p. 28-30.

⁴³¹ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage, op. cit.*, p. 56.

une double activité, l'activité poétique et l'activité théorique »⁴³². C'est l'enjeu de l'œuvre de Meschonnic, celui de réaliser un continu entre la pratique poétique et la pratique théorique, en ayant la traduction biblique comme levier théorique pour les problèmes qui relèvent de la poésie. Sa théorie du rythme est ainsi le fil qui connecte et continue ses pratiques, mais aussi qui révèle sa stratégie et contre quoi il faut se battre.

6.2. La critique du rythme

La critique du rythme que Meschonnic développe plus particulièrement dans son chef-d'œuvre de 1982 envisage la mise en lumière des problèmes que l'étude du littéraire impose aux théories du langage. Partant de Benveniste, Meschonnic découvre dans la notion de rythme une question qui déstabilise les sens communs qui définissent les théories du langage du XX^e siècle. Son objectif était celui de tracer l'histoire de la notion de rythme et de démontrer qu'elle a toujours laissé échapper ce qu'elle est censée avoir pour objet d'étude immédiat : la voix du sujet à travers son oralité.

6.2.1. Pour désacraliser la poésie

Le travail de Meschonnic autour du rythme vise, dans sa *Critique du rythme*, à une anthropologie historique du langage. Une telle discipline n'envisage pas une méthodologie scientifique totale, mais une étude continuée et infinie de tout ce qui caractérise le langage et son inséparabilité du sujet. Pour creuser son terrain théorique, Meschonnic part de l'exercice critique pour dévoiler les contradictions et les limites des théories courantes. Ainsi, une partie importante du travail de Meschonnic dans son ouvrage est celle de reconnaître les mouvements épistémologiques qui définissent les études de la poésie.

La poésie est, en effet, pour Meschonnic, un lieu privilégié des pratiques du langage. Elle est souvent mise à l'écart, sacralisée, oubliée, séparée de ce que les courants linguistiques de son époque comprennent par le langage. Meschonnic relève les limites que la linguistique du XX^e siècle atteint quand elle a pour objet l'étude de la poésie. Parmi les courants qui l'ont étudiée, la poétique du formalisme russe se révèle le point de départ

⁴³² *Ibid.*, p. 57.

le plus récent de ces problèmes qu'identifie le poète-traducteur et qui n'est rien d'autre que la mise au second plan de la poétique comme catégorie pour l'étude du langage. L'histoire nous montre que la question est exportée du formalisme par le structuralisme de Jakobson et révèle, une fois de plus, que, selon Meschonnic, on ne sait pas ce qu'on dit quand on parle du langage.

Les formalistes russes sont à l'origine d'une large diffusion de la poétique à travers plusieurs domaines littéraires. Discipline mise en marge, souvent confondue avec la stylistique ou la rhétorique, c'est, cependant, grâce à Jakobson que la poétique va s'installer définitivement dans le panorama des études littéraires. Ce dernier apparaît comme un représentant et continuateur de la poétique formaliste car c'est lui « qui a exporté, représenté, plus que les autres, le formalisme », et surtout qui « a privilégié les textes poétiques en vers sur les romans ou la prose, et choisi les plus formalisés »⁴³³. Même si la consolidation de la discipline se réalise à travers Jakobson, son statut secondaire est maintenu. De ce fait, « [f]ormalisme et structuralisme conjugués ont porté les problèmes du vers en rapport avec la linguistique » vers un changement qui « a eu deux conséquences consécutives, qui ont déterminé chacune [...] un blocage épistémologique »⁴³⁴. Pour Meschonnic, la première est « l'inclusion de la poétique dans la linguistique chez Jakobson » et la seconde « a été l'inclusion de la poétique dans la sémiotique »⁴³⁵.

Les deux conséquences dont parle Meschonnic aboutissent dans l'essentialisation de la poésie. D'un côté, la poétique dans la linguistique rejette une linguistique du discours et de l'énonciation en vue d'une linguistique de la phrase et de l'énoncé. De l'autre, la sémiotique réduit le poème au signe. Même si le point de vue linguistique le fait aussi, dans celui de la sémiotique il y a une contradiction empirique. « Les signes sont interchangeables. Les signes comprennent les signes. Si le poème en était fait, il serait traduisible dans sa propre langue. Il ne l'est pas »⁴³⁶. À cela, on rajoute, selon

⁴³³ *Ibid.*, p. 36.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

Meschonnic, le point de vue philosophique de la phénoménologie qui « enferme la poésie dans une auto-allégorie » et bâtit une essentialisation de la poésie en dehors de l'histoire.

Meschonnic envisage le passage de l'étude des mots et de la structure vers celui de la valeur dans le discours. « C'est que la poésie n'est pas dans le sens (des mots), où on la cherche, mais dans la valeur (d'un discours) »⁴³⁷. Pour autant, une analyse de la poésie à travers le sens des mots qui la composent et non dans la valeur du discours qui la définit, déshistoricise le poème en empêchant ce passage. On le retire de l'acte d'énonciation et on le renferme dans une condition ahistorique. On l'inclut donc dans la langue et non dans le discours, comme si le poème était une fonction et non un fonctionnement. Cela est visible, pour Meschonnic, dans la définition qu'il donne de la notion de rythme, comme exprimé dans l'extrait suivant :

Dans les poétiques de la langue, le rythme est un niveau. Une sous-catégorie du niveau phonologique, distinct des niveaux de la graphie, de la morphologie, de la syntaxe, et du niveau sémantique identifié au lexical. Le sémantique n'est qu'un niveau parmi les autres. Une poétique linguistique fait entrer le poème dans les catégories linguistiques, ne peut atteindre que des catégories linguistiques. Ce qu'elle a du poétique est l'écart à la langue.⁴³⁸

« L'écart à la langue » est l'effet de sacralisation qu'une telle poétique impose au poème. Et une telle sacralisation est sa déshistoricisation, qui est, pour Meschonnic, une réalité incontournable dans tous les courants cherchant à étudier la poésie depuis cette séparation. C'est une séparation entre le langage courant et le langage poétique ou littéraire. Meschonnic continue ainsi :

Les poétiques structurale, générative sont ahistoriques. Le discours phénoménologique est ahistorique. Le cumul de la modernité aboutit à un discours soit scientifique soit poétisant. Mais tous deux sont d'un même monde, par leur déshistoricisation. Leur effet conjugué sacralise.⁴³⁹

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 39.

La sacralisation de la poésie cache donc des contradictions du discours sur la poétique et sur la réalité empirique du poème, son historicité. Mais non seulement, elle révèle aussi que les problèmes poétiques concernent immédiatement des problèmes du langage. Cela parce que, en effet, ces théories fondent une compréhension du poème qui est éloignée de la réalité de ce que fait le langage. C'est, en effet, une compréhension déterminée par des blocs discontinus et essentialisés des pratiques langagières.

L'ordre de l'histoire n'est pas la vérité. C'est la pensée métaphysique de la poésie qui s'identifie à la vérité. L'ordre de l'histoire n'est autre que l'ordre empirique, aventure imprédictible, sans destin ni dieu du haut de sa machine. L'erreur serait précisément de se prendre pour la vérité. Le poème n'a pas besoin de vérité, de sacralisation. [...] Alors on mêle le poème à la motivation linguistique, à la métaphysique de l'origine et de la nature dans le langage. Il n'est pas d'exception à cette remarque empirique, que toute sacralisation-naturalisation de l'origine de la poésie est une sacralisation-naturalisation de l'origine du langage. Réciproque immédiatement vraie.⁴⁴⁰

L'anthropologie historique du langage et, par conséquent, l'étude du rythme qu'envisage Meschonnic est ainsi une réponse non seulement à la sacralisation de la poésie, mais à toutes les divisions discontinues des pratiques du langage. De ce fait, elle reconnaît dans les problèmes de l'étude de la poésie une telle profondeur capable de révéler que le discontinu des disciplines concerne, en effet, empiriquement, et avant tout, un problème de théorie du langage. Ce problème théorique est le chemin emprunté par Meschonnic dans ses essais sur la poétique des années 1970 et qui est continué à travers la *Critique du rythme*.

Parce que ce qui touche à la poésie touche à la théorie générale du langage, et par là au sujet, au politique, à l'histoire, une recherche sur le rythme dans le discours est conduite à une anthropologie historique du langage. Cette recherche n'est encore que l'esquisse, mais située comme telle. Ces trois termes sont nécessaires l'un à l'autre. *Anthropologie* indique l'amplitude des problèmes du langage que sous-entend ou censure toute étude qui, légitimement, efficacement même, dans les limites qu'elle se fixe, se veut

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

science descriptive et régionale. Mais au prix d'un refoulement de question que la théorie du langage, distincte de la linguistique, mais en rapport avec elle, arrache à la philosophie. *Historique* indique la nécessité d'arracher l'anthropologie à son histoire philosophique, et rappelle l'enjeu fondamental des sciences de la société. *Langage* signale que l'oubli des sciences de la société est la théorie du langage : les théories de la société *oublent* la théorie du langage, les linguistique, structurale, générative, oublient la société.⁴⁴¹

La poétique de Jakobson est dans ce carrefour théorique l'indice de l'oubli et de la séparation, de l'essentialisation et de la sacralisation de la poésie vis-à-vis de l'évidence empirique qu'elle est une pratique du langage et, pour autant, une pratique d'un sujet en continu avec la société. C'est pourquoi Meschonnic parle d'une séparation entre théorie de la société et théorie du langage qu'il cherche à rétablir à travers son anthropologie historique du langage et sa recherche du rythme. Tous deux sont, tout de même, un travail expérimental. C'est un travail vers l'imprédictible dont l'un des acteurs fondamental et emblématique, et qui correspond au juste opposé de ce que représente la poétique structuraliste de Jakobson, est Benveniste. Ce dernier est à partir de qui Meschonnic prend le relai des études sur l'énonciation et le discours.

Benveniste, parce que de lui par non seulement l'étude de l'énonciation et du discours, mais parce qu'il tient exemplairement ensemble la philologie et la linguistique, dont la séparation a produit les formalismes abstraits qui se sont fait passer pour théorie. Il est symbolique, ici, que Benveniste, par sa critique de l'étymologie du mot *rythme*, ait rendu possible une relation nouvelle entre le sens et le sujet qu'il élaborait ailleurs en système de l'énonciation. Ce que j'entreprends ici n'est possible que par Benveniste, et ne vise qu'à le continuer.⁴⁴²

La place qu'occupe Benveniste dans la pensée de Meschonnic est très importante pour ces deux raisons. Par la proposition d'une réunification de la linguistique à la philologie, ce qui se traduit par une historicisation du langage et de ses pratiques, alors séparés par les courants structuralistes, et la deuxième qui se dessine par son étude du

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 44-45.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 45.

rythme. Deux éléments théoriques qui permettent à Meschonnic de développer sa critique du rythme et de proposer une anthropologie historique du langage qui vise à rétablir les liaisons des disciplines discontinuées à travers un travail qui ne peut être qu'expérimental. Toutefois, c'est un travail qui permet de repenser la théorie du langage et raccorder à l'historicité et au sujet sa juste place.

6.2.2. Le sens de « *rhuthmos* » comme point de départ

Dans l'article « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique », publié en 1951, Benveniste esquisse une lecture étymologique du mot rythme. L'auteur démontre ainsi que la notion de rythme qui nous est arrivée aujourd'hui est celle transmise à travers Platon dans ses études sur la musique et qui l'a transformé dans une notion temporelle définie comme l'ordre du mouvement. Chez Platon, le rythme est la métrique du temps en complément à l'harmonie qui est celle du ton. Benveniste remarque que la notion de rythme, originaire des atomistes Grecs, notamment dans l'œuvre d'Héraclite, concerne plus l'idée de « forme » que le sens figuré d'« écoulement des eaux » qui a servi à sa définition temporelle. Cette définition de rythme a été déterminante de la manière dont l'histoire de la pensée a approché l'étude des activités humaines. En effet, comme l'affirme Benveniste :

La notion de « rythme » est de celles qui intéressent une large portion des activités humaines. Peut-être même servirait-elle à caractériser distinctivement les comportements humains, individuels et collectifs, dans la mesure où nous prenons conscience des durées et des successions qui les règlent, et aussi quand, par-delà l'ordre humain, nous projetons un rythme dans les choses et dans les événements. Cette vaste unification de l'homme et de la nature sous une considération de « temps », d'intervalles et de retours pareils, a eu pour condition l'emploi du mot même, la généralisation, dans le vocabulaire de la pensée occidentale moderne, du terme rythme qui, à travers le latin, nous vient du grec.⁴⁴³

⁴⁴³ Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, 2006, p. 327.

Benveniste se penche sur ce malentendu pour démontrer comment se sont produits les transferts qui ont conduit à cet entendement du rythme comme mouvement dans le temps et dans la durée. Le rythme comme mouvement dans le temps implique donc son association à la métrique et, pour autant, à l'idée de ce qui ordonne le mouvement, c'est-à-dire ce qui définit l'ordre du mouvement. La critique de Benveniste révèle qu'une notion de telle importance a conditionné la pensée occidentale de manière à considérer la catégorie du temps, et son organisation, comme un élément fondamental pour la compréhension des activités humaines et, par conséquent, nécessairement celle du langage. Cependant, il s'avère que la notion de rythme dans son acception originare, comme le démontre Benveniste à travers plusieurs exemples, ne prend pas en compte la durée, ou l'idée d'« écoulement », mais la forme et la disposition. Le rythme indiquerait donc la « configuration » des éléments et de ses mouvements qui lui sont particuliers. Cette différence de compréhension de la notion de rythme fait basculer les théories du langage dites traditionnelles en rajoutant, pour le problème de la signification, les questions qui concernent le corps, le geste, le mouvement et tout ce qui particularise le sujet dans l'histoire. Il s'agit d'un point de vue qui comprend le sujet dans un moment donné dans sa nature immobile, spatial, physique. Pour mieux comprendre la question, voici ce que dit Benveniste sur le sens du mot grec « rhuthmos » (« ρυθμός ») :

Au contraire ρυθμός, d'après les contextes où il est donné, désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique : il convient au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur. C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable. Or, *πεῖν* est le prédicat essentiel de la nature et des choses dans la philosophie ionienne depuis Héraclite, et Démocrite pensait que, tout étant produit par les atomes, seul leur arrangement différent produit la différence des formes et des objets. On peut alors comprendre que ρυθμός, signifiant littéralement « manière particulière de fluer », ait été le terme le plus propre à décrire des « dispositions » ou des « configurations » sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer. Le choix d'un dérivé de *πεῖν* pour exprimer cette modalité spécifique de la « forme » des choses est caractéristique de la philosophie qui l'inspire ; c'est une représentation de

l'univers où les configurations particulières du mouvant se définissent comme des « fluements ». Il y a une liaison profonde entre le sens propre du terme *ρυθμός* et la doctrine dont il décèle une des notions les plus originales.⁴⁴⁴

L'étude de Benveniste révèle comment les notions subissent des transformations importantes au cours de l'histoire à travers l'exercice des penseurs et de leurs institutions. Ces transferts imposent des transformations ayant un impact dans les déploiements de la pensée et dans ses dédoublements dans l'histoire. La critique du rythme que mène à bien Benveniste est exemplaire pour cette démonstration, et elle l'est plus particulièrement dans le développement de la pensée de Meschonnic qui cherche à reconsidérer ce point de vue sur le rythme. C'est pourquoi l'extrait qui conclut l'essai de Benveniste semble être un prologue pour le développement de la critique du rythme chez Meschonnic. Voyons le paragraphe de conclusion :

L'histoire ici esquissée aidera à apprécier la complexité des conditions linguistiques d'où s'est dégagée la notion de « rythme ». On est bien loin des représentations simplistes qu'une étymologie superficielle suggérait, et ce n'est pas en contemplant le jeu des vagues sur le rivage que l'Hellène primitif a découvert le « rythme » ; c'est nous au contraire qui métaphorisons aujourd'hui quand nous parlons du rythme des flots. Il a fallu une longue réflexion sur la structure des choses, puis une théorie de la mesure appliquée aux figures de la danse et aux inflexions du chant pour reconnaître et dénommer le principe du mouvement cadencé. Rien n'a été moins « naturel » que cette élaboration lente, par l'effort des penseurs, d'une notion qui nous semble si nécessairement inhérente aux formes articulées du mouvement que nous avons peine à croire qu'on n'en ait pas pris conscience dès l'origine.⁴⁴⁵

La lecture que réalise Meschonnic de la pensée de Benveniste, notamment à travers son étude sur la notion de rythme, corrobore le passage d'une sémiotique, comme discipline fermée sur elle-même, vers la sémantique, comme ouverture vers l'imprévisible, vers l'infini. Cette question a déjà été discuté par Meschonnic dans le sous-chapitre « Et le rythme ». En effet, basculer la notion de rythme de sa définition

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 333.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 335.

temporelle, ordonnée, prétendument prévisible dans sa métrique ou métrification, vers une définition spatiale qui prend en compte l'étude de la forme de ce qui est mobile, permet une sémantique qui intègre l'expérience et le sujet et qui refuse toute métaphorisation de la pensée.

La notion de signe, de son côté, est celle qui concentre pour Meschonnic les malentendus qu'une critique du rythme est capable de rendre visible. Sa critique vise donc à restructurer la pensée du langage vers son infini, son imprévisible, son aventure du sujet qui sont ses activités et qu'a interdit la théorie du signe. L'étude du signe linguistique qui est central pour les courants de matrice structuraliste consolide, de ce fait, une série d'a priori sur le sens et la signification des œuvres. La séparation entre l'écrit et l'oral est l'une des conséquences qu'il faut réévaluer. L'étude du rythme dans les œuvres comme le propose Meschonnic révèle les limites qu'atteint la notion de signe alors que le sens, en effet, la déborde. C'est pourquoi la théorie du rythme de Meschonnic prend appui sur la notion d'oralité et demande l'écoute qu'on doit avoir pour l'analyse des œuvres. Cela est le noyau d'où ressort une crise du sujet dans les études du langage.

6.2.3. La crise du sujet

Si le rythme est l'organisation du sujet dans son langage, l'oralité est ce qui définit le sujet dans le discours. Une recherche de l'oralité met ainsi en évidence le primat du discours, qui est aussi le primat du rythme, en opposition, selon Meschonnic, aux théories du signe, qui cherchent le sens dans la relation binaire entre signifié et signifiant. C'est à travers une écoute attentive de l'oralité qu'il est possible de réaliser le passage de la sémiotique vers la sémantique et, par conséquent, vers une anthropologie historique du langage. Sans cela, l'oralité est comprise comme opposé à l'écrit, d'où une confusion avec les termes qui est le résultat d'une conception sémiotique et discontinu de ce que font les pratiques du langage. Ce point de vue anthropologique sur le langage, qui réalise le primat du discours dans la signification, est ce qui distancie Meschonnic de la pensée de Jakobson et de son structuralisme. Cela engage, en effet, un autre entendement du sujet dans la production de sens, notamment à travers l'écriture. Meschonnic dit ainsi :

Le parlé est le phonique, qui s'oppose à l'écrit. L'oral, libéré de cette confusion, peut désigner le primat du rythme et de la prosodie comme mode

de signifier, autant dans le parlé que dans l'écrit. En fait, la seule et plénière réalisation de l'oralité est l'écriture, quand elle est une forme-sujet.⁴⁴⁶

Meschonnic transforme l'opposition de l'oral et de l'écrit dans la formule tripartite du parlé, de l'écrit et de l'oral. Une telle confusion, qui a donc exigé cette reformulation, est expliquée dans l'essai intempestif que Meschonnic publie en 1982 intitulé « Qu'entendez-vous par oralité ? ». Le titre, qui est à lui seul provocateur, met en relief que la notion d'oralité, alors à la mode selon le constate Meschonnic, a une pluralité de définitions. C'est une pluralité qui marque la permanence d'une crise. Dans le cas de la linguistique, la notion de rythme est celle que révèle la crise et qui la met en lumière. En effet, selon Meschonnic, le problème commence déjà dans la notion de crise qui sert souvent à couvrir les contradictions existantes dans les théories courantes. Au contraire de permettre un avancement dans les sciences du langage, le terme de crise est devenu au fur et à mesure l'opérateur de la modernité, servant, par laxisme, à détourner le problème du sens. Cela prend place spécialement à l'époque d'où parle Meschonnic, car « [l]a valorisation moderniste de la rupture, à force de surenchérir, a banalisé la crise »⁴⁴⁷.

Pour Meschonnic, « [u]ne crise peut autant être une stagnation, un pourrissement de la créativité conceptuelle, que l'irruption du nouveau »⁴⁴⁸. Cela indique, pour l'auteur, deux possibles situations de la crise. D'une part, un structuralisme qui veut se réaffirmer en dépit de ses contradictions, mais dans le confort de son applicabilité pédagogique. De l'autre, c'est la banalisation de la crise à travers la récupération d'une tradition moderniste de la rupture. Ainsi, Meschonnic pose comme question : « La crise serait-elle la pluralité du panorama actuel des sciences du langage ? »⁴⁴⁹. Cette question est donc capable de renverser la situation de la crise en opérateur dans les sciences du langage. Et c'est ce qui a été réalisé. De ce fait, il ne s'agit de rien d'autre qu'un scientisme en crise qui a pour base le « refus de la crise »⁴⁵⁰ elle-même :

⁴⁴⁶ Henri MESCHONNIC, *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, 1995, p. 380. *Ibid.*

⁴⁴⁷ Henri MESCHONNIC, « Qu'entendez-vous par oralité? », *Langue française, op. cit.*, p. 7.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

Après le moment triomphant du formalisme structuraliste, dans les années soixante, soixante-dix, est venue une lassitude envers la théorie. Écoutez comme on parle d' « inflation théorique ». Et regardez si ceux qui en parlent en sont enflés. Cette lassitude est un rejet du formalisme, mais qui se retire à lui-même tout projet, toute possibilité de critique. C'est donc un retour de l'empirisme, et surtout de l'éclectisme, des bricolages qui cherchent à *articuler* ceci et cela. *Articuler, articulation*, c'est le mot-maître d'une époque. La rémanence d'une ambition totalisante, et humaniste, pour couvrir le terrain. C'est un mélange flou de mimétisme sans métalangage, où Barthes a été le joueur de flûte de Hamelin ; où le laxisme du plaisir du texte et des jeux de mots qui-font-comme-l'inconscient côtoie l'importance démesurée accordée à l'écriture, pour faire du sujet de l'écriture et de lui seul un sujet, une origine de l'histoire et un pouvoir sur la langue. La notion de *texte* a eu cette utilisation narcissique et compensatoire.⁴⁵¹

Pour Meschonnic, cette crise du sujet produit un retour moderniste à l'articulation, comme nous l'avons étudié au sujet des propositions de Pound qui sont aussi continués par Haroldo. La juxtaposition, l'écriture en mosaïque, le prosaïsme articulé à l'intérieur du poème, tout cela se consolide et se fortifie comme réponse à la crise, tant dans la littérature que dans la théorie, faisant de la crise, l'opérateur. Meschonnic utilise l'exemple de Roland Barthes et du plaisir du texte pour parler d'un moment où l'écrivain, et lui seul, prétend détenir et contenir en soi, à travers son écriture, le langage. C'est, dans ce sens, un enfermement du sujet dans une classe d'artisan du langage qui laisse échapper, ou facilite la trouvaille, du sens, sans prendre en compte ses débordements souvent excessifs :

[L]a question du sens, telle qu'elle est traitée généralement, avec sa priorité banalement admise, est un obstacle épistémologique à la théorie du langage. Car elle enferme le discours dans la langue. Elle rend difficile une pensée de la valeur, au sens de Saussure. Elle escamote la signifiance, qui ne ressurgit ensuite, quand elle le peut, que par des thèmes.⁴⁵²

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² *Ibid.*, p. 10.

L'obstacle majeur pour une anthropologie historique du langage est d'abord de dépasser la recherche du sens qui définit profondément les théories du langage courantes. Sa force de sacralisation et de direction de la pensée relègue le discours, et ainsi le sujet, toujours vers une position secondaire, jamais fondatrice. Cette idée détermine que les rapports des éléments structuraux, comme point de vue sur le langage, constituent des niveaux de sens, ce qui est particulièrement visible dans le cas du poème. Traité à l'intérieur du système de la langue, le poème est seulement compris par ce qu'il réalise comme nouveauté ou par son éloignement de la langue dans ses constructions structurales innovatrices. La signifiante du poème n'est visible que par ses thèmes et toujours de manière insuffisante. Le rythme vient pour déstabiliser ce fonctionnement, pour rendre possible une pensée de la valeur et de l'historicité du sujet dans le discours. De ce fait, c'est la réalisation d'une véritable écoute du poème qui est possible :

Le primat du mode de signifier sur le sens, le primat de l'exposition du sujet d'énonciation sur toute thématique d'énoncé – et un sujet qui est le sujet linguistique, anthropologique, social, historique, non un sujet de l'écriture privilégié et asocial, sinon que c'est par l'écriture, comme d'autres autrement, par la peinture, par l'art ou autre chose que l'art, qu'il accède à son historicité et advient à lui-même –, le primat du rythme dans la signifiante, avec tout ce qu'elle comporte d'infra-linguistique, de transsémiotique (débordant le signe), il me semble que ce sont ces éléments qui font la relation spécifique du rythme au poème. Ils font la place de la poésie pour la poétique, comprise comme la chaîne qui relie la théorie de la littérature, la théorie du langage et la théorie de l'histoire.⁴⁵³

Le primat du rythme dans la signifiante fait déborder le sens du schéma binaire du signe. Il semble ainsi possible, pour Meschonnic, d'atteindre aux éléments centraux qui fondent la spécificité de l'oralité du sujet. La critique du rythme est donc ce qui fait basculer la pensée du langage en démontrant que le sujet n'est pas présent dans les théories traditionnelles. En effet, il s'agit souvent d'une représentation totalisante du sujet, alors que le sujet n'est accessible que par l'infini de sa voix. Là où les conceptions traditionnelles de l'oralité ne sont pas capables d'arriver. Et Meschonnic le montre, à

⁴⁵³ *Ibid.*

travers ses traductions bibliques notamment, que la linguistique du XX^e siècle et son structuralisme régnant met au deuxième plan ce qui ne peut être que le départ de toute étude du langage et inévitablement du sujet, l'oralité à travers le rythme.

6.3. Le signe et la traduction

La place de Jakobson dans la pensée de Meschonnic dévoile la profondeur de la divergence de ce dernier avec Haroldo. Comme nous l'avons étudié dans la chapitre précédent, Haroldo affirme avoir une convergence anticipée de ses études sur la traduction dans les années 1960 avec la poétique de la traduction que propose Meschonnic dans les années 1970. Cependant, prenant en compte le point de vue de Meschonnic, cette convergence annoncée ne semble pas valide. En effet, pour Meschonnic, la traduction, en tant que pratique spécifique du langage, est dans un continu qui relie des questionnements sur les stratégies qui motivent les théories du langage et la place du sujet dans les études des pratiques du langage. De ce fait, la poétique de Meschonnic se situe dans une critique des origines greco-latines de la pensée occidentale. Une telle critique révèle, en dernier lieu, les enjeux formateurs du signe dans les théories du langage, comme celles du structuralisme jakobsien ou du post-structuralisme auquel appartient Haroldo. La traduction pour Meschonnic intègre ce continu théorico-pratique qui est soucieux des conséquences que la mise en lumière des enjeux de l'histoire des études du langage a sur la pensée. De plus, la poétique de la traduction de Meschonnic a, par ses particularités, la capacité de démontrer ce que le signe a fait aux textes bibliques, et ce qu'une recherche de l'oralité à travers le rythme peut rendre visible d'une autre dialectique expérimentale du sujet et de son langage. Il s'agit d'un tout autre projet de traduction biblique que celui de l'expérimentation poétique qu'envisage Haroldo.

6.3.1. Henri Meschonnic répond à Haroldo de Campos

Le point de vue d'Haroldo vis-à-vis des critiques que Meschonnic fait à la théorie de la traduction de Jakobson est plutôt une défense de ce dernier qu'une écoute de la pensée du poète-traducteur français. Et cela parce que chez Haroldo il n'y a pas l'écoute, du moins dans la conception de la pensée de Meschonnic. Et c'est aussi, dans ce même sens, symptomatique d'un point de vue résultant d'une situation de crise, comme le révèle la critique du rythme de Meschonnic. En effet, Haroldo répond aux critiques de

Meschonnic par la défense de l'intraduisible de la poésie comme étant une possibilité pour la traduction créative. Le modèle semble le même présenté par Meschonnic au sujet de la crise que lance le problème de l'oralité et du rythme pour les théories du langage de son époque. Dans ce sens, au contraire de faire face aux contradictions, l'intraduisible, ou la « crise », devient l'opérateur lui-même de la traduction.

Haroldo parle d'une critique que Meschonnic fait spécifiquement dans le chapitre « Propositions pour une poétique de la traduction », dans *Pour la poétique II*. Il s'agit de la proposition 15 :

15. Pour une œuvre donnée dans un rapport interlinguistique-interculturel donné, l'interaction des poétiques et la ré-énonciation historique peuvent ne s'être pas encore produites, peuvent ne pas se produire. L'intraduisible comme texte est alors l'effet culturel résultant de ces raisons historiques. L'intraduisible est social et historique, non métaphysique (l'incommunicable, l'ineffable, le mystère, le génie). Tant que le moment de la traduction-texte n'est pas venu, l'effet translinguistique est un effet de transcendance et l'intraduisible passe pour une nature, un absolu.⁴⁵⁴

La perspective qu'introduit Meschonnic dans cet extrait pointe vers ce que deviendra son anthropologie historique du langage. Dans *Pour la poétique II*, Meschonnic est encore dans l'étude du problème de la poétique et approche les questions du langage depuis cet espace, mais ses analyses épistémologiques démontrent déjà le poids qu'une anthropologie prendra dans sa pensée. Comme déjà dit, sa perspective anthropologique vise relier le continu socio-historique et discursif dans l'étude du langage, en situant le sujet dans son historicité spécifique. C'est le passage de la sémiotique vers la sémantique, de la langue vers le discours. De cette manière, la question que pose Haroldo en vue de « réduire le concept jakobsonien de 'transposition créative' à une 'mythologie de la création subjective', dérivée d'une poétique structurale formelle dépourvue d'une 'théorie du sujet' », est mal placé.

⁴⁵⁴ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, op. cit., p. 309.

Pour Meschonnic, le problème se pose s'agissant des motivations que fonde la pensée de Jakobson, car elles ne sont que l'expression d'un discours qui ne représente pas, de son point de vue, ce qui engage, pour de vrai, la pratique de la traduction. Voyons, par exemple, ce que dit Jakobson dans cet extrait de son article « Aspects linguistiques de la traduction » :

Dans sa fonction cognitive, le langage dépend très peu du système grammatical, parce que la définition de notre expérience est dans une relation complémentaire avec les opérations métalinguistiques - l'aspect cognitif du langage, non seulement admet mais requiert, l'interprétation au moyen d'autres codes, par recodage, c'est-à-dire la traduction. L'hypothèse de données cognitives ineffables ou intraduisibles serait une contradiction dans les termes. Mais, dans la plaisanterie, les rêves, la magie, bref dans ce qu'on peut appeler la mythologie linguistique de tous les jours et par dessus tout dans la poésie, les catégories grammaticales ont une teneur sémantique élevée. Dans ces conditions la question de la traduction se complique et prête à beaucoup plus de discussions.⁴⁵⁵

Dans l'extrait ci-dessus, Jakobson soutient que le langage courant, dans sa fonction cognitive, diffère de la poésie en ce qui concerne la teneur sémantique de la grammaticalité des textes. La distinction est inexistante chez Meschonnic, qui voit dans le langage l'expression continue du rythme comme organisation du sujet dans son langage. Le problème de la spécificité de la poésie est ainsi transformé, d'un scientisme qui cherche définir des éléments du langage de teneur sémantique plus au moins élevée selon le genre, comme les catégories grammaticales pour la poésie chez Jakobson, vers une compréhension de l'infini du sujet qui tente de l'appréhender dans sa spécificité rythmique en tant que sujet dans le discours. C'est pourquoi l'intraduisible est mis sur le plan culturel et interprété selon un effet de transcendance, comme métaphysique de la traduction, même si habillé d'une opération empirique, comme le défend Haroldo. Les problèmes soulevés par Jakobson ne sont que l'expression subjective et historique de la

⁴⁵⁵ Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 84.

quête d'un scientisme pour le langage, qui ne peut être que radicalement compris comme mouvement du sujet dans le discours.

Meschonnic développe sa critique de Jakobson dans une note de bas de page de la même proposition 15 citée ci-dessus. Voyons ce que dit la note :

Ainsi, dans une poétique structurale formelle sans théorie du sujet, Jakobson écrit : « En poésie, les équations verbales sont promues au rang de principe constructif du texte. [...] la paronomase règne sur l'art poétique ; que cette domination soit absolue ou limitée, la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice » (*Essais de linguistique générale*, éd. de Minuit, p. 86). Cette transposition est laissée à la mythologie de la création subjective. C'est elle justement qu'il s'impose de théoriser et questionner en retour cette définition de la traduction qui laisserait tout ce qui est « poésie » hors de son champ.⁴⁵⁶

Il est pour la théorie du langage de Meschonnic question du primat de l'exposition du sujet de l'énonciation. En quoi il s'oppose aux théories structuralistes. Alors que, pour Haroldo, la pensée « tautologique et peu systématique » de Meschonnic manque de bonne foi quand il dénonce comme métaphysique la proposition d'une transposition créative de Jakobson, il y a en effet un problème qui passe inaperçu pour le poète brésilien. À la différence d'Haroldo, qui cherche à délimiter un champ épistémologique pour l'opération de la traduction, chez Meschonnic il y a à faire de ce même champ épistémologique partie intégrante de l'activité de traduction. C'est pourquoi la traduction est critique, parce qu'elle refait son champ épistémologique à chaque traduction.

La poétique de la traduction de Meschonnic n'envisage pas l'application d'un système théorique des notions pour la pratique de traduction. Il ne s'agit pas non plus seulement d'une critique des œuvres à traduire, mais aussi d'une critique des outils engagés dans la traduction. La traduction est avant tout une lecture et engage ainsi un rapport trans-subjectif que Meschonnic cherche à rendre visible à travers la traduction. En proposant ce point de vue poétique sur les textes, Meschonnic a pour but, et nous

⁴⁵⁶ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, op. cit., p. 309-310.

l'avons déjà montré, de révéler l'incontournable infini qui met en mouvement le discours, qui est particulier dans la traduction de la poésie. Et cela n'est possible que sous la forme de décentrement.

Le structuralisme jakobsien, et le poststructuralisme d'Haroldo, en cherchant la délimitation d'un champ épistémologique pour le travail de la traduction, et en mettant au second plan le travail épistémologique nécessaire lui-même, empêchent une théorie du sujet. Jakobson par son scientisme cherchant l'universel dans ce qui est mouvement. Haroldo par son post-structuralisme pluriel qui opère la crise à travers sa situation même, en évitant, à ce prix, de faire face aux problèmes que cette crise met en cours. Pour Meschonnic, en effet, il y a un travail qui précède et qui introduit cette conscience de la crise du sujet qui est une conscience des stratégies qui la maintiennent.

Dans « Le signe et le poème » de 1975, Meschonnic analyse en quoi la notion de signe et son « rapport occidental dominant de la philosophie à l'écriture et à la poésie, est *mauvais* pour la poésie »⁴⁵⁷. Après un bref exposé du problème occidental des rapports entre la raison et le mythe, Meschonnic démontre que la notion de sujet commence d'où part une ambivalence et aussi une contradiction. Quoique son essai propose une étude des discours philosophiques contemporains sur l'écriture, ce qui n'est pas vraiment l'objet de notre discussion, il est intéressant d'observer l'objectif que propose d'atteindre Meschonnic. Partant de la contradiction contemporaine de conserver ou de perdre le sujet, Meschonnic affirme :

Je ne chercherai ici ni à conserver ni à perdre. Seulement à étudier et distinguer les règles de fonctionnement de certains discours, leur mode de validité, la pertinence linguistique de leurs démonstrations, le d'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous, mais aussi le par-qui et le pour-qui, c'est-à-dire le rapport au politique des discours sur le langage,⁴⁵⁸

Le problème qu'approche Meschonnic dans « Le signe et le poème » répond à Haroldo en établissant la critique à faire de Jakobson. En premier, c'est le problème du

⁴⁵⁷ Henri MESCHONNIC, *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 18.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

signe qui domine la philosophie occidentale et qui envahit les disciplines du langage avec la question du sens. La crise qui s'installe touche finalement au problème du sujet et du social à travers ses activités langagières. De reconnaître ces stratégies est le premier travail de lecture que propose Meschonnic. L'analyse critique qu'il mène dans ses essais est donc en continu avec la traduction, qui engage et synthétise en tant qu'activité encore plus fortement la lecture comme critique.

De ce point de vue, les constatations d'Haroldo sur la critique de Meschonnic à Jakobson sont plutôt déplacées et ne prennent pas en compte l'entièreté du travail critique qu'envisage Meschonnic. C'est la caractéristique du comportement d'écrivain d'Haroldo qui se révèle dans sa force d'assimilation et qui vise le tri des informations pour son assimilation. Par ailleurs, chez Meschonnic, il y a un travail de problématisation des notions afin d'instaurer le sujet dans le langage à travers l'exercice critique qui est la lecture. Gérard Dessons l'affirme que « Meschonnic est l'héritier de cette dynamique initiée par le vers-librisme (et plus généralement par ce qu'on a alors appelé *la poétique nouvelle*) et la phonétique expérimentale, même s'il en a critiqué les présupposées positivistes (le travail à partir de la diction sans problématisation de ce protocole) »⁴⁵⁹. En effet, plus particulièrement, c'est à travers la traduction biblique que Meschonnic travaille l'histoire de l'Occident et de ses notions : « Meschonnic rencontre, en traduisant l'hébreu de la Bible, un texte au statut spécifique, irréductible au vers et à la prose, mais exploitant un mode de signifier interne à l'hébreu, fondé sur le jeu d'accents conjonctifs et disjonctifs (*te'amim*) dont il tente de rendre compte par la typographie et la disposition du texte dans l'espace de la page »⁴⁶⁰. Enfin, chez Meschonnic, le primat du discours, qui est celui de l'oralité à travers le rythme du sujet dans son langage, transforme la pensée de la traduction et le traduire.

6.3.2. Il n'y a pas de convergence

Nous constatons donc qu'il n'y a pas de convergence possible, à partir de la perspective de Meschonnic, entre sa poétique de la traduction et celle d'Haroldo, comme

⁴⁵⁹ Gérard DESSONS, « Rythme, corps, langage », dans Michèle BIGOT et Pierre SADOULET (éds.), *Rythme, langue, discours*, Limoges, Lambert-Lucas, 2012, p. 51.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 51-52.

ce dernier l'avait annoncée. Nous observons en effet que ce ne sont en réalité pas les poétiques qui s'unissent, mais seulement le fait que les deux auteurs ont produit des traductions par un biais critique, en partant chacun de la spécificité de leurs positionnements qui définissent leurs projets. De plus, les traductions bibliques en français et en portugais que les deux auteurs ont réalisé peuvent se ressembler dans leurs structures syntaxique et rythmique en termes de techniques, mais cela n'est que le résultat du modèle de transfert qu'opère Haroldo de l'idée de traduction biblique. Cela ne s'avère donc pas pour le cas de leurs motivations.

L'ensemble des propositions de Meschonnic pour une poétique de la traduction dans les années 1970, exprimée plus spécifiquement dans *Pour la poétique II*, part de l'idée que la division du signe entre forme et sens est une idéologie et qu'elle empêche, entre autres, la traduction comme décentrement. Cela remet en cause la proximité théorique entre les deux auteurs, puisque chez Haroldo la traduction agit dans le sens d'un recentrement à partir d'une position décentrée. Et cela est spécialement visible en ce qui concerne la posture d'Haroldo vis-à-vis de Jakobson, sur lequel la physique de sa théorie de la traduction est basée, ayant pour fondement une séparation du signe entre forme et sens et ses binarismes subséquents.

Pour Meschonnic la pratique de la traduction est une activité translinguistique, qui s'effectue comme pratique théorique. La constitution de la théorie de la traduction de ce dernier concerne alors des éléments translinguistiques qui sont manifestement l'objet aussi d'une théorie de la pratique sociale, d'une critique de l'idéologie de la linguistique et de la séparation du signe en forme et en sens, et d'une sociologie de la littérature. Ce sont des éléments qui composent sa poétique de la traduction et qui exigent ainsi qu'elle soit une poétique expérimentale, car elle produit pour chaque œuvre, dans sa mise en traduction, sa propre théorie. Selon Meschonnic, l'idéologie d'une linguistique du signe, soucieuse de la structure de la langue, ne permet pas une poétique de la traduction qui privilégie une activité de décentrement d'une langue-culture.

Le décentrement dont parle Meschonnic se réalise à travers une prise de conscience de l'historicité des discours. Pour cela, il est aussi nécessaire de réaliser le passage de la sémiotique vers la sémantique, qui se traduit par le primat de la valeur en détriment de celui du sens dans l'activité de traduction. Il est ainsi nécessaire de concevoir

l'unification de la pensée qui ne se réalise qu'à travers l'historicité d'un sujet. L'historicisation du sujet produit à la fois une sémantique et une syntaxe et d'autres propriétés translinguistiques, ce qui remet en cause le dualisme de la forme et du sens qui caractérise la poétique de Jakobson et, par conséquent, celle d'Haroldo, et qui la déplace vers « une structuration translinguistique et inscription transnarcissique d'un sujet généralisé »⁴⁶¹.

La notion d'oralité, qui n'apparaît pas dans la poétique de la traduction de Meschonnic des années 1970, permettra plus tard à l'auteur de développer dans sa théorie le problème de l'historicité du sujet dans le texte. C'est parce que « [...] l'oralité, qui syncrétise le corps dans le langage, est un enjeu »⁴⁶². Quoique toute la théorie pratique et la pratique théorique de Meschonnic constituent un « enjeu », cette notion nous montre que pour l'auteur l'oralité devient un élément central dans une théorie translinguistique de la traduction réalisée à travers le syncrétisme du corps et du langage.

Ainsi, la notion de critique dans la poétique de la traduction de Meschonnic passe par l'oralité en tant qu'épistémologie, pour fonder une critique des idéologies de la société et de la littérature. Son but, différent de celui d'Haroldo qui se focalise sur l'aspect pédagogique de la construction de l'historiographie littéraire brésilienne, est de refaire la théorie du langage à travers ses éléments linguistiques et translinguistiques. De plus, dans sa *Critique du rythme*, Meschonnic affirme que « la poésie concrète [...] s'est mise entièrement dans le sonore : le sonore n'est pas plus l'oralité, que le langage n'est fait de sons ou de bruits »⁴⁶³. On ne peut pas affirmer que Meschonnic parle du mouvement de poésie concrète au Brésil, mais la critique semble s'y associer. Il est ainsi difficile de considérer une convergence selon laquelle Haroldo anticipe la pensée de Meschonnic, puisque l'auteur français instaure sa théorie en faisant une critique des théories du langage de l'époque dont celle de Jakobson, pour laquelle Haroldo revendiquait l'autorité. Nous revenons alors à *Pour la poétique II* :

⁴⁶¹ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, op. cit., p. 311.

⁴⁶² Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité ? », op. cit., p. 23.

⁴⁶³ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 280.

Le problème d'une poétique de la traduction, aujourd'hui, est de travailler à ruiner cette idéologie de la poésie et de la traduction de la poésie. Dans l'enseignement, la critique et la pratique. Pour que traduire soit décentrer, non annexer. Pour que traduire et écrire soient une même pratique théorique du langage, seul moyen de travailler aux concepts de sa spécificité hors de toute sacralisation. C'est cette sacralisation que certains font passer pour l'unité dialectique vivre-langage qu'est l'écriture.⁴⁶⁴

Cette citation conclut un article sur la traduction de Paul Celan, mais elle nous semble pertinente ici, car cette critique contre une « idéologie de la poésie et de la traduction de la poésie » s'applique aussi, ou pourrait s'appliquer, à l'œuvre de Haroldo. L'idéologie, dans le cas d'Haroldo, est issue de son structuralisme tardif qui s'accompagne d'un modernisme de la rupture et du fragment. L'écriture mosaïque d'Haroldo qui s'avère dans son style anthropophagique d'écriture et d'assimilation d'auteurs et d'idées n'est rien d'autre qu'une nouvelle réponse au problème de l'opposition entre raison et déraison, ou du mythe et de la philosophie. Meschonnic l'explique ainsi dans *Modernité modernité*, de 1988 :

Le structuralisme appliqué au collage a produit une écriture sérielle. Tout ce que la structure implique d'élimination du sujet y est reporté. Les ruses de la combinatoire fabriquent un golem du sens. Et refont, à leur insu, l'opposition ancienne entre la déraison et la raison.⁴⁶⁵

Le manque d'une théorie du sujet y est maintenu. Cela est continué à travers la métaphore de la combinaison, qui surpasserait le problème de l'original et de la copie, de la polyphonie de l'écriture, de la constitution du sujet de l'écriture, entre autres. Le sujet est toujours absent, ce qui révèle la crise que génère le primat du sens. Pour Meschonnic, le primat du rythme en tant que critique du rythme est le seul travail expérimental qui rend possible le sujet dans son discours. Et ce travail est un travail de l'écoute. D'où

⁴⁶⁴ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, op. cit., p. 404-407.

⁴⁶⁵ Henri MESCHONNIC, *Modernité modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 102.

l'importance de l'écoute des *ta'amim* dans les traductions bibliques, puisqu'ils mettent en lumière l'oralité oubliée des textes bibliques.

6.3.3. Que fait le rythme à la traduction biblique

Haroldo s'intéresse tout particulièrement à la technique de traduction des accents rythmiques du projet de traduction biblique de Meschonnic. En 1986, au sujet de la traduction de *Qohélet*, Haroldo pointe deux éléments en convergence avec Meschonnic : la non-utilisation des alinéas dans la traduction et l'effort de cohérence lexicale au long des traductions⁴⁶⁶. Dans ce même article, Haroldo mentionne ce qui est « l'une des principales contributions de Meschonnic » pour lui : la traduction des accents massorétiques par « des espaces blancs dans le texte »⁴⁶⁷. Cette formule est reprise et amplifiée en détail en 1991, dans la publication du livre *Qohélet / O-que-sabe*⁴⁶⁸, et aussi dans *Bere'shith*⁴⁶⁹. En 1994, dans l'article « Um canto de amor semítico », Haroldo commente l'influence de la traduction « rythmique-prosodique » qu'il essaie réaliser de la même manière que Meschonnic, en adoptant, toutefois, des signes au lieu des blancs dans le texte comme le faisait le traducteur français⁴⁷⁰. En 2004, dans le livre *Éden : Um Tríptico Bíblico*, Haroldo parle de « la cohérence lexicale et [du] projet rythmique-pausal de H. Meschonnic »⁴⁷¹, et de la continuation de l'utilisation des signes spatiaux, comme Meschonnic, « quant au découpage rythmique-prosodique du poème »⁴⁷².

La prédominance d'un intérêt pour les aspects techniques de la traduction biblique de Meschonnic est assez évidente dans les commentaires d'Haroldo. De plus, pour le poète-traducteur brésilien, la notion de rythme maintient sa définition métrique. La linguistique d'Haroldo est encore celle d'un structuralisme où la structure corrobore le sens et la langue fait le primat de la pratique. La poétique est dans un rang subordonné à

⁴⁶⁶ Haroldo de CAMPOS, « Qohélet: O-que-sabe », *Folha de São Paulo*, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁶⁷ « [...] uma das principais contribuições de Meschonnic [...] os espaços brancos no texto ». *Ibid.*

⁴⁶⁸ Haroldo de CAMPOS, *Qohélet = O-que-sabe : Ecclesiastes : poema sapiencial*, *op. cit.*, p. 26-27.

⁴⁶⁹ Haroldo de CAMPOS, *Bere'shith: a cena da origem : (e outros estudos de poética bíblica)*, *op. cit.*, p. 20-22. *Ibid.*

⁴⁷⁰ Haroldo de CAMPOS, « Um canto de amor semítico », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1994, p. 6.

⁴⁷¹ « [...] a coerência lexical e o projeto rítmico-pausal de H. Meschonnic ». Haroldo de CAMPOS, *Éden: um tríptico bíblico*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁷² « [...] por sua importância quanto ao recorte rítmico-prosódico do poema ». *Ibid.*, p. 109.

la linguistique et le rythme est un élément secondaire de la signification qui, dans le poème, fait « violence » à la langue, en suivant la manière dont le comprend Jakobson. Pour ce dernier, dans l'article « Principes de versification »⁴⁷³, le rythme, depuis sa fonction métrique, peut être observé de différentes manières tant dans la langue pratique que dans la langue poétique.

C'est ainsi que le rythme dynamique de la langue pratique est un processus d'automatisation de l'expiration, durant le discours. Inversement, le rythme poétique est un des moyens de tirer la parole hors de son état d'automatisme.⁴⁷⁴

Jakobson continue :

Ainsi le temps poétique est typiquement une *Erwartungszeit*, un temps d'attente ; c'est-à-dire qu'à l'issue d'un intervalle défini nous attendons un signal défini. Ce temps, imposé, à la parole, la transforme subjectivement. L'exagération, que nous avons analysée, de rapports entre une syllabe réalisant un temps fort et une syllabe réalisant un temps faible est un échantillon de la violence qui est faite aux éléments de la langue, lorsqu'ils sont transformés en éléments rythmo-génétiques.⁴⁷⁵

Cette définition du rythme poétique comme violence à la langue pratique est aussi une caractéristique de la pensée d'Haroldo, et il nous semble être tout l'enjeu qui l'intéresse dans ses traductions bibliques. Les coupures rythmiques imprimés comme nouvelle expression d'accentuation rythmique pour la traduction de l'hébreu biblique en portugais permettent une mise en cause critique de la langue poétique au Brésil et de ses conventions. De ce fait, le transfert d'une telle conception de la traduction biblique convient parfaitement à la poésie de l'œuvre d'Haroldo par ce qu'elle permet en termes d'innovation et de violence vis-à-vis de la langue courante.

Pour Meschonnic, d'autre part, le rythme dans la traduction biblique est une recherche de l'oralité. Il est ainsi une écoute du texte. Parce que le rythme comme

⁴⁷³ Roman JAKOBSON, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 40-55.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 43.

organisation du sujet dans son langage détermine le primat de l'oralité, la traduction biblique doit faire face à des éléments qui sont normalement considérés comme secondaire pour la signification des œuvres. Cela est le projet de Meschonnic. Dans sa *Critique du rythme*, après avoir analysé critiquement les études qui ont été réalisés au sujet de la division du verset biblique pour sa traduction, Meschonnic explique le rôle qu'a l'accentuation rythmique dans la Bible. Le large extrait suivant synthétise la problématique que Meschonnic développe à travers ses traductions bibliques :

Pourtant une rythmique est inscrite dans la Bible sous tous les yeux. Elle a l'intérêt théorique de faire une rythmique de groupe dans une langue à accent de mot. Sans métrique. Une accentuation continue hiérarchise, sémantise, rythme le texte biblique et règle sa cantillation. Elle remonte à des signes de mains, à une cheironomie immémoriale. Les accents de cantillation sont la seule ponctuation du texte. Ils montrent l'inséparabilité du rythme et du sens. Cette accentuation connaît deux systèmes, qui ne correspondent pas aux notions ultérieures sur des livres qui seraient de prose, d'autre, de poésie. Il y a une accentuation pour les trois livres de *Job*, des *Proverbes* et des *Psaumes*, et une autre pour les 21 autres livres. Cette discussion est purement technique et musicale. Les trois livres ne sont pas, comme il est conventionnellement dit, « poétiques ». Les vingt et un ne sont pas « prosaïques ». Qui comprendraient, entre autres, le *Chant des chants*, que la Bible de Kittel imprime en « vers », comme *l'Ecclésiaste*, les *Lamentations*. Mais *Esther* en « prose ». Cette division traditionnelle, inséparable du fonctionnement des textes, fait apparaître comme un brouillage, et un placage de notions étrangères, les distributions de prose et de poésie posées sur le texte. A part la différence de cantillation entre les trois et les vingt et un, les accents ont la même fonction disjonctive et conjonctive, pour tous les textes : 25 pour les 21 livres (13 disjonctifs, 8 conjonctifs) ; 20 pour les trois (11 et 9). Les mélodies ont pu varier avec l'histoire et les lieux, la valeur hiérarchique et rythmique est constante. En quoi cette accentuation est *orale*, et n'a pas la valeur logique de la ponctuation française moderne. Son conflit éventuel avec les groupes syntaxiques fait sens. Tout le texte de la Bible est fait de versets, qui sont une section, un segment (*pasuk*, qui désigne le verset, signifie « coupé ») souvent composé de deux membres, l'ouvrant et le fermant, séparés par une césure,

atnah « repos », chaque membre en principe divisé et redivisé, le dernier élément n'ayant plus qu'un mot ou deux.⁴⁷⁶

La traduction de l'accentuation rythmique des textes bibliques est, pour Meschonnic, l'aventure expérimentale d'une critique de la pensée occidentale. Elle met en question les à priori qui sont au fondement des théories du langage et qui s'expriment souvent dans les pratiques du langage, telle la traduction. Le primat du rythme révèle les enjeux souvent cachés ou inconscients. La traduction biblique est exemplaire pour cette mise à l'épreuve du travail du rythme. Elle reconstruit les pauses disjonctives et les liens conjonctifs définis par une accentuation rythmique, conception du langage étrange à la pensée occidentale déterminée souvent selon le doublon de la prose et de la poésie. Elle éclaire sur le fait que toute pratique langagière est avant tout aventure du sujet et que le primat de l'oralité rend possible une écoute des textes. Cette écoute est, nous le répétons, ce qui détermine la traduction comme décentrement.

Le projet de traduction biblique de Meschonnic et celui d'Haroldo ont de profondes différences. Les objectifs qui conduisent le travail avec une accentuation particulière sur les aspects rythmiques et prosodiques des textes bibliques sont en franche opposition. Alors qu'Haroldo cherche l'expérimentation d'une identité décentrée sur un texte fondateur de l'occident et, pour cela, engage une pensée anthropophagique qui construit un style mosaïque pour la lecture et le transfert des idées, Meschonnic cherche, dans une Europe intellectuelle en crise, à définir les bases nécessaires pour une théorie du sujet qui fonde une pensée capable de se décentrer. Ce mouvement qui va de la volonté de décentrement à l'assimilation décentrée caractérise le transfert de l'idée de traduction biblique qui est mise en place entre la pensée des deux poètes-traducteurs.

L'extrait cité ci-dessus de *Critique du rythme* développe un problème qui est constant dans la pensée de Meschonnic, en même temps qu'il éclaire ce qui fait sa divergence par rapport aux transcréations bibliques d'Haroldo. Il s'agit, en effet, de l'expérience des deux poètes-traducteurs avec la Bible hébraïque, ce qui engage deux rapports différents à la traduction définis par leur historicité. Pour continuer alors cette

⁴⁷⁶ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 473-474.

recherche, les relations que leurs œuvres font avec la pensée du philosophe Walter Benjamin sera l'occasion d'évaluer ce que fait l'expérience de la traduction biblique du XX^e siècle. C'est ainsi, pour nous, l'enjeu de l'écoute des deux différentes expériences poétiques qui transforment les rapports aux textes bibliques.

IV. VERS WALTER BENJAMIN

La pensée du philosophe allemand Walter Benjamin est vers où nous nous tournons lorsqu'il s'agit de comprendre l'expérience dans la modernité du XX^e et XXI^e siècles. Ses essais philosophiques sur l'expérience, la traduction, le langage et l'histoire fascinent encore de nos jours par la précision avec laquelle l'auteur semble dévoiler la réalité. En effet, Benjamin a vécu la grande période de crise du dernier siècle, produisant la plupart de ses écrits dans l'entre-guerre. En tant que juif en Allemagne, il a vu de près l'ascension du national-socialisme hitlérien et ses effets dans la société de l'époque. Aller vers Benjamin est donc un retour dans une période qui a marqué profondément l'expérience en Europe, mais aussi dans le monde au XX^e siècle.

La notion d'expérience n'échappe donc pas à la pensée de Benjamin. C'est à partir de ses réflexions à ce sujet que nous étudions ce qui caractérise les expériences de traduction d'Haroldo et de Meschonnic. Les deux poètes-traducteurs ont, en effet, lu Benjamin et leur lecture du philosophe allemand révèle deux pôles d'une même expérience. Il s'agit d'une expérience de décentrement qui semble contraindre la modernité du XX^e siècle. Si l'idée de décentrement n'est pas explicitement écrite dans ses essais, c'est parce qu'elle constitue la lecture que nous réalisons dans cette partie de notre étude. « Pauvreté en expérience », de 1933, par exemple, met en lumière le silence qui s'installe dans la transmission de l'expérience des anciens. Ce manque de direction des expériences qui s'étale dans les sociétés occidentales après la première guerre mondiale est donc l'occasion d'un recentrement par des expériences de décentrement. Cela est visible pour nous dans les écrits d'Haroldo et de Meschonnic en ce qui concerne leur lecture de Benjamin, mais aussi dans leur traduction biblique.

Leurs projets de traduction révèlent que ces mouvements historiques ouvrent la possibilité pour que la traduction s'installe en tant qu'une expérience esthétique. De plus, ils révèlent deux pôles de l'expérience de traduction qui s'articule selon deux aires géoculturelles différentes. Haroldo représente celui de l'expérience du créateur décentré des grands centres culturels qui cherche, à travers sa pratique de traduction, à opérer sa condition elle-même. La traduction est un lieu privilégié pour cette expérience de décentrement, car elle a comme matériel la tradition à travers une pratique qui la réactualise dans le *maintenant*. De son côté, Meschonnic représente l'expérience de celui qui cherche à rebâtir les études du langage, notamment à travers la traduction, par un

mouvement de décentrement des idées reçus. La traduction est une activité qui engage ce mouvement de décentrement épistémologique, en même temps qu'elle peut mettre en question la tradition greco-latine et les binarismes du signe qui la fonde. C'est à travers sa théorie du rythme qu'il est ainsi possible, pour Meschonnic, de décentrer les idées reçus sur le langage et ses pratiques. Les projets de traduction biblique des deux poètes-traducteurs sont donc situés dans deux expériences de décentrement qui ont pour centre la crise des cultures hégémoniques dans le XX^e siècle.

Cette partie conclut par une étude des écrits théoriques qui accompagnent les traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic. Cette étude vise à faire apparaître comparativement les mouvements de décentrement que subit l'idée de traduction biblique chez les deux poètes-traducteur. C'est pour cela que nous voyons dans ces écrits des « journaux de bord de la traduction biblique ». Ces textes sont en continu avec la traduction comme un prolongement qui manifeste théoriquement l'idée de traduction biblique qui mobilise leurs projets. L'expérience du « décentrée » et celle de « décentrer » sont ainsi deux forces agissant et transformant l'idée de traduction biblique.

7. Traduire la Bible comme expérience

Ces créatures, du reste, parlent déjà une langue tout à fait nouvelle. L'élément décisif dans cette langue est l'attrait pour tout ce qui relève d'un projet délibéré de construction, par opposition notamment à la réalité organique.

« Expérience et pauvreté », Walter Benjamin⁴⁷⁷

Ce chapitre étudie l'expérience d'Haroldo et de Meschonnic dans leurs projets de traduction biblique. En effet, la pratique de traduction biblique est le résultat d'une expérience en tant qu'interaction des deux poètes-traducteurs avec un texte dit canonique de l'histoire de l'Occident. Pour le poète-traducteur brésilien, il s'agit d'une expérience dans le sens d'une expérimentation esthétique avec les possibilités qu'offrent la langue, la culture et le *maintenant* caractéristique de la post-modernité. Pour Meschonnic, d'autre part, c'est une expérience du sujet du poème qui entraîne avec lui une critique du continu que font le langage, le politique et l'éthique. De ce fait, cette interaction du traducteur au texte révèle les enjeux historiques qui ont lieu au XX^e siècle et qui définissent la spécificité des rapports. La pensée de Benjamin est comme un fil qui relie ici les deux poètes-traducteur et où l'on trouve une mise en relief des spécificités qui caractérisent les enjeux et les rapports engagés autour de l'expérience de la traduction biblique. Ses études sur l'expérience et la traduction sont donc incontournables et le point de rencontre pour l'observation des particularités qui font l'expérience de la traduction chez Haroldo et Meschonnic.

7.1. Autour de l'expérience

La première question que nous nous posons concerne ce qui définit l'expérience de la traduction au XX^e siècle. Comme déjà expliqué, la pensée de Benjamin, en même temps qu'elle est l'objet de circulation à l'intérieur des projets de traduction biblique

⁴⁷⁷ Walter BENJAMIN, « La tâche du traducteur », dans *Oeuvres I*, Folio, 2000, pp. 244-262.

d'Haroldo et de Meschonnic, contient la réponse à cette question. C'est donc à partir de ses réflexions sur l'expérience dans la modernité que nous nous lançons dans une tentative de cerner le sujet et de comprendre l'expérience du traducteur de nos jours.

7.1.1. Qu'est-ce que Walter Benjamin nous apprend sur l'expérience ?

Walter Benjamin est né en 1892 à Berlin. Auteur d'une œuvre écrite entre 1910 et 1940, le philosophe allemand a marqué la pensée du XX^e siècle, après être marquée, elle-même, par son expérience en tant que juif à traverser le moment de l'entre-guerre. D'une interdisciplinarité féconde et parfois mystérieuse, la philosophie de Benjamin touche aux problèmes de son époque à travers des questionnements sur l'art, l'histoire, la religion et la traduction. Cette dernière, c'est le symptôme d'une vie itinérante depuis le début de ses études en Allemagne, mais aussi de ces passages postérieurs en France, en Espagne et au Danemark⁴⁷⁸. En effet, sa pensée s'initie par une philosophie du langage, notamment à travers « Sur le langage en général et sur le langage humain », de 1916. Un autre texte qui donne continuité à sa philosophie est « Le programme de la philosophie qui vient », de 1919. Influencé par la mystique juive, qui l'a été introduite par son amitié avec Gershom Scholem, Benjamin va écrire « La tâche du traducteur », en 1923, qui fait la préface de sa traduction des *Tableaux parisiens*, de Baudelaire.

Cette première phase de l'œuvre de Benjamin est aussi marquée par la publication d'*Origine du drame baroque allemand*, qui a été conçue en 1916, mais publiée seulement en 1928. Cet essai discute la notion d'allégorie chez Benjamin qui s'oppose à la prévalence du symbole dans les études de la littérature et du langage depuis les romantiques. « La petite histoire de la photographie », de 1931, introduit la notion d'« aura » pour définir l'œuvre d'art comme une « trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »⁴⁷⁹. D'autres essais comme « Expérience et pauvreté », de 1933, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité

⁴⁷⁸ Dans la préface écrite par Élise PESTRE dans Walter BENJAMIN, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, 2018, trad. de Skali, Sedrik Kohen. p. 8-9.

⁴⁷⁹ Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », dans *Oeuvres II*, Paris, Folio, 2000, p. 311.

technique », de 1935, et « Le conteur », de 1936, composent le panorama des principales publications de l'auteur.

Pour approcher la question de l'expérience chez Benjamin, il faut d'abord prendre en compte son expérience à lui en tant qu'écrivain. En effet, le sujet de l'expérience avance dans l'œuvre de Benjamin à partir d'une volonté d'unifier, pour la compréhension de l'expérience, la philosophie aux disciplines mantiques, séparation qui remonte à la pensée de Kant et qui est résultat de l'ascension de la pensée mathématique des Lumières. Patricia Lavelle identifie la question de l'expérience chez Benjamin à partir de cette critique que l'auteur fait à Kant :

Dans la simple lecture comme dans la critique, le geste qui détruit l'unité expressive de l'écrit peut être compris comme une forme particulière de l'expérience annoncée par Benjamin dans un texte programmatique rédigé en 1917-1918 et intitulé « Sur le programme de la philosophie qui vient ». Cet écrit non destiné à la publication est le projet d'élaboration d'un système dont le noyau central serait une théorie de l'expérience, établie à partir de la critique du concept kantien. Or, selon ce programme, la conception kantienne de l'expérience correspond à l'aveuglement des Lumières en ce qui concerne la religion et l'histoire.⁴⁸⁰

L'expérience chez Benjamin « devait pouvoir comprendre les rapports spirituels entre l'homme et l'univers »⁴⁸¹. Pour ce faire, Benjamin fait recours à la mystique juive à travers l'influence, d'abord, du philosophe prussien Johann Georg Hamann (1730-1788) et aussi à travers ses échanges avec l'historien de la mystique juive Gershom Scholem (1897-1982). Ce contexte concerne la jeunesse du philosophe qui incorpore à sa pensée, à travers spécialement l'amitié avec Scholem, un point de vue mystique de l'expérience. Il cherche ainsi à intégrer le transcendantal et les études linguistiques. Chez Benjamin, comme l'affirme Lavelle, « l'essence spirituelle des choses, cette pure communicabilité qui se communique dans les choses, appartient à la sphère transcendantale de

⁴⁸⁰ Patrícia LAVELLE, *Religion et histoire : sur le concept d'expérience chez Walter Benjamin*, Paris, 2008, p. 30.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 31.

l'expérience, étant à l'origine silencieuse du langage »⁴⁸². Lavelle continue en disant que le « langage ici n'est cependant pas encore celui des mots, mais les langues muettes des choses qui rencontrent leurs traductions dans les noms »⁴⁸³. En effet, cela parce que, « [s]elon Benjamin, nommer, c'est traduire les langages muets des choses en langage humain »⁴⁸⁴.

L'article de 1933, « Expérience et pauvreté », témoigne d'un Benjamin plus mûr avec une vision quasi prophétique sur le sens que prend l'expérience au XX^e siècle. Il faut tenir en compte qu'à ce moment Benjamin voit la montée du fascisme hitlérien en Allemagne et que son œuvre devient de plus en plus politique. En effet, le point de départ de cette étude de Benjamin est l'expérience en tant que transmission, car, comme l'écrit l'auteur, « [l]'expérience, on savait exactement ce que c'était : toujours les anciens l'avaient apportée aux plus jeunes »⁴⁸⁵. De ce fait, dans l'entre-guerre d'où date son article, le philosophe allemand pointe vers une rupture de la transmission, qu'il nomme par « expérience communicable ». Le problème peut être résumé dans la question : que vaut l'expérience des anciens après l'horreur vécue dans la première Guerre Mondiale ?

La crise généralisée qui a traversé une génération entière a coupé la continuité de la transmission par l'expérience communicable et a lancé le monde dans ce que Benjamin appelle une pauvreté en expérience. C'est donc, selon lui, la condition qui caractérise le début du siècle. Benjamin écrit :

Cet effroyable déploiement de la technique plongea les hommes dans une pauvreté tout à fait nouvelle. Et celle-ci avait pour revers l'oppressante profusion d'idées que suscita parmi les gens – ou plutôt : que répandit sur eux – la reviviscence de l'astrologie et du yoga, de la Science Chrétienne et de la chiromancie, du végétarisme et de la gnose, de la scolastique et du spiritisme. Car ce n'est pas tant une authentique reviviscence qu'une galvanisation qui s'opère ici.⁴⁸⁶

⁴⁸² *Ibid.*, p. 59.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ Walter BENJAMIN, « Expérience et pauvreté », dans *Oeuvres II, op cit.*, p. 364.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 365-366.

Une génération muette a suffi pour terminer avec la transmission des expériences communicables. Et la fin de la transmission a mis en place une profusion d'idées nouvelles. Dans ce contexte, Benjamin met en lumière la nature « barbare » de l'expérience humaine, car « cette pauvreté ne porte pas seulement sur nos expériences privées, mais aussi sur les expériences de l'humanité tout entière [...] c'est donc une nouvelle espèce de barbarie »⁴⁸⁷. La proposition d'une relecture du terme « barbarie » est l'entreprise de Benjamin dans son article. Car la « barbarie » est pour lui une condition humaine qui n'est que révélée dans la pauvreté en expérience au XX^e siècle.

Le regard prophétique sur la situation d'où écrit Benjamin a été l'occasion de la prise de conscience que la pauvreté en expérience révèle non pas chez l'homme une volonté pour le nouveau, mais pour sa libération. La rupture avec la transmission met en évidence qu'il y a une recherche innée pour une expérience authentique, et la confusion, la recherche et la reviviscence des multiples modes d'expérience en est la preuve. Benjamin affirme :

La pauvreté en expérience : cela ne signifie pas que les hommes aspirent à une expérience nouvelle. Non, ils aspirent à se libérer de toute expérience quelle qu'elle soit, ils aspirent à un environnement dans lequel ils puissent faire valoir leur pauvreté, extérieure et finalement aussi intérieure, à l'affirmer si clairement et si nettement qu'il en sorte quelque chose de décent. Ils ne sont du reste pas toujours ignorants ou inexpérimentés. On peut souvent dire le contraire : ils ont 'ingurgité' tout cela, la 'culture' et l' 'homme', ils en sont dégoûtés et fatigués.⁴⁸⁸

Pour le sujet de notre étude qui sont les projets de traduction biblique d'Haroldo et de Meschonnic, Benjamin semble ne pas pouvoir être plus précis dans son diagnostic. Nous avons brièvement traité sur cela dans le premier chapitre et il est maintenant le cas de le réaffirmer à partir du point de vue de l'expérience. Les traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic sont le résultat et la conséquence d'une certaine expérience qui traverse le XX^e siècle et qui n'est possible qu'après la rupture des expériences

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 366.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 371.

communicables dont parle Benjamin dans son article. D'autres facteurs, bien évidemment, particularisent ces expériences, notamment après la deuxième Guerre Mondiale, que Benjamin signale à la fin de son article comme un événement à venir, en ne sachant pas la mesure que prendra son ampleur. Voici le paragraphe de conclusion :

Pauvres, voilà bien ce que nous sommes devenus. Pièce par pièce, nous avons dispersé l'héritage de l'humanité, nous avons dû laisser ce trésor au mont de piété, souvent pour un centième de sa valeur, en échange de la piécette de l'« actuel ». À la porte se tient la crise économique, derrière elle une ombre, la guerre qui s'apprête. Tenir bon, c'est devenu aujourd'hui l'affaire d'une poignée de puissants qui, Dieu le sait, ne sont pas plus humains que le grand nombre : souvent plus barbares, mais pas au bon sens du terme. Les autres doivent s'arranger comme ils peuvent, repartir sur un autre pied et avec peu de chose. Ceux-ci font cause commune avec les hommes qui ont pris à tâche d'explorer des possibilités radicalement nouvelles, fondées sur le discernement et le renoncement. Dans leurs bâtiments, leurs tableaux et leurs récits, l'humanité s'apprête à survivre, s'il le faut, à la disparition de la culture. Et, surtout, elle le fait en riant. Ce rire peut parfois sembler barbare. Admettons. Il n'empêche que l'individu peut de temps à autre donner un peu d'humanité à cette masse qui la lui rendra un jour avec usure.⁴⁸⁹

Benjamin affirme que « l'humanité s'apprête à survivre [...] la disparition de la culture » et c'est bien ce qu'il est possible d'affirmer sur les projets de traductions bibliques des deux poètes-traducteurs que nous étudions. La rénovation de la traduction de la Bible hébraïque semble être l'expression de la disparition de la culture et de son adaptation en vue de la survie. C'est ce que notre étude comparée est en train de démontrer. Il y a un rapport étroit entre rénovation et survivance, peut-être mieux exprimé sous le terme de transformation. C'est d'ailleurs le terme qui définit centralement la notion de littérature chez Meschonnic comme la transformation d'une forme de vie à travers une forme de langage et vice-versa. C'est pourquoi nous comprenons aussi l'expérience au XX^e siècle comme une expérience de transformation et les projets de traduction biblique tant d'Haroldo comme de Meschonnic en tant que deux expériences

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 372.

qui visent à transformer les écrits bibliques en vue d'une mise à jour nécessaire pour son nouveau contexte.

7.1.2. Un point de vue pragmatique sur l'expérience

La philosophie esthétique du nord-américain John Dewey nous aide à aller plus loin dans notre réflexion sur l'expérience et l'expérience de la traduction biblique au XX^e siècle. Certes, il est important de signaler que sa philosophie n'est pas la même que celle de l'école de Frankfurt à laquelle appartient la pensée de Benjamin et d'où nous lançons notre réflexion. Cependant, les deux auteurs ont partagé un regard similaire sur le problème de la pauvreté en expérience parce que les deux se basent sur une idée anti-dualiste de l'expérience⁴⁹⁰.

L'élément qui nous intéresse pour notre étude est celui qui pourrait nous aider à mieux comprendre l'expérience de traduction biblique à travers les projets d'Haroldo et de Meschonnic. Et Benjamin en parle dans son article « Pauvreté et expérience » lorsqu'il qualifie l'expérience technique absente d'aura comme « tout ce qui relève d'un projet délibéré de construction, par opposition notamment à la réalité organique »⁴⁹¹. Sa critique cible la société industrialisée, capitaliste et fortement technicisée de son époque. D'où ressort cette séparation d'une expérience technique de celle de la réalité organique. Dewey discute aussi de ce même problème dans sa philosophie esthétique, notamment dans « Art comme expérience », de 1934. Cela est clairement visible dans sa définition d'expérience, dont voyons ici un long extrait qui l'introduit :

L'expérience est le résultat, le signe et la récompense de cette interaction entre l'organisme et l'environnement qui, lorsqu'elle est menée à son terme, est une transformation de l'interaction en participation et en communication. Puisque les organes des sens et le dispositif moteur qui leur est associé permettent cette participation, toute tentative pour y déroger, quelle qu'elle soit, qu'elle soit pratique ou théorique, est à la fois l'effet et la cause d'un vécu étriqué et terne. Les oppositions entre l'esprit et le corps, l'âme et la matière, l'esprit et la chair

⁴⁹⁰ Yasuo IMAI, « Walter Benjamin and John Dewey: The Structure of Difference Between Their Thoughts on Education », *Journal of Philosophy of Education*, vol. 37, n° 1, 2003.

⁴⁹¹ Walter BENJAMIN, « Expérience et pauvreté », dans *Oeuvres II, op. cit.*, p. 368.

ont toutes leur origine, fondamentalement, dans la crainte de ce que la vie nous réserve. Elles sont signes de contraction et de retrait. Par conséquent, une pleine reconnaissance de la continuité des organes, des besoins et des impulsions de la créature humaine avec ceux de ses ancêtres appartenant à l'espèce animale n'implique en aucune façon la nécessité de réduire l'homme au niveau de la bête. Au contraire, elle rend alors possible l'élaboration des fondements de l'expérience humaine sur lesquels est érigée la superstructure de l'expérience distinctive et merveilleuse qui est celle de l'être humain. Ce sont les traits distinctifs de l'homme qui lui permettent de s'abaisser au-dessous du niveau de la bête. Mais cela lui permet aussi de porter à de nouveaux sommets, jamais atteints, cette unité entre les sens et les impulsions, entre le cerveau, l'œil et l'oreille, unité dont la vie animale donne une illustration, la saturant de significations conscientes issues de la communication et de l'expressions délibérée.⁴⁹²

Le point de vue de Dewey au sujet de l'expérience se base sur une approche de la continuité entre les organismes et son environnement et non sur leur séparation. C'est une continuité qui fait face à une division courante entre ce qui est de l'ordre du matériel contre celui du spirituel. La question posée semble être la même qu'on retrouve chez le philosophe allemand. Cependant, alors que Benjamin parle d'une rupture des expériences communicables dans l'après-guerre et de la valorisation de la technique dans son époque, Dewey nous montre que les oppositions entre corps et esprit qui caractérisent les expériences sont des signes de contraction et de retrait qui indiquent une rythmique de la continuité entre les organes et les idées. L'expérience se définit fondamentalement par l'interaction entre l'organisme et son environnement qui déclenche une transformation. Le retrait est ainsi l'expression d'un besoin ancestral, d'une superstructure qui caractérise l'expérience humaine. Elle permet à l'homme de descendre plus bas que l'animal, ce que Benjamin appellera un état de barbarie, mais en même temps à regagner des nouveaux sommets de l'expérience. Chez Benjamin, cette rétraction se serait exprimée au XX^e siècle par un rejet de l'organique dans la pensée des hommes qui sont alors, selon l'auteur,

⁴⁹² John DEWEY, *L'art comme expérience*, vol. Oeuvres philosophiques, 3, Publications de l'Université de Pau, 2006, p. 60.

« fatigués », en se référant au poids des expériences communicables qui définissent les valeurs de la société et de la culture.

La théorie du rythme de Meschonnic dont nous avons parlé dans le précédent chapitre corrobore le point de vue sur l'expérience chez Dewey, spécialement en ce qui concerne l'expérience esthétique. Or, pour le philosophe pragmatique, l'expérience esthétique est un certain sommet de l'expérience que seul l'homme est capable d'atteindre à travers la concentration des « significations conscientes » dans son interaction avec l'environnement. De ce fait, l'art est aussi la preuve pour Dewey que l'expérience se caractérise par des transformations qui, de son point de vue, servent, tout spécialement, au développement de l'existence humaine elle-même.

L'existence de l'art est la preuve concrète de ce qui vient d'être affirmé de façon abstraite. C'est la preuve que l'homme utilise les matériaux et les énergies de la nature dans l'intention de développer sa propre existence, et qu'il agit ainsi en accord avec la structure de son organisme, son cerveau, ses organes des sens et son système musculaire. L'art est la preuve vivante et concrète que l'homme est capable de restaurer consciemment, et donc sur le plan de la signification, l'union des sens, du besoin, de l'impulsion et de l'action qui caractérise l'être vivant. L'intervention de la conscience vient y ajouter la régulation, le pouvoir de sélection et la réorganisation. Elle introduit donc dans les arts une variation infinie. Mais son intervention conduit aussi à la longue à l'*idée* de l'art comme idée consciente de la plus grande réussite intellectuelle dans l'histoire de l'humanité.⁴⁹³

Dewey remarque que cette reconnaissance de l'art comme la plus grande réussite intellectuelle se déploie de manière à la séparer des activités dites utiles. C'est, comme le dit Meschonnic, une sacralisation du langage poétique, ici entendu comme expression artistique. La séparation pose l'art comme une expérience distante de la vie ordinaire. A cela, Dewey note une forte corrélation avec l'expérience religieuse qui porte, pour lui, sur un éventuel « souvenir de dispositions acquises dans les relations primitives entre l'être vivant et son environnement »⁴⁹⁴. Ces dispositions qui représenteraient une pensée

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁹⁴ Walter BENJAMIN, « Expérience et pauvreté », dans *Oeuvres II, op. cit.*, p. 70.

animiste de l'expérience esthétique montrent « la capacité que possède l'expérience sensorielle immédiate à s'incorporer des significations et des valeurs qui, en elles-mêmes et d'elles-mêmes (c'est-à-dire dans l'abstrait), seraient qualifiées d'« idéales » et de « spirituelles » »⁴⁹⁵. De ce fait, Dewey affirme encore que « le poétique, quel que soit son véhicule, est toujours un proche parent de la pensée animiste »⁴⁹⁶. Mais l'expérience esthétique est en réalité dans une relation de continuité et cette séparation n'est que l'expression historicisée de l'évolution de la pensée humaine. Pour montrer qu'en effet l'expérience esthétique ne peut pas être réduite à une pensée animiste de l'art, Dewey cite l'art de l'architecture.

Si nous nous nous tournons vers un art qui, de diverses façons, est situé au pôle opposé, l'architecture, nous voyons de quelle manière les idées, peut-être initialement élaborées dans une pensée extrêmement technique, comme celle des mathématiques, peuvent être directement incorporées à des formes sensibles. [...] Dans la mesure où une chose a été atteinte par les plus grands élans de la pensée de l'homme ou a été appréhendée par quelque intuition pénétrante, elle est nécessairement en soi apte à devenir le cœur et le noyau du sens.⁴⁹⁷

De la même manière, Benjamin utilise aussi l'exemple de l'architecture dans son étude. La question que pose le philosophe allemand est, cependant, toute autre. Il s'agit de voir dans l'architecture un projet qui annoncerait, une fois de plus, la pauvreté en expérience. « Si des gens comme Scheerbart rêvent de constructions en verre, serait-ce parce qu'ils sont les apôtres d'une nouvelle pauvreté ? »⁴⁹⁸. Nous revenons à cette expérience en retrait dont Dewey nous parle. « De cela, Scheerbart avec son verre, le Bauhaus avec son fer, sont venus à bout : ils ont créé des espaces dans lesquels il est difficile de laisser des traces »⁴⁹⁹. C'est la caractéristique de l'épisode de l'histoire qui

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 70-71.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 369.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 370.

marque la pensée des deux auteurs, c'est-à-dire revêtir l'expérience d'un projet délibéré, plus que des expériences qui ont été léguées.

Comme l'architecture, la traduction est aussi un travail élaboré par une pensée technique. Les projets de traduction biblique d'Haroldo et celui de Meschonnic sont, quant à eux, l'expression de ce passage dans la poésie du XX^e siècle. La transformation des expériences immédiates fondées sur la transmission directe à travers les formes poétiques pour un art qui est avant tout un projet délibéré d'une pensée technique, comme celle de l'activité de traduction, semblent appartenir à ce panorama historique que peint tant Benjamin que Dewey. La traduction biblique suit donc le flou, dans l'histoire de la poésie, de l'expérience en retrait du vécu « étriqué et terne » qui génère une pauvreté en expérience et qui s'instaure après la violence des deux grandes guerres mondiales.

7.1.3. Le traducteur et l'expérience esthétique

Pour parler alors de l'expérience du traducteur, et lorsqu'on cherche dans cette partie de notre étude à aller vers Benjamin, l'article « La tâche du traducteur » est un essai incontournable du philosophe allemand. A côté de Cicéron et de Saint Jérôme, cet article de Benjamin est parmi les plus importants en Occident qui traite du traduire⁵⁰⁰. Quoiqu'il ne traite pas directement du problème de l'expérience, « La tâche du traducteur » nous donne des indices importants qui nous aide à mieux comprendre l'expérience esthétique qui relève du traduire.

Selon Oséki-Dépré, « [l]'apport fondamental de la thèse de Benjamin, concerne le rapport entre la traduction et l'original, rapport essentiel, fondateur en raison d'une corrélation 'naturelle' entre l'original et sa traduction. C'est une corrélation *de vie dans la survie des œuvres*, dans l'histoire »⁵⁰¹. En effet, pour Benjamin, la traductibilité de certaines œuvres correspond au fait qu'une œuvre langagière est un acte de vie.

De même que les manifestations de la vie, sans rien signifier pour le vivant, sont avec lui dans la plus intime corrélation, ainsi la traduction procède à

⁵⁰⁰ Inês OSEKI-DEPRE, *De Walter Benjamin à nos jours: essais de traductologie*, Paris, Champion, 2007, p. 15.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

l'original. Certes moins de sa vie que de sa « survie ». Car la traduction vient après l'original et, pour les œuvres importantes, qui ne trouvent jamais leur traducteur prédestiné au temps de leur naissance, elle caractérise le stade de leur survie.⁵⁰²

Il n'y a rien de métaphorique dans l'entendement que Benjamin a de la traduction comme survie, « [c]ar c'est à partir de l'histoire, non de la nature, moins encore d'une nature aussi variable que la sensation et l'âme, qu'il faut finalement circonscrire le domaine de la vie »⁵⁰³. Ce faisant, la notion de vie et de survie pour la traduction nous conduit au problème de l'expérience esthétique comme manifestation d'une transformation. Or la transformation qu'opère la traduction est, cependant, secondaire vis-à-vis du rapport entre l'organisme et l'environnement qui caractérise une expérience, puisqu'elle reconstruit un rapport donné de l'expérience, elle ne le construit pas de son début.

Benjamin touche à ce sujet dans son article lorsqu'il parle de la différence entre la tâche de l'écrivain et celle du traducteur.

Elle [la tâche du traducteur] consiste à découvrir l'intention, visant la langue dans laquelle on traduit, à partir de laquelle on éveille en cette langue l'écho de l'original. C'est là un trait qui distingue absolument la traduction de l'œuvre littéraire, car l'intention de celle-ci ne vise jamais la langue comme telle, dans sa totalité, mais seulement, de façon immédiate, certains ensembles de teneurs langagières. La traduction, cependant, ne voit pas, comme l'œuvre littéraire, pour ainsi dire plongée au cœur de la forêt alpestre de la langue ; elle se tient hors de cette forêt, face à elle, et, sans y pénétrer, y fait résonner l'original, au seul endroit chaque fois où elle peut faire entendre l'écho d'une œuvre écrite dans une langue étrangère. Non seulement son intention vise autre chose que ne le fait celle de l'œuvre littéraire, à savoir une langue dans son ensemble à partir d'une œuvre d'art singulière écrite en une langue

⁵⁰² Walter BENJAMIN, « La tâche du traducteur », dans *Oeuvres I*, Folio, 2000, p. 246-247.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 247.

étrangère, mais elle-même est autre : l'intention de l'écrivain est naïve, première, intuitive ; la sienne est dérivée, ultime, idéale.⁵⁰⁴

Si nous parlons ainsi de la différence de l'expérience du traduire en tant qu'une expérience esthétique vis-à-vis l'expérience de l'écriture littéraire, l'extrait ci-dessus montre que cette différence s'agit d'une question de distanciellement. La traduction n'est pas un travail qui exige une plongé dans la langue, mais une plongé dans l'œuvre. Elle est ainsi une pratique « dérivée, ultime, idéale », car le regard sur l'œuvre est un regard de l'extérieur, décentré, distancé du fonctionnement du texte. En effet, c'est pourquoi la traduction est cette pratique « idéale » que notre étude se penche sur l'idée de traduction. Car les pratiques théoriques d'Haroldo et de Meschonnic qui accompagnent leurs traductions bibliques sont une sorte de journal de bord de la traduction. Elles décrivent les pensée derrières l'expérience de la traduction en tant que description d'une expérience critique. L'expérience de la traduction est un dérivé de l'expérience esthétique. Alors que l'expérience esthétique peut résulter dans une œuvre langagière en tant qu'interaction d'un sujet avec son environnement, la traduction est l'interaction entre un traducteur et une œuvre.

L'expérience de la traduction n'est donc pas une expérience esthétique. Elle est en effet une parcelle de cette dernière. Tant du point de vue de Dewey comme dans celui de Benjamin, dans une expérience esthétique, la relation de l'écrivain avec son environnement langagier est une relation intuitive, mais cela ne veut pas dire qu'elle n'est pas critique, qu'il n'y a pas des choix qui sont réalisés et qu'il n'y a pas un point de vue qui s'exprime et qui s'affirme. Ces caractéristiques sont, en effet, diluées dans l'écriture créative avec d'autres éléments comme l'affect et, comme l'a dit Benjamin, un peu de naïveté. Elles sont, tout de même, présentes dans une expérience esthétique. L'expérience de la traduction est une composante de l'expérience esthétique puisqu'elle opère de manière accentuée la part critique de l'expérience esthétique. L'activité du traducteur est l'écriture et son matériel le langage, mais un langage auquel le traducteur doit reconstruire dans une autre langue.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 254.

Benjamin affirme que la tâche du traducteur est la découverte de l'intention de l'original. Ce travail de recomposition d'une forme est un regard sur les possibilités de l'original, puisque l'original possède en lui les qualités de la traductibilité. C'est pourquoi, selon Benjamin, on ne traduit pas ce que l'œuvre communique, qui est un contenu inessentiel. La traduction est une forme et, dans ce sens, elle est un genre d'écriture. Le traducteur a donc pour tâche de traduire l'intention de l'œuvre qui est exprimée dans l'interligne du texte. L'interligne qui est le rapport de l'intention de l'œuvre et de l'histoire, de l'œuvre et du traducteur. Sa tâche permettra de faire sortir « le pur langage » que la parenté des langues annonce dans ces rapports.

Toute parenté transhistorique entre les langues repose bien plutôt sur le fait qu'en chacune d'elles, prise comme un tout, une seule et même chose est visée qui, néanmoins, ne peut être atteinte par aucune d'entre elles isolément, mais seulement par la totalité de leurs intentions complémentaires, autrement dit le pur langage.⁵⁰⁵

Le langage chez Benjamin est l'expression d'un point de vue qui annonce une totalité qui ne n'est jamais accomplie, puisqu'elle est continue. La traduction, en ce qu'elle concerne une mise en rapport des langues, révèle leur parenté et libère « la totalité de leurs intentions complémentaires ». Cela est donc la tâche du traducteur, d'annoncer et de libérer les intentions complémentaires, le « pur langage », qui s'exprime à travers les langues et leurs mises en rapport. Lavelle dit :

Symbolisé dans la succession de significations, dans l'histoire, le « noyau du pur langage » est l'élément symbolisant dans les œuvres. Il y correspond à l'expérience de la totalité immédiate du sens. Ainsi, ce qui tient ensemble l'unité du sens comme symbolisant est aussi dans sa fragmentation, comme symbolisé. En tant que symbolisant, le pur langage correspond donc à l'expérience « religieuse » dont parle le programme de 1918, tandis que le symbolisé dans le devenir des langues, il correspond à l'expérience de la perte de l'expérience, à l'histoire. Dans cette perspective, concevoir la traduction comme expérience signifie la concevoir comme passage de la religion à

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 251.

l'histoire, comme le processus de fragmentation qui rend la totalité encore une fois, mais autrement.⁵⁰⁶

Dans ce sens, la traduction comme expérience est un processus de survie de l'œuvre à partir de sa transformation qui est le « processus de fragmentation qui rend la totalité encore une fois ». Benjamin conclut son article sur la traduction en affirmant que la traductibilité d'une œuvre est déterminée par sa condition fragmentaire qui privilégie la forme, comme le pur langage et l'intention de l'œuvre qui est son inscription dans l'histoire, son historicité. Moins l'œuvre communique, plus elle est traduisible. C'est dans ce sens l'affirmation allégorique de Benjamin sur les traductions de deux tragédies de Sophocles, par Hölderlin : « L'harmonie entre les langues y est si profonde que le sens n'y est effleuré par le langage qu'à la manière dont le vent effleure une harpe éolienne »⁵⁰⁷. Le langage pur est silence et musique.

Dans ce processus, le poète prend des risques, car en exposant trop frontalement la relation entre les langues à travers la traduction, il peut retomber dans le silence. Le manque du contenu inessentiel qui est la communication pour Benjamin peut réaliser la perte du sens dans la traduction, par son haut niveau d'inscription dans l'histoire. Et ses limites pour la traduction ne sont pas assurés ou délimités, car le « sens y tombe de précipice en précipice, jusqu'à risquer de se perdre dans les gouffres sans fond de la langue »⁵⁰⁸. Cela est une exigence qui peut être travaillé par la poétique des œuvres révélant ses limites dans l'activité de traduction, sachant, pour autant, que le risque du sens persiste encore. Cependant, pour Benjamin, les textes sacrés de la Bible hébraïque sortent de ce cadre, puisque « le sens a cessé d'être la ligne de partage entre le flot du langage et le flot de la Révélation »⁵⁰⁹. C'est parce que dans l'intention des textes sacrés est inscrite la révélation d'un langage vrai, que la traduction unit « littéralité et liberté » dans la forme d'une « version interlinéaire »⁵¹⁰. La Bible devient alors l'archétype de toute traduction parce qu'elle exige du traducteur, par son intention originale, un regard

⁵⁰⁶ Patrícia LAVELLE, *Religion et histoire : sur le concept d'expérience chez Walter Benjamin*, op. cit., p. 91-92.

⁵⁰⁷ Walter BENJAMIN, « La tâche du traducteur », dans *Oeuvres I*, op. cit., p. 261.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ *Ibid.*

sur ce qui compose la vérité du langage, ce qui définit l'idéal de toute traduction : « La version interlinéaire du texte sacré est l'archétype ou l'idéal de toute traduction »⁵¹¹.

L'expérience de la traduction dans le XXe siècle se révèle tout autre vis-à-vis les idées reçues que la traduction traduit le sens des œuvres. Benjamin est au cœur de ce changement en redressant la « tâche du traducteur » dans la modernité comme un travail sur l'intention des œuvres pour leurs survies à travers leurs transformations. Le point de vue matérialiste et pragmatique d'une pratique qui met au centre de son activité l'historicité, et non plus une séparation entre les signifiants et les signifiés, qui se penche plus sur l'œuvre que sur le mot, définit un décentrement de la manière dont la traduction était couramment perçue. Ce décentrement peut-il être caractéristique d'un effort de la pensée dans le XXe siècle ?

7.2. La notion de décentrement

L'expérience de la traduction en tant que dérivé de l'expérience esthétique dans la modernité est conduite par une profusion d'idées qui retrouvent, dans la notion de décentrement, une certaine homogénéité. C'est pourquoi nous identifions les expériences de traduction biblique d'Haroldo et de Meschonnic dans un même mouvement de décentrement. Cependant, ce mouvement est caractérisé par un va-et-vient qui s'impose par les positions géoculturelles des deux poètes-traducteurs. Haroldo traduit à travers l'opération de sa condition décentrée. Meschonnic traduit pour décentrer. C'est ainsi une politique et une éthique de la traduction qui expriment des valeurs différentes pour une critique du sens des centres culturels.

7.2.1. Ethique et politique du postcolonialisme

Olivier Mongin, dans son article « Le décentrement du monde »⁵¹², écrit que la mondialisation culturelle déclenche un « double processus d'unification et de fragmentation » des peuples. Ce processus est un double mouvement de décentrement

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 262.

⁵¹² Olivier MONGIN, « Le décentrement du monde », *Esprit*, n° 6, 2007. Les citations suivantes font référence à sa publication en ligne, dépourvue de pagination précise.

qui met en cause les valeurs universelles de l'Occident et de ce qui représente « l'empire américain [...] visé comme détenteur d'un mauvais universel, celui qui se réduit au capitalisme mondialisé et à ses intérêts »⁵¹³. En ce sens, pour l'auteur, une « nouvelle 'grammaire des civilisations' organise différemment les rapports identitaires dans un contexte qualifié de 'postcolonial' »⁵¹⁴.

C'est pourquoi de nos jours, la notion de décentrement occupe une place importante dans les dynamiques de compréhension de l'évolution de l'histoire récente. Dans un monde « postcolonial », les valeurs du « centre », c'est-à-dire des grandes métropoles, ne sont plus déterminantes. La notion de décentrement est le constat d'une observation analytique, au niveau politique, de mouvements de la culture et de sa diversité au sein d'un monde « décentré », et répond, en même temps, sur le plan éthique, au besoin des individus de savoir « s'éloigner de son moi considéré comme unique centre d'intérêt »⁵¹⁵.

Il est possible ainsi de dire qu'une double dynamique politique et éthique caractérise la notion de décentrement dans le contexte des arts du XX^e siècle. Du point de vue des anciens centres, tel la France, une éthique du décentrement semble être plus intense dans cette dynamique. Dans l'avant-propos de l'ouvrage *Décentrement et travail de la culture*, de 2016, Sylvie Camet affirme que « l'histoire des hommes est celle de leurs décentrement successifs » et que cette capacité humaine de « s'ouvrir à autrui » fait « avancer »⁵¹⁶ la société. Cette approche part de l'idée du « décentrement du sujet par rapport à ses propres références et à sa conscience »⁵¹⁷ comme synonyme de progrès. C'est pourquoi le postcolonialisme relativise l'idée de culture nationale pour privilégier une approche des territoires exclus à partir d'un schéma d'opposition qui « sous-entend toujours le couple domination/subordination »⁵¹⁸. Cette vision binaire du problème est,

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ Selon la définition psychologique du « Décentrement », *Trésor de la Langue Française informatisé* [consulté le 20 septembre 2018]. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1420500705>

⁵¹⁶ Sylvie CAMET (éd.), *Décentrement et travail de la culture*, Louvain-la-Neuve, Academia L'Harmattan, 2016, p. 5.

⁵¹⁷ *Ibid.* p. 6.

⁵¹⁸ *Ibid.*

en effet, la réponse qu'apporte le centre au problème d'un nouveau monde décentré qui doit s'habituer et « faire avancer la société » par un décentrement de soi et la relativisation de la culture nationale.

Le décentrement comme « travail de la culture » rend possible l'augmentation du champ d'intégration des cultures jusqu'à maintenant considérées comme marginales ou secondaires dans la mondialisation culturelle. Tout cela fonctionne à partir d'un « processus fondamental de décentration progressive » qui permet de « nouvelles structures de connaissances » à travers un « mouvement d'intériorisation », et une « nouvelle approche de l'objectivité » à travers un « mouvement d'extériorisation »⁵¹⁹. Le mouvement d'intériorisation agit sur l'individu pour fonder un « sujet libéré des limitations inhérentes à la référence personnelle »⁵²⁰. Le mouvement d'extériorisation est l'action de l'individu dans « l'affaiblissement de l'emprise [...] de la tradition »⁵²¹. Visant le progrès, le décentrement agit à la fois sur l'individu et, à travers lui, sur la culture.

L'objectif de l'ouvrage dirigé par Sylvie Camet est d'offrir une « nouvelle approche de l'objectivité » en rassemblant des travaux s'intéressant à « la dynamique du processus de transformation » d'éléments de la culture⁵²². Elle pose ainsi l'organisation de cet ouvrage dans le sillage d'un mouvement de décentrement d'extériorisation, c'est-à-dire celui d'une politique du décentrement. C'est pourquoi elle affirme qu'il s'agit d'une « recherche des différences [interculturelles] pour réduire les distances sans sombrer dans le relativisme ni dans une vision angélique de la mondialisation culturelle »⁵²³. L'une de ses propositions, par exemple, influencée par Habermas, est celle de la promotion d'une « éthique de la discussion ».

L'activité de la traduction, en tant qu'activité de la culture, travaille donc pour une transformation de la tradition. Elle agit à la fois sur le plan éthique et aussi sur le plan politique, c'est-à-dire, comme l'affirme Camet, par un mouvement de décentrement

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ *Ibid.* p. 7.

⁵²² Sylvie CAMET (éd.), *Décentrement et travail de la culture*, *op. cit.*, p. 7.

⁵²³ *Ibid.*

d'intériorisation et d'extériorisation. Ces deux mouvements font un continu dans l'activité de traduction, mais cela n'implique pas qu'il y ait une participation plus active de l'un des deux dans les motivations de tout projet. Chez Camet, par exemple, le mouvement de décentrement d'extériorisation, comme le propose son ouvrage, vise à inciter un mouvement d'intériorisation. Ce n'est pas un projet de traduction, mais l'analogie peut être construite. Nous le vérifions aussi dans le projet de traduction biblique de Meschonnic qui cherche à réaliser une critique de la tradition gréco-latine des études du langage pour faire apparaître le sujet du langage et une nouvelle théorie qui le met en son centre. Sans entrer dans le détail, Meschonnic, en voulant décentrer sa culture d'accueil, la France, réalise la traduction biblique par un mouvement de décentrement d'intériorisation, c'est-à-dire éthique, sans annuler l'évidence d'un travail d'extériorisation, c'est-à-dire politique, qui nourrit aussi son projet.

D'autre part, l'expérience esthétique chez Haroldo est plus politique qu'éthique. Dans un monde postcolonial, le projet de traduction chez Haroldo, à travers son concept de *transcréation*, se réfère plus à un travail expérimental de définition des frontières politiques de celui qui est en condition décentrée que d'une mise en décentrement de soi. C'est pour cela que la traduction biblique chez Haroldo appartient à la construction d'un projet littéraire qui opère des éléments de sa propre condition. La position éthique de Meschonnic et celle politique d'Haroldo vis-à-vis de la traduction caractérisent le double d'une dynamique postcoloniale de l'expérience de la traduction. Les deux sont, tout de même, intéressés à une réévaluation des valeurs traditionnelles pour un tout nouveau contexte culturel. Pour avancer la discussion, il nous semble pertinent de penser le contexte de leurs expériences de traduction à travers le problème de la postmodernité qui touche plus précisément au sujet des arts, de l'esthétique et de la production culturelle au XX^e siècle.

7.2.2. Une question postmoderne ?

La postmodernité offre, dans un monde postcolonial, une réponse à la place du décentrement dans la production culturelle de nos jours. Linda Hutcheon présente dans

son livre *A Poetics of Postmodernism*⁵²⁴ une définition de la postmodernité en tant que « processus ou activités culturels continus, [...] plus qu'une définition rigide et rigidifiante, [...] une "poétique", une structure théorique ouverte et toujours changeante à travers laquelle s'organisent notre connaissance culturelle et nos procédures critiques »⁵²⁵. Dans cette définition, nous prenons en considération trois aspects différents qui la composent : (1) le postmodernisme est un processus ou une activité du sujet par laquelle on dépasse des valeurs culturelles rigides et rigidifiantes ; (2) le postmodernisme n'est pas une notion opérationnelle, mais une poétique, parce qu'elle se définit par les activités du sujet, autrement dit, ses pratiques-théoriques ; (3) la pratique-théorique est déterminée par une structure théorique, c'est-à-dire une théorie-pratique, qui change constamment et qui permet de redéfinir les connaissances culturelles et les procédures critiques.

Nous remarquons aussi le caractère de paradoxe dans cette définition de la postmodernité, mais qui est peu visible quand on le considère simplement comme « une ouverture », ainsi que le présente la citation ci-dessus. Ce paradoxe est basé sur la capacité du postmodernisme à être une esthétique stable à partir d'une absence de valeurs universelles. Dans ce sens, l'établissement d'un paradoxe théorique nous renvoi au problème de la rupture comme caractéristique d'une période littéraire, comme tente de le définir l'auteur. Hutcheon postule une poétique du postmodernisme en tant qu'une pratique-théorique de la subversion des valeurs dites universelles. Nous préférons, cependant, « infraction » à cause de cette valeur universelle et éthique qui est établie comme « manquement constant à une règle, un règlement, un ordre, une coutume »⁵²⁶, alors que « subversion » semble limité à une posture politique.

Dans ce contexte, le décentrement se positionne comme une infraction dans le postmodernisme. Cela parce qu'une telle notion pointe vers une condition de transformation constante, comme déjà cité à partir du livre *Décentrement et travail de la*

⁵²⁴ LINDA HUTCHEON. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 268.

⁵²⁵ « [Postmodernity is] an ongoing cultural process or activity, [...] more than a fixed and fixing definition, is a 'poetics', an open, ever-changing theoretical structure by which to order both our cultural knowledge and our critical procedures » *Ibid.* p. 14.

⁵²⁶ Définition d'« Infraction », *Trésor de la Langue Française informatisé* [consulté le 20 septembre 2018]. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1219961055>

culture, qui est caractérisée par son double mouvement d'intériorisation et d'extériorisation. Chez Hutcheon, la notion de décentrement est une forme de langage avec un effet libérateur et, par conséquent, un avancement pour la compréhension de la réalité, qui s'ouvre dans le passage de l'altérité vers celui du décentrement. Voyons la citation suivante :

Il y a eu des effets libérateurs à passer du langage de l'aliénation (altérité) à celui du décentrement (différence), parce que le centre fonctionnait auparavant comme pivot entre les oppositions binaires qui privilégiaient toujours une des deux moitiés : blanc/noir, homme/femme, soi/autre, intellect/corps, est/ouest, objectivité/subjectivité - cette liste est désormais bien connue. Cependant, si le centre est considéré comme une construction, une fiction, et non pas comme une réalité rigide et que l'on ne peut changer, l'« ancien ceci-ou-cela commence à se briser », comme le dit Susan Griffin [...], et le nouveau et-aussi de la multiplicité et de la différence ouvre de nouvelles possibilités.⁵²⁷

L'extrait ci-dessus exprime le mouvement d'intériorisation du décentrement qui apparaît comme une éthique permettant des transformations. Ce mouvement crée un effet de libération du sujet en relativisant sa perception de centre au profit d'une définition changeante, basée sur l'idée que la réalité est une fiction produite par le sujet. Néanmoins, cette affirmation est elle-même basée sur un effet binaire du nouveau contre l'ancien et préserve dans son fonctionnement une relation de pouvoir qui ne fait que changer son orientation : le toujours nouveau est toujours mieux que l'ancien ancien. Hutcheon semble ne faire qu'allusion à ce problème au lieu de le reconnaître explicitement dans sa théorie de la postmodernité :

⁵²⁷ « [T]here have been liberating effects of moving from the language of alienation (otherness) to that of decentering (difference), because the center used to function as the pivot between binary opposites which always privileged one half: white/black, male/female, self/other, intellect/body, west/east, objectivity/subjectivity—the list is now well known. But if the center is seen as a construct, a fiction, not a fixed and unchangeable reality, the “old either-or begins to break down,” as Susan Griffin put it (1981, 1982, 291) and the new and-also of multiplicity and difference opens up new possibilities ». LINDA HUTCHEON. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction, op. cit.*, p. 62.

Le simple concept d'« altérité » implique de la binarité, de la hiérarchie, et de la supplémentarité que la théorie et la pratique postmodernes semblent vouloir rejeter en faveur d'un concept de la différence et de l'ex-centré qui soit davantage pluriel et moins hiérarchisant.⁵²⁸

En effet, ce que l'auteure souligne, ailleurs sa fonction éthique du langage, c'est une valeur politique des pratiques dans la postmodernité. Le décentrement se réalise ainsi par une constante d'infraction, où l'ancien (l'altérité et ses binarités qui en résultent) est substitué par le nouveau (l'ex-centré). Dans *Modernité Modernité*, de 1998, Meschonnic dit que pour les arts de la modernité, « l'infraction est le moderne par excellence »⁵²⁹. Par sa définition de la modernité et de l'avant-garde, Meschonnic identifie ce que Hutcheon affirme comme étant un « langage de l'aliénation » :

Subversion, expérience des limites, ces expressions si rebattues par lesquelles l'avant-garde se désignait elle-même comme le mouvement par lequel la modernité progresse sans s'arrêter, ne disent, en plus de leur suffisance, que le battement du dualisme : l'ancien, et le nouveau.⁵³⁰

Dans la poétique de la postmodernité de Hutcheon, le décentrement crée encore, à l'intérieur-même du postmodernisme, une binarité, car en tant qu'infraction aux règles, il instaure un effet cascade où « le moderne, rattrapé à son tour, est relégué au passé par le post-moderne »⁵³¹. Octavio Paz, dans l'article « La Tradition de la rupture », montre que pour les arts de la modernité, « il suffit qu'il [l'ancien] se présente comme une négation de la tradition et qu'il nous en propose une autre »⁵³². De ce fait, la postmodernité se présente comme la continuation d'un esprit de la modernité, et le décentrement est l'un de ses mécanismes de rupture. La notion appartient à cette « tradition moderne » qui « efface les oppositions entre l'ancien et le contemporain,

⁵²⁸ « The single concept of “otherness” has associations of binarity, hierarchy, and supplementarity that postmodern theory and practice seem to want to reject in favor of a more plural and deprivileging concept of difference and the ex-centric ». *Ibidem*. p. 65

⁵²⁹ *Ibidem*. p. 98.

⁵³⁰ Henri MESCHONNIC, *Modernité modernité*, *op. cit.*, p. 96.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² Octavio PAZ, *Point de convergence: du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1987, trad. de Roger MUNIER, p. 17.

comme entre le distant et le proche »⁵³³. Octávio Paz dit que dans ce processus de rupture, la critique est un élément central, ce qui confirme le parallèle avec la notion de décentrement car elle est aussi un processus critique, et plus : un processus de changement de nos procédures critiques.

Par ailleurs, le mot « critique », selon Octavio Paz, « a trop de résonances intellectuelles et [on] préfère lui adjoindre celui de passion »⁵³⁴. L'auteur nous parle de l'espace subjectif de la critique, ce qui peut se développer à partir de l'idée de goût. Par conséquent, cette « [p]assion critique [...] de la critique et de ses mécanismes précis de déconstruction » est « aussi critique amoureuse de son objet, passionnée pour cela même qu'elle nie »⁵³⁵. Ainsi, la critique « ne peut que déboucher sur un amour passionnel de la manifestation la plus pure et immédiate du changement : le maintenant »⁵³⁶. Cela insère effectivement la postmodernité dans une tradition de rupture ou d'infraction. Le décentrement est son mécanisme du « maintenant » comme « amour passionnel » de la critique et de la rupture. C'est pour cela qu'Haroldo affirme en 1984 que « le moment que nous vivons actuellement [...] n'est pas à proprement parler un moment post-moderne, mais plutôt *post-utopique* »⁵³⁷.

7.2.3. L'expérience en décentrement

Nous avons déjà traité du point de vue d'Haroldo au sujet du postmodernisme et comment il le définit plutôt comme un post-utopisme. Cependant, nous cherchons à caractériser la période qui traverse les traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic par le concept d'expérience. La question de la postmodernité pourrait-elle nous aider à identifier une expérience artistique post-moderne ? Dans un premier regard, il nous semble que non. Des terminologies telles post-modernité, post-colonialisme, ou même post-utopisme, impliquent une séparation dualiste de l'expérience et non une continuité.

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ *Ibid.* p. 17-18.

⁵³⁵ *Ibid.* p. 18.

⁵³⁶ Octavio PAZ, *Point de convergence: du romantisme à l'avant-garde*, op. cit., p. 18.

⁵³⁷ HAROLDO DE CAMPOS. *De la raison anthropophage et autres textes*, traduit par Inès Oseki-Dépré, NOUS, Caen, 2018, p. 122.

Meschonnic, dans *Modernité modernité*, introduit une définition qui est plus juste du problème. L'auteur affirme :

La modernité telle que je l'entends – dégagée des mythes de la rupture et du nouveau et de sa confusion avec les avant-gardes – est une trans-historicité, un indicateur de subjectivité. Sa force est de ne pas être liée à un référent fixe. D'être un *mot vide*, plein seulement de sujet. Le post-moderne a un référent, le moderne. Et plus il se veut ahistorique, plus il est enchaîné.⁵³⁸

Le terme d'un décentrement comme caractéristique d'un mouvement double nous est plus approprié lorsqu'on cherche à approcher l'expérience de la traduction au XX^e siècle. En effet, il corrobore un point de vue du sujet et de son historicité puisque tout intéressé à mettre en relief le continu qui fait les mouvements du sujet. L'intériorisation et l'extériorisation, ou le décentré et le décentrer, qui caractérisent les projets d'Haroldo et de Meschonnic, sont ainsi perçus comme deux parts d'un même mouvement. Ils ne s'annulent pas, mais sont complémentaires.

Tout de même, le terme de post-modernisme nous révèle une expérience en retrait qui s'appuie sur des bases pour tenter de cerner la finalité du sujet. Il n'y a peut-être pas, dans notre point de vue, une post-modernité, mais il nous semble possible de parler des expériences post-modernes comme appartenant à l'intérieur de ce mouvement de décentrement, et non le contraire. Haroldo y appartient à travers son projet qui vise souvent à une infraction des normes dans l'opération d'une culture qu'il présente comme *anthropophage*. La traduction joue le rôle d'un post-modernisme caractérisé par la subversion. Le postmodernisme fait ainsi école. Cependant, dans la perspective du décentrement, cela ne peut pas être suffisant, et tout particulièrement lorsqu'on parle de traduction biblique. Comme Meschonnic le reconnaît dans l'extrait suivant :

Du lieu mouvant sans cesse où je suis sans cesse en train de me situer, je ne peux pas ne pas entreprendre (comme tout présent se *retraduit* le passé, indéfiniment) de reformuler le fonctionnement des textes « sacrés » dans les termes d'une théorie matérialiste du langage et de l'écriture. Sinon, ce serait

⁵³⁸ Henri MESCHONNIC, *Modernité modernité*, op. cit., p. 227.

admettre que ces écrits se réduisent à leur idéologie. L'expérience montre au contraire qu'ils ne cessent de sortir d'eux-mêmes.⁵³⁹

Les allitérations en /s/ qui marque l'oralité de l'extrait, s'infuse dans les mots « sans », « cesse », « suis », « situer », « passé » et traversent « sacré » jusqu'à « serait », « expérience » et « sortir ». La posture de Meschonnic vis-à-vis l'écriture, une éthique de son activité, décentre le texte de ses divisions en prose et poésie. C'est bien ce que fait son projet d'une « linguistique de l'énonciation, qui ne traite plus d'un objet, mais d'un sujet-objet » qui « mène à poser un texte comme un état construit de la lecture »⁵⁴⁰. De ce fait, il est pour Meschonnic inconcevable de réduire les écrits « sacrés » à leur idéologie. Il montre qu'en effet l'expérience est le lieu où cette réduction se révèle une absurdité. « Le présent de ces textes, ici-maintenant, est multiple »⁵⁴¹. C'est pourquoi nous pensons que réduire la traduction biblique à un post-modernisme serait plus la déclaration d'un engagement spécifique, et donc une posture politique, que la mise en relief du sujet traducteur, qui rendrait possible le continu éthique-politique.

Pour notre étude, le mouvement d'une expérience en décentrement est, tout de même, mis en lumière à travers les lectures théoriques que font Haroldo et Meschonnic. Soit par une expérience en retrait qui se réduit à des position politique volontairement ou inconsciemment, soit par une expérience en avance, qui prend l'expérience par le sujet. Ce que nous construisons dans notre étude est une lecture des états construits de la lecture des textes bibliques. Ces lectures sont l'expression d'une expérience en décentrement que l'idée de traduction biblique permet d'ouvrir vers des nouvelles connaissances. Comme l'affirme Meschonnic, « lire et traduire la Bible aujourd'hui impose toujours de 'construire une haie', mais cette haie se retourne : je la mettrais autour de la textualité de ces textes, pour ouvrir et non pour fermer, autour d'un enseignement qui peut aussi sortir de ces textes mêmes »⁵⁴².

⁵³⁹ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, op. cit., p. 208.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁴² *Ibid.*

L'extension de la pratique de la traduction vers la pratique théorique, chez Haroldo et chez Meschonnic, est pour ce dernier une pratique plus consciente et volontaire. Meschonnic perçoit dans la lecture un mouvement d'une expérience en décentrement qui est, de ce fait, une transformation. Nous tentons de cerner ces transformations et de les rendre à nouveau actives. Voici ce que dit Meschonnic sur son projet de la poétique :

[L]e projet de la poétique passe par une pratique théorique de l'écriture pour montrer le fonctionnement linguistique et translinguistique du sacré comme langage. Ce projet ne fait que théoriser le passage des supports d'une vérité et d'un rite social à des transformateurs de signes. Le langage poétique a une fonction spécifique dans l'idéologie, par le travail sur les structures de la langue, le travail de l'inconscient qui transforme les clichés vers les nouveaux clichés du futur. La lecture est un mode de transformation, - un décentrement.⁵⁴³

La lecture comme un mode de transformation intègre la notion d'expérience chez Dewey, comme nous l'avons démontré précédemment. En effet, la transformation des clichés « vers les nouveaux clichés du futur » s'encadre dans le principe de l'expérience esthétique chez Dewey, qui la comprend comme une question de survie. Nous avons déjà rappelé que chez Meschonnic la littérature est aussi une question de transformation et, par conséquent, de survie, comme une forme de langage qui transforme une forme de vie. De plus, chez Benjamin, l'expérience semble tout à fait à correspondre à ces mêmes critères. La particularité de Meschonnic, dans le sillage de Benveniste, est de mettre en lumière que le langage sert à vivre et que, pour cela, l'écriture, à côté de ces divisions historiquement situées, est une activité de l'historicité des sujets. De ce fait, les pratiques théoriques d'Haroldo et de Meschonnic, comprises comme des expériences en décentrement, sont des états construits de la lecture. Elles sont des modes de transformations, des décentrement, qui se caractérisent, par leur situation au XX^e siècle, par des expériences, consécutivement, décentrée et de décentrer.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 213.

7.3. Décentrer la traduction et la traduction décentrée

Dans cette modernité de l'expérience du XX^e siècle, Haroldo et Meschonnic propose deux projets de traduction bibliques qui sont le résultat d'une expérience décentré et d'un décentrer comme expérience. Nous allons dans ce sous-chapitre identifier, dans leurs projets, comment leurs lectures de la pensée de Benjamin corrobore l'expérience du décentré et celle de décentrer. En effet, cela nous montre qu'il y a dans ce mouvement de décentrement double, que l'idée de traduction biblique s'enveloppe d'une oralité qui est celle de l'expérience de l'écriture elle-même.

7.3.1. Une expérience décentrée

Pour Haroldo, la pensée de Benjamin exprime une métaphysique de la traduction. Oséki-Dépré, en étudiant « les 'effets Benjamin' »⁵⁴⁴ dans les théories de la traduction des nombreux penseurs, affirme qu'Haroldo retient deux principes de la « La tâche du traducteur », « d'abord un transcodage 'sémiotique', faire du symbolisant le symbolisé (réconcilier l'icône et le réfèrent) » et, deuxièmement, une pragmatique qui « consisterait ironiquement à 'diaboliser' le traducteur, faisant de lui un 'usurpateur', un 'translucifer'... dans un élan ultime de l'hybris donc, à l'origine d'un double renversement »⁵⁴⁵. Différemment de l'objectif d'Oséki-Déprés d'analyser les effets que l'étude du philosophe allemand a eu sur la traductologie, nous cherchons à situer l'expérience esthétique décentrée qui enveloppe la traduction biblique d'Haroldo. Ce faisant, la contribution de Benjamin pour la théorie de la *transcréation* d'Haroldo révèle davantage sur son expérience en tant que traducteur et pose la première pierre pour la démonstration que nous souhaitons réaliser.

L'expérience décentrée d'Haroldo se caractérise par son point de vue *anthropophagique* vis-à-vis des problèmes de la traduction, mais qui les débordent et s'exprime dans l'entièreté de son œuvre théorique et créative comme vérifié dans le cinquième chapitre de cette étude. C'est dans l'article « Traduction, idéologie et histoire »

⁵⁴⁴ Inês OSEKI-DEPRE, *De Walter Benjamin à nos jours: essais de traductologie*, op. cit., p. 17.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 72.

(« Tradução, Ideologia e História »), en partant de la métaphore de l'alchimie pour la poésie, qu'Haroldo affirme cette position :

Refaire cette alchimie, en incluant dans son « chimisme » des nouveaux ingrédients, pour la réactiver dans notre langue, en compensant ainsi ceux qui sont restés « récessifs » dans l'échange forcée des horizons, c'est un privilège du « transcréateur » de poésie. Surtout quand il est engagé dans la réinvention de la tradition, pour des objectifs productifs (non seulement conservatifs), dans la perspective, maintenant, d'un « transhumanisme » latino-américain, nécessairement « anthropophage ».⁵⁴⁶

Le travail « alchimique » dont parle Haroldo au sujet de la poésie ne se limite cependant pas à ses pratiques artistiques. Tout son travail théorique semble se faire aussi de ce mélange d'ingrédients. La relation d'Haroldo avec la pensée de Benjamin en est l'exemple. Le poète brésilien consacre plusieurs essais à la question de la traduction et la pensée de Benjamin se fait presque toujours présente et fusionnée avec d'autres éléments. Il s'agit d'une posture d'écrivain que nous avons exposé précédemment. Cela est donc la force de la position d'Haroldo en tant qu'écrivain décentrée qui manie le transport des idées du philosophe allemand alors en territoire latino-américain.

La collection de ses essais sur la *transcréation*, organisée par Marcelo Tápia et Thelma Médici, *Haroldo de Campos – Transcrição*, est le témoin de l'importante présence de Benjamin dans la pensée du poète-traducteur. Plusieurs essais d'Haroldo au sujet de sa théorie de la *transcréation* sont consacré à la pensée de Benjamin. Dans « En plus du principe de la *Saudade* : la théorie benjaminienne de la traduction » (« Para Além do Princípio da Saudade: A teoria benjaminiana da tradução »), l'auteur présente la pensée du philosophe à partir de la relation féconde qui existe entre la philosophie et la traduction. Haroldo veut démontrer que la philosophie de Benjamin sur la traduction

⁵⁴⁶ « Refazer essa alquimia, incluindo no seu “quimismo” ingredientes novos, para reativá-la em nossa língua, compensando assim aqueles que ficaram “recessivos” no câmbio forçoso de horizontes, é um privilégio do “transcriador” de poesia. Sobretudo quando esteja empenhado na reinvenção da tradição, para propósitos produtivos (não meramente conservativos), na perspectiva, agora, de um “transumanismo” latino-americano, necessariamente “antropofágico” ». Haroldo de CAMPOS, « Tradução, Ideologia e História », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013, p. 45.

conduit, ironiquement, à une pragmatique de la traduction. L'aspect qui nous intéresse dans cette étude est la manière dont Haroldo conduit son raisonnement, en conjuguant des auteurs à la pensée de Benjamin, notamment Jakobson, et en renversant un problème métaphysique en physique de la traduction. Comme commentaire à un extrait de l'essai « Théorie de la similarité », de 1933, de Benjamin, Haroldo dit :

Dans cet essai, la « faculté mimétique » du langage (la version, dans les termes d'une « philologie empirique », du nommer adamique et du « cratylisme » platonique) est pensée sur des bases extrêmement subtiles : Benjamin va même à parler sur des « similitudes non sensibles », non ostensives, dans une direction qui pourrait bien être vu à la lumière des conquêtes postérieures de la théorie linguistique (je me réfère, par exemple, à l'étude capitale de Roman Jakobson, « A la recherche de l'essence du langage », dans lequel sont mis en relief les composants iconiques et diagrammatiques latents de la structure linguistique).⁵⁴⁷

Haroldo traite dans cet extrait sur la question du signe et de l'icône dans le langage, sur quoi il remarque chez Benjamin une posture ontologique dû à ce qu'il appelle, d'après Derrida, une « clôture de la métaphysique »⁵⁴⁸. Pour lui, Benjamin est encore arrêté dans la séparation entre l'original et la traduction. Même si « La tâche de la traduction » est un essai révolutionnaire sur le sujet, la pensée benjaminienne est toujours susceptible de comprendre la traduction d'après cette séparation. Une question qui révèle cette ambiguïté irrésolue dans les propos de Benjamin est, comme le démontre Haroldo, sur la traduction de la traduction. Alors que pour le poète brésilien la traduction de la traduction est un procédé qui pourrait libérer la « langue pure » à un degré plus important que la traduction de l'original, son éloignement de l'intention de l'œuvre réalise une perte

⁵⁴⁷ « Nesse ensaio, a “faculdade mimética” da linguagem (versão, em termos de “filologia empírica”, do nomear adamítico e do “cratylismo” platônico) é pensada com matizes extremamente sutis: Benjamin chega mesmo a falar em “semelhanças não sensíveis », não ostensivas, num sentido que poderia bem ser explorado à luz das conquistas posteriores da teoria linguística (refiro-me, por exemplo, ao estudo capital de Roman Jakobson, “A Busca da Essência da Linguagem”, no qual são postos em evidência os componentes icônicos e diagramáticos latentes na estrutura linguística) ». Haroldo de CAMPOS, « Para Além do Princípio da Saudade: A Teoria Benjaminiana da Tradução », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013, p. 51.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 52.

totale du rapport nécessaire du traducteur à l'original et, par conséquent, de son sens, plongeant le traducteur dans le silence. Nous avons parlé du dernier paragraphe de cet essai de Benjamin et sur ce risque pour le traducteur. La métaphore qui exprime cette situation pour Haroldo est celle d'une force trop puissante qui est libérée et qui ne peut pas être supportée par l'œuvre alors en la détruisant.

Du point de vue décentré d'Haroldo, cette condition n'est pas, cependant, un risque, mais caractérise une vertu qui doit être poursuivie. C'est pourquoi Haroldo utilise de ce problème dans la pensée de Benjamin pour développer sa physique de la traduction dans l'approximation de Benjamin et Jakobson dont nous parlerons dans la suite. La traduction de la traduction de l'*Antigone* par Hölderlin qui accompagne l'essai « A Palavra Vermelha de Hoelderlin », de 1967, d'Haroldo, est l'exemple de l'*hybris* comme une vertu de la pratique de la traduction pour le poète brésilien. Comme l'auteur affirme dans l'essai d'introduction à sa traduction de *Faust*, de Goethe : « La contrepartie 'maudite' de la traduction angélique est l'*Hybris*, le péché sémiologique de Satan, *il trapassar del segno* (Par., XXVI, 117), la transgression des limites du signe, c'est-à-dire transgresser la relation apparemment naturelle entre ce qui est postulé de manière dichotomique comme forme et contenu »⁵⁴⁹. La transgression vise à renverser la situation de l'excentré en condition de créateur autonome. C'est pourquoi elle accompagne de manière parallèle la posture *anthropophagique* de l'auteur. « Au contraire de céder à l'interdit du silence, le traducteur-usurpateur commence, à son tour, à menacer l'original avec la ruine de l'origine. Celle-ci, comme je l'appelle, c'est l'*hybris* ultime du traducteur luciférien : transformer, par un moment, l'original dans la traduction de sa traduction »⁵⁵⁰. La traduction comme *hybris* tend à réaliser une inversion de caractère ironique, ou

⁵⁴⁹ « O contraparte 'maldito' da angelitude da tradução é a *Hýbris*, o pecado semiológico de Satã, *il trapassar del segno* (Par., XXVI, 117), a transgressão dos limites sígnicos, no caso o transgredir da relação aparentemente natural entre o que dicotomicamente se postula como forma e conteúdo". Haroldo de CAMPOS, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo, Perspectiva, coll. « Signos » 9, 2008, p. 180.

⁵⁵⁰ « Em vez de render-se ao interdito do silêncio, o tradutor-usurpador passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem. Esta, como eu a chamo, a última *hýbris* do tradutor luciferino: transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução ». Haroldo de CAMPOS, « Para Além do Princípio da Saudade: A Teoria Benjaminiana da Tradução », dans *Haroldo de Campos - Transcriação*, op. cit., p. 56.

l'original devient la traduction, et de manière analogue la culture hégémonique devient la copie, en bouleversant le problème de l'origine.

A côté de ce travail de la traduction, la pratique théorique d'Haroldo inverse elle aussi le fonctionnement de l'origine. Sa pensée théorique, tout particulièrement en ce moment pour notre étude dans le cas de la pensée de Benjamin au sujet de la traduction, font du philosophe allemand le point d'arrivée des idées qui lui sont même parfois postérieures, comme dans le cas de l'approximation que lui fait Haroldo avec Jakobson dans la citation ci-dessus et qui est aussi exprimé ici :

Sous l'habit rabbinique d'une métaphysique du traduire, on peut clairement attester une physique, une pragmatique de la traduction. Cette « physique » peut, aujourd'hui, être retrouvée, *in nuce*, dans les concis théorèmes de Jakobson sur la traduction poétique en tant que « transposition créative », auxquels, à son tour, les foudroyants philosophèmes benjaminien donneront une perspective de vertige.⁵⁵¹

Dans « La 'langue pure' dans la théorie de la traduction de Walter Benjamin » (« A 'Língua Pura' na Teoria da Tradução de Walter Benjamin »), Haroldo réécrit la citation ci-dessus pour expliquer en quoi consiste cette transformation et ajoute :

Pour convertir la métaphysique benjaminienne en physique jakobsonienne, il suffit de repenser dans des termes laïques la « langue pure » comme un « lieu sémiotique » – l'espace opératoire – de la « transposition créative » (*Umbidichtung*, « transpoétisation », pour W. Benjamin ; « transcréation », dans la terminologie que je propose). Le « mode de signifier » (*Art des Meinen*) ou d'« intention » (*Art der Intentio*) correspond alors à un « mode de former » le plan du signe, et son « libération » ou « rémission » (*Erlösung*, dans le vocabulaire salvifique de Benjamin) sera maintenant compris comme l'opération linguistique que, appliquée sur l'original ou le texte de départ dévoile le parcours de la « fonction poétique ». Cette fonction, par sa nature,

⁵⁵¹ « Sob a roupagem rabínica de sua metafísica do traduzir, pode-se depreender nitidamente uma física, uma pragmática da tradução. Essa “física” pode, hoje, ser reencontrada, *in nuce*, nos concisos teoremas jakobsonianos sobre a tradução poética enquanto “transposição criativa”, aos quais, por seu turno, os relampagueantes filosofemas benjaminianos darão uma perspectiva de vertigem ». *Ibid.*, p. 55-56.

opère sur la « matérialité » des signes linguistiques, sur les « formes signifiantes » (phono-prosodiques et grammaticales) et non spécialement sur le « contenu communicationnel », le « message référentiel ». Les « formes signifiantes », à son tour, constituent un « intracode sémiotique » virtuel (un autre nom pour la « langue pure » de Benjamin), exportable de langue à langue, extradable d'un idiome à l'autre, quand il s'agit de la poésie. Le traducteur-transcréateur « débabélise » le *stratum* sémiotique des langues intériorisés dans les poèmes (parce qu'en eux « exilé » ou « captif », dans les termes de Benjamin), en permettant ainsi la reconvergence des divergences, l'harmonisation du « mode de former » du poème de départ avec celui reconfiguré du poème d'arrivé. Cette reconstruction (que succède la « déconstruction » métalinguistique de première instance), se fait non par *Abbildung* (la mise en figuration imitative, la copie), mais par *Anbildung* (la figuration avec, la parafiguration), ayant compris la transgression, l'« étrangeté », l'irruption de la différence du même.⁵⁵²

L'approximation que fait Haroldo entre Benjamin et Jakobson se construit dans ce paragraphe par des substitutions et des coupages. Les termes sont assimilés par des référencements rapides de la terminologie entre guillemets. Haroldo construit sa théorie

⁵⁵² « Para converter a metafísica benjaminiana em física jakobsoniana, basta repensar em termos laicos a “língua pura” como o “lugar semiótico” – o espaço operatório – da “transposição criativa” (*Umbidichtung*, “transpoetização”, para W. Benjamin; “transcrição”, na terminologia que venho propondo). O “modo de significar » (*Art des Meinen*) ou de “intencionar” (*Art der Intention*) passa a corresponder a um “modo de formar” o plano sígnico, e sua “liberação” ou “remissão” (*Erlösung*, no vocabulário salvífico de Benjamin) será agora entendida como a operação metalinguística que, aplicada sobre o original ou texto de partida, nele desvela o percurso da “função poética”. Essa função, por sua natureza, opera sobre a “materialidade” dos signos linguísticos, sobre “formas significantes” (fono-prosódicas e gramaticais), e não primacialmente sobre o “conteúdo comunicacional”, a “mensagem referencial”. As “formas significantes”, por sua vez, constituem um “intracódigo semiótico” virtual (outro nome para a “língua pura” de Benjamin), exportável de língua a língua, extraditável de um idioma para o outro, quando se trata de poesia. O tradutor-transcriador como que “desbabeliza” o *stratum* semiótico das línguas interiorizado nos poemas (neles “exilado” ou “cativo”, nos termos de Benjamin), promovendo assim a reconvergência das divergências, a harmonização do “modo de formar” do poema de partida com aquele reconfigurado no poema de chegada. Essa reconstrução (que sucede a “desconstrução” metalinguística de primeira instancia), dá-se não por *Abbildung* (afiguração imitativa, copia), mas por *Anbildung* (figuração junto, parafiguração), comportando a transgressão, o “estranhamento”, a irrupção da diferença no mesmo ». Haroldo de CAMPOS, « A “Língua Pura” na Teoria da Tradução de Walter Benjamin », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013, p. 168.

de la traduction dans une forme mosaïque en utilisant différentes pensées qui contribuent à l'élaboration des outils opératoires. De cette manière, dans la création poétique, mais spécialement dans la transcréation et dans la pratique théorique, que l'écriture d'Haroldo met un place un style d'écriture qui caractérise la position du décentré vis-à-vis de l'hégémonique. Son travail avec la pensée de Benjamin ne s'arrête pas seulement dans l'approximation avec Jakobson. Il est aussi possible de citer le cas de l'étude « Paul Valéry et la Poétique de la Traduction » (« Paul Valéry e a Poética da Tradução »), où Haroldo approche la pensée du poète français avec Benjamin⁵⁵³. Par ailleurs, dans l'essai qui introduit la traduction de *Faust* d'Haroldo, il y a aussi l'approximation entre Mikhaïl Bakhtine et Benjamin⁵⁵⁴.

7.3.2. Décentrer comme expérience

Oséki-Déprés affirme que chez « Henri Meschonnic, en effet, l'essai [« La tâche du traducteur »] de Walter Benjamin revêt une importance capitale dans la mesure où il 'décentre' le problème posé depuis l'Antiquité entre fidélité à la source ou fidélité à la langue d'arrivée »⁵⁵⁵. Différemment d'Haroldo, qui vise à travers Benjamin à une pragmatique du décentrée, l'expérience de Meschonnic dans la lecture du philosophe allemand reconnaît en lui une capacité de décentrer les *à priori* sur la traduction. Le chapitre « L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive », d'*Un coup de Bible dans la philosophie*⁵⁵⁶, de Meschonnic, expose la relation du poète-traducteur français avec la pensée de Benjamin, qui se fait, en premier lieu, dans un partage commun de la judéité, et qui révèle aussi une expérience d'écriture voué à faire décentrer.

Pour Meschonnic, la judéité de Benjamin ne peut pas être séparé de l'ensemble de sa philosophie. Elle n'est pas la « dimension juive »⁵⁵⁷ de l'œuvre du philosophe

⁵⁵³ Haroldo de CAMPOS, « Paul Valéry e a Poética da Tradução », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, coll. « Coleção Estudos » 315, 2013, p. 63.

⁵⁵⁴ Haroldo de CAMPOS, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, op. cit., p. 132.

⁵⁵⁵ Inês OSEKI-DEPRE, *De Walter Benjamin à nos jours: essais de traductologie*, op. cit., p. 65.

⁵⁵⁶ Henri MESCHONNIC, *Un coup de Bible dans la philosophie*, 1 vol., Éd. revue, corrigée et augmentée, Chalifert, Association des amis de l'oeuvre de Claude Vigée, coll. « Les cahiers de « Peut-être » » 4, 2016.

⁵⁵⁷ Henri MESCHONNIC, « L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive », dans *Un coup de Bible dans la philosophie*, Chalifert, Association des amis de l'oeuvre de Claude Vigée, 2016, p. 281.

allemand, parce que c'est « avec tout ce qu'il a d'historique, que Benjamin a son historicité d'écrivain »⁵⁵⁸. De ce fait, Meschonnic veut « montrer non seulement que Benjamin, à partir de l'allégorie, a fait de l'allégorie une méthode, mais surtout qu'il a transformé la rhétorique de l'allégorie en forme-sujet »⁵⁵⁹. Sa lecture de Benjamin est une lecture-écriture qui éveille pour la perception de l'œuvre du philosophe la place de son judaïsme. « Il [Benjamin] a donné à l'allégorie le sens de son rapport au judaïsme, le sens juif de son aventure. L'écriture est alors une configuration de la réversibilité, qui est sa logique »⁵⁶⁰. Ce point de vue de Meschonnic sur le combat de Benjamin contre le symbole à travers l'allégorie est l'enjeu d'une analyse poétique qui décentre les lectures qui font de la pensée du philosophe un groupe de thèmes en juxtaposition. C'est pourquoi Meschonnic affirme :

Il faut une poétique du langage comme forme de vie pour reconnaître le mouvement qui fait de Benjamin un Juif non du judaïsme, mais du rapport au judaïsme. Où se dissout l'opposition facile entre un Benjamin Juif inaccompli et un Gershom Scholem, installé dans la kabbale et dans son poste, - entre celui qui a perdu et celui qui a gagné. Plus Benjamin a paru s'éloigner de l'hébreu, et de Jérusalem, plus il était juif⁵⁶¹.

La lecture que réalise Meschonnic montre que le philosophe allemand a fait de sa pensée une critique « sur le mode même du signifier »⁵⁶². L'allégorie joue le rôle de l'aventure du juif où les fragments qui constituent la pensée de l'auteur constituent le caractère d'une écriture qui met en cause le mode de signifier lui-même. De ce fait, « [Benjamin] produit, par le rapprochement des brisures, une rythmique de signifiante, qui est présente et n'est pas représentée »⁵⁶³. C'est pourquoi, selon Meschonnic, « la tâche du traducteur est de produire un passage qui reste passage. Non, comme le veut l'idée courante, une arrivée, mais un *rapport demeuré rapport* »⁵⁶⁴. Alors qu'Haroldo lit la

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 283.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² *Ibid.*, p. 284.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ *Ibid.*

théorie de la traduction de Benjamin par la perspective du « langage pure » et d'une conversion de la métaphysique en physique de la traduction, Meschonnic le décentre des idées courantes et, à partir d'une lecture qui inclut la poétique, perçoit la tâche du traducteur chez Benjamin comme une mise en relief du « rapport ».

Par ailleurs, pour Meschonnic, « [l']allégorie est un travail de l'ironie contre l'illusion, vers un sens toujours autre, qui fait l'historicité du sens »⁵⁶⁵. La notion d'allégorie est aussi décentrée vers le problème de l'historicité dans la production de sens. Meschonnic arrive à de telles conclusions par un travail sur l'historicité des notions chez Benjamin et par la considération, en premier lieu, comme le montre l'introduction de son étude, de la relation du philosophe allemand avec son judaïsme. Notamment, c'est dans la relation qu'établit Benjamin avec la langue hébraïque que Meschonnic démontre un rapport au judaïsme qui ne passe pas directement ni par lui, ni par langue hébraïque.

Or c'est une métaphore des *Pirké Avot*, dans la Michna (« faites une haie à la Tora ») qu'il utilise par allusion, pour dire qu'il remet l'hébreu à plus tard : « Faire du temps que je passe et de l'enseignement que je trouve à l'étude – peu importe les noms – du français et de l'allemand une enceinte dressée à l'entour » (A. Scholem, 11.3.1928 ; *Corr.* 1 I, 420). Métaphore étonnante ici, car elle *inverse* les valeurs : elle fait de l'étude du *Trauerspiel* et des *Passages parisiens* sa Bible à lui, sa Loi à lui, précisément « si et dans la mesure où le monde juif dans ma pensée doit un jour sortir de son état de latence » (*ibid.*). C'est dire que le judaïsme de Walter Benjamin passe par le *Trauerspiel* et Paris-Baudelaire, passe par l'allégorie, non par le chemin direct de l'hébreu. La métaphore des *Pirké Avot* fonctionne ici comme une prophétie. Parce que c'est à nous qu'elle fait signe.⁵⁶⁶

Une lecture qui prend en compte l'historicité de l'auteur fait que l'œuvre de Benjamin soit active aujourd'hui pas par l'application prophétique de ses notions dans la modernité et dans le contemporain, mais par ce qu'elle nous révèle de notre condition même. Pour Meschonnic, le judaïsme de Benjamin se trouve dans la manière dont il se rapporte aux études de la *Trauerspiel*, de la Paris de Baudelaire et de l'allégorie qui sont

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 300.

analogue à la façon dont la religiosité juive construit une « haie » autour de l'étude biblique. Cet inversement des valeurs nous fait signe dans le sens qu'il nous montre une judéité présente, mais qui n'est pas, tout de même, représentée.

La pensée de Benjamin est ainsi construite autour d'un rapport au judaïsme. C'est un rapport qui ne se termine pas dans son œuvre mais qui existe en suspens. De ce fait, le point de vue de Meschonnic décentre les lectures courantes de Benjamin pour mettre en lumière la place de ce rapport dans la façon dont la modernité est comprise par le philosophe allemand. C'est pourquoi sa judéité est indissociable de son écriture. Et à partir d'un point de vue de la poétique, il est ainsi possible de faire apparaître que « Benjamin a fait du sujet de l'histoire l'histoire d'un sujet », comme le dit Meschonnic dans cet extrait :

S'il y a une pensée poétique de Walter Benjamin, il me semble que c'est dans la tenue réciproque, et la tension, entre la recherche du langage et la recherche de l'histoire. Cette tension fait celle du concept et de la pratique de l'allégorie, chez lui. Qui est une création. Hors de tout rabattement sur Mallarmé ou Heidegger. Ni même de comparaison. Benjamin a fait du sujet de l'histoire l'histoire d'un sujet. Il a montré que c'était une part de l'historicité. Ainsi Baudelaire est une part de lui. C'est sans doute pourquoi c'est lui qui a écrit, il me semble, l'œuvre la plus fraternelle sur Baudelaire. Baudelaire, passage de Benjamin. Où comprendre n'est pas une projection interprétative, mais la transformation de la lecture par l'écriture. Dans la position la plus difficile, celle du refus du dualisme linguistique, littéraire, anthropologique. Cette position le fait passer, comme Humboldt, pour un auteur difficile. Mais il ne fait que résister aux clichés régnants. Comme le rythme au signe. C'est le rythme, et la relation langage-histoire, qui sont difficiles. Peut-être sont-ils de ces anges juifs qui emportent Baudelaire.⁵⁶⁷

De la même manière que Meschonnic voit un « Baudelaire, passage de Benjamin », le poète-traducteur français fait de Benjamin, un passage Meschonnic. Il y a une identification à Benjamin qui fait du comprendre « la transformation de la lecture par l'écriture ». C'est pourquoi Meschonnic relève une position de refus aux dualismes du

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 323.

signe dans la pensée du philosophe allemand. Sa compréhension de Benjamin est, en même temps qu'une transformation par l'écriture, une considération de l'historicité du sujet dans sa pratique. Meschonnic affirme :

Ainsi l'expérience de Walter Benjamin est l'allégorie d'une histoire qui est la recherche de son propre sens. L'aventure théorique est l'infinetisation du sujet. [...] C'est peut-être pourquoi, aujourd'hui, nous cherchons des prophéties pour notre temps chez Walter Benjamin. Mais c'est son histoire qu'il nous dit. Et cette histoire est une histoire juive.⁵⁶⁸

Le Benjamin, passage de Meschonnic, est un refus des dualismes et également l'allégorie de la recherche de son propre sens. En tant qu'aventure théorique, la pensée de Benjamin est l'infinetisation du sujet à travers une poétique de l'allégorie. Benjamin est un auteur largement lu et étudié et Meschonnic reconnaît qu'on cherche chez lui des prophéties pour notre temps. En revanche, d'un point de vue de la poétique et du sujet, en dehors du signe, l'aventure théorique de Benjamin caractérise son histoire. L'histoire d'un juif et de son rapport au judaïsme. Il s'agit d'une histoire à laquelle Meschonnic semble s'identifier. C'est pourquoi l'expérience de lecture de Meschonnic décentre le philosophe allemand des idées reçues pour faire place à la position difficile de celle du rythme. Chez Meschonnic, le travail d'écriture est celle du décentrer comme expérience, pour faire place au sujet en dépit des « clichés régnants ».

7.3.3. L'oralité dans les journaux de bord de la traduction biblique

Les expériences du décentré et celle de décentrer qui caractérisent les lectures d'Haroldo de Meschonnic de la pensée de Benjamin révèlent des oralités qui traversent l'œuvre des deux auteurs. Notre étude s'intéresse à la recherche de cette oralité. De ce fait, parce que les expériences en décentrement d'Haroldo et de Meschonnic constituent des oralités, que nous souhaitons lire les essais des auteurs qui enveloppent leurs traductions bibliques. Ces essais sont à notre regard des *journaux de bord* des poètes-traducteurs.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 324.

Parce que la modernité est une trans-historicité, pleine de sujet, pour le dire dans les mots de Meschonnic, que nous comprenons que l'expérience esthétique dans le XX^e siècle se caractérise plus par des mouvements de décentrement que par les mythes de la rupture, de la subversion, de la transgression ou encore de l'infraction. Ces derniers désignent des mouvements idéologiques qui composent et s'articulent fondamentalement à l'intérieur des mouvements de décentrement. L'idée de traduction biblique peut donc être lue là où les auteurs se proposent de manière plus frontale à l'exprimer. Les écrits qui accompagnent et augmentent les traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic sont donc des journaux de bord de l'expérience de traduction. Ils présentent leurs idées qui s'articulent et qui sont mobilisées par l'idée de traduction biblique.

L'expérience de traduction est, dans ce sens, une dérivée de l'expérience esthétique qui met en relief le caractère critique des œuvres d'art. Sa pratique est aussi l'enjeu de la lecture, ou de la lecture-écriture, et parce qu'elle se réalise comme critique, que la traduction s'augmente dans un champ aussi théorique, de la réflexion sur les pratiques diverses qui engagent des pensées différentes sur et de la critique. La traduction biblique est donc souvent augmentée par des pratiques théoriques qui visent à rendre compte de sa place dans les mouvements de la modernité.

L'essai incontournable de Benjamin, « La tâche du traducteur », est un point de rencontre de ses pratiques théoriques. Il est le lieu du *rapport*, non seulement en ce qu'il annonce de la tâche du traducteur en tant que mise en rapport des historicités, mais aussi, et tout particulièrement, en ce qu'il concentre des possibilités théoriques des discussions sur la traduction. C'est pourquoi les lectures-écritures que font Haroldo et Meschonnic de ce texte nous permettent d'attester le double mouvement de décentrement qui caractérise leurs pratiques de la traduction et, par prolongement, leurs expériences d'écriture.

Il y a, de ce fait, à remarquer une oralité qui traverse, pour les deux poètes-traducteurs, les différents modes d'inscription du sujet dans le discours, soit dans la pratique théorique, soit dans la pratique de la traduction. Ces modes d'inscriptions du sujet sont leurs expériences en décentrement, l'une du décentrée, l'autre de décentrer. Meschonnic affirme : « L'oralité comme inscription du sujet, impliquant un mode spécifique d'engagement du lecteur qui participe au texte, tendant à fondre le temps du

texte et le temps du lecteur »⁵⁶⁹. C'est pourquoi nous pensons que l'oralité qui traverse les traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic se répand dans l'ensemble de leurs œuvres. Il s'agit d'un mouvement de décentrement double qui comprend les sujets. La différence réside dans le distanciel qui existe dans les différentes expériences, celle de l'expérience direct, celle de la traduction et celle de la réflexion théorique.

Dewey affirme que « [c]eux que l'on range dans la catégorie des artistes ont, comme support de travail, les propriétés de choses appartenant à l'expérience directe ; les chercheurs 'intellectuels' travaillent quant à eux sur ces propriétés avec un léger retrait, par le biais des symboles qui les représentent mais ne possèdent pas de signification en eux-mêmes »⁵⁷⁰. La traduction semble appartenir plus au travail « intellectuel » que celui des artistes, mais sa position est certainement dans le milieu entre les deux, comme Benjamin nous le montre. Tout de même, en tant que mode d'inscription du sujet, l'oralité est une composante de l'historicité et, pour autant, traverse également et de manière continuée les différentes pratiques du langage qui constituent dans son ensemble des expériences.

Les essais théoriques qui accompagnent les traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic peuvent ainsi être perçus comme un degré de plus de distanciel de l'expérience direct de leur traduction biblique. Ces essais sont comme des journaux de bord de l'expérience de la traduction. Leurs oralités, c'est-à-dire l'inscription des expériences décentrée et de décentrer, agissent non seulement sur les textes bibliques spécifiquement mais sur d'autres matériaux qui sont mobilisés par l'idée de la traduction biblique. Ces matériaux fonctionnent comme des symboles qui représentent les problèmes de la traduction biblique dans la modernité.

Notre objectif pour le prochain et dernier chapitre est donc celui de démontrer à partir des journaux de bord de la traduction biblique d'Haroldo et de Meschonnic qu'il y a l'inscription d'une oralité issue de leurs expériences dans un double mouvement de décentrement. Les essais qui augmentent leurs traductions bibliques fournissent un champ de lecture et d'observation de l'expérience. Nous laissons de côté, cependant, les notes

⁵⁶⁹ Henri MESCHONNIC, *La rime et la vie*, Verdier, 1989, p. 302.

⁵⁷⁰ John DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 102.

qui accompagnent les traductions bibliques et qui forment un « atelier du poème », comme le dit Meschonnic : « Et, encore une fois, s'il y a des notes, et même tellement de notes, ce n'est pas pour jouer à l'exégète et à l'historien. C'est pour faire participer à l'atelier du poème, qui est l'atelier du traduire, et elles ne sont pas faites pour l'érudition »⁵⁷¹. Nous le faisons parce que cela concerne la traduction biblique et encore que ce soit un terrain pour l'observation de l'idée de traduction biblique, l'étude des choix pour la traduction de l'hébreu biblique vers français et vers le portugais ne correspond pas à l'objectif de notre étude. C'est pourquoi nous tenant maintenant à confirmer notre hypothèse de lecture dans une étude comparée qui s'approche de leurs idées de traduction biblique à travers leurs essais d'introduction aux traductions. Pour ce faire, on insiste, nous n'analyserons pas tous leurs écrits sur la traduction biblique, mais seulement ceux qui nous permettent le travail comparé. Il s'agit donc des essais qui accompagnent leurs traductions des livres de la *Genèse*, de l'*Ecclésiastes* et du *Cantique des cantiques*.

⁵⁷¹ Henri MESCHONNIC, *Au commencement : traduction de la Genèse*, op. cit., p. 21-22.

8. Lire le journal de bord du poète-traducteur

Car, à un degré quelconque, toutes les grandes écritures, mais au plus haut point, l'Écriture sainte, contiennent entre les lignes leur traduction virtuelle. La version intralinéaire du texte sacré est l'archétype ou l'idéal de toute traduction.

« La tâche du traducteur », Walter Benjamin⁵⁷²

Après avoir discuté sur l'expérience de traduction dans la modernité, nous souhaitons, dans ce dernier chapitre, démontrer comment Haroldo et Meschonnic conçoivent l'idée de traduction biblique. Les expériences en décentrement des auteurs entraînent des mouvements caractérisés par celui du décentré et celui de décentrer. Les écrits qui accompagnent et augmentent leurs traductions bibliques servent ici de témoignage, comme des journaux de bord du poète-traducteur, de ce qui suscite l'idée de traduction. De plus, ils révèlent leurs perspectives sur certains textes bibliques. Pour effectuer ce travail comparé, nous allons ainsi présenter une brève introduction au texte biblique qui concerne les écrits sur sa traduction, suivi d'une lecture de l'essai de Meschonnic, et puis de celui d'Haroldo, pour ainsi accompagner le mouvement de transfert culturel de l'idée de traduction biblique. Il s'agit donc d'étudier les essais qui accompagnent leurs traductions du livre de l'*Ecclésiastes*, de la *Genèse*, et du *Cantique des cantiques*, pour suivre l'ordre des publications des traductions d'Haroldo qui a été vecteur de ce transfert.

8.1. La traduction biblique des proverbes de la sagesse

Qohélet est le premier livre de traduction biblique traduit par Haroldo. Certainement, cela tient au thème philosophique qui constitue le livre, sujet qui me semble animer les choix de l'auteur à l'époque. Il fait aussi partie des premières traductions bibliques de Meschonnic. Ainsi dans ce sous-chapitre nous allons lire les essais qui

⁵⁷² Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », dans *Oeuvres I, op. cit.*, p. 262.

accompagnent la traduction biblique du *Qohélet* pour identifier les premiers pas qui ont conduit au transfert culturel de l'idée de traduction biblique et, dans ce processus, observer quelles transformations elle a subi.

8.1.1. Sur le livre *Qohélet*

Qohélet (en hébreu : קהלת qui signifie « celui qui s'adresse à la foule », « prêcheur », « prédicateur », etc.) est un livre considéré comme philosophique. Datant du III^e siècle av. J.-C., c'est l'un des derniers écrits inclus dans le canon biblique. Sa construction témoigne de la rencontre des deux civilisations, l'hébraïque et l'hellénistique. C'est pourquoi « [s]ous l'influence de la pensée hellénistique et de l'émergence, avec Hérodote et Platon, du « je » individuel, *Qo* atteste de l'émancipation du sujet et donc de la naissance de l'individu et du sentiment de liberté en milieu hébraïque »⁵⁷³. Ainsi, « à l'encontre de la société traditionnelle où la question du vrai ne se pose jamais car la vérité est ce qui est *transmis* (cf. Pr. 4, 1-9), Qohéleth essaie d'imposer la pensée rationnelle et l'empirisme »⁵⁷⁴.

L'histoire que raconte ce livre est celle d'un « prédicateur » qui porte des réflexions sur l'absurdité de l'existence. Ainsi, *Qohélet* parle, d'un point de vue philosophique, des thèmes tels la sagesse, la société, l'expérience, la vanité, le pouvoir, entre autres. Il peut être ainsi considéré comme un portrait autobiographique d'observations personnelles de l'auteur sur les raisons de l'existence. C'est pourquoi il

ADDIN ZOTERO_ITEM CSL_CITATION
 {"citationID":"a2829f5ck3d","properties":{"formattedCitation":"\u2014{Walter \u2013 Benjamin}, \u2013 du traducteur\u2013, dans \u2013 Oeuvres I, Folio, 2000, p. 262.},"plainCitation":"Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », dans Oeuvres I, Folio, 2000, p. 262.,"dontUpdate":true,"noteIndex":572},"citationItems":[{"id":872,"uris":["http://zotero.org/users/3464142/items/I34LDRUS"],"itemData":{"id":872,"type":"chapter","abstract":"Présentation de Rainer Rochlitz","container-title":"Oeuvres I","ISBN":"978-2-07-040666-1","language":"Français","page":"244-262","publisher":"Folio","source":"Amazon","title":"La tâche du traducteur","author":[{"family":"Benjamin","given":"Walter"}],"issued":{"date-parts":["2000",11,29]},"locator":"262","label":"page"},"schema":"https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json"}⁵⁷³ Thomas RÖMER, Jean-Daniel MACCHI, Christophe NIHAN, *Introduction à l'Ancien Testament*, Genève Paris, Labor et Fides, 2005, p. 544.
⁵⁷⁴ *Ibid.*

s'agit d'un livre proverbial. Pendant longtemps, on a cru que le sage narrateur de ce livre était le roi Salomon, thèse de nos jours abandonnée.

Meschonnic, dans son ouvrage *Les cinq rouleaux*, affirme que ce livre appartient à un groupe de textes bibliques qui servent à la lecture pour des jours de fête de la tradition juive. Il s'agit des *Cinq rouleaux* ou *Hamech Meguiloth* (חמש מגילות) : « *Le Chant des chants* à Pâques ; *Ruth* à la Pentecôte, Chavouoth, à la fin de la moisson ; *Comme* ou les *Lamentations* au neuvième jour du mois d'Av, anniversaire de la destruction du Temple par Nabuchodonosor ; *Paroles du Sage*, aux Tabernacles, Cabanes, Soucoth, fête joyeuse ; *Esther* à Pourim, les Sorts »⁵⁷⁵. *Paroles du Sage*, selon la traduction de Meschonnic, est visé depuis ce qu'il représente pour les traditions dans le judaïsme. Haroldo le considère comme un livre « étrange »⁵⁷⁶ parce que sa lecture est constituée de « discontinuités et [d']obscurités reconnues »⁵⁷⁷ qui caractérisent sont ton philosophique.

8.1.2. La voix basse des *Paroles du Sage*

Meschonnic traduit le livre *L'Ecclésiaste* (nom grec de *Qohélet*) dans son premier ouvrage de traduction biblique, *Les cinq rouleaux*, de 1970. Avant d'entrer dans ce livre biblique, il est cependant important de passer par son essai d'introduction, « Pour une poétique de la traduction ». Dans l'introduction de cet ouvrage, Meschonnic pose que « [l]a linguistique ici se change en poétique »⁵⁷⁸ dans la réalisation de ses traductions. Il affirme ainsi que ce qu'a offert la tradition littéraire du XX^e siècle fera part de sa pratique de traduction, car « [c]haque époque d'écriture enrichit la possibilité de traduire » et « [c]haque époque de traduction enrichit la possibilité d'écrire »⁵⁷⁹. C'est dans ce sens que Meschonnic cherche à croiser le domaine du langage poétique moderne avec la Bible. Parce que la « Bible comme langage poétique peut ne pas sembler 'poésie', au sens de formes extérieures reconnues poésie. C'est, débordant de tous côtés les parallélismes, auxquels de loin on la réduit, une rythmique accentuelle consonantique, non astreinte à

⁵⁷⁵ Henri MESCHONNIC, *Les cinq rouleaux*, op. cit., p. 13.

⁵⁷⁶ Haroldo de CAMPOS, *Qohélet = O-que-sabe : Ecclesiastes : poema sapiencial*, op. cit., p. 17.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁷⁸ Henri MESCHONNIC, *Les cinq rouleaux*, op. cit., p. 9.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 9-10.

des nombres égaux ou proportionnels de syllabes, – syllabisme qu'elle recherche parfois »⁵⁸⁰.

Le langage poétique moderne offre ainsi une possibilité toute nouvelle pour faire apparaître le langage de la Bible qui n'est pas celui du vers, ni de la prose, et qui n'est pas non plus celui du sens. C'est donc une mise en crise du sens dans le langage. Pour Meschonnic, « [p]eut-être le langage poétique moderne pourra donner au domaine français la Bible avec toute sa force de langage consonantique, avec ses absolus paratactiques, qui sont des paradigmes de prosodie et de rythme »⁵⁸¹. Ce faisant, « [t]raduire des textes bibliques signifie inclure au langage poétique moderne ce langage de la Bible que des siècles de rationalisme, en français, avaient travesti »⁵⁸². L'origine de ce qui recouvre le langage de la Bible est dans une question de théorie du langage et plus particulièrement dans la compréhension qui s'est faite dans l'histoire de la fonction et la nature de la traduction et de la poétique : « L'échec ici est venu du flou sur la nature de la traduction, et sur la poétique. Sacrifier le style, le sens : on a manqué les deux, séparant ce qui ne faisait qu'un »⁵⁸³. L'idée de traduction biblique se révèle donc un continu nécessaire et mutuellement profitable entre la poétique moderne du français et la Bible, sans quoi il persiste un « flou » sur la nature des deux. C'est ainsi que « [v]ers une poétique de la traduction, l'expérience se voudrait sa propre pédagogie et tient à son histoire »⁵⁸⁴, ce qui montre, selon Meschonnic, que l'expérience vers une poétique de la traduction biblique n'a pas su, jusque-là, se réaliser comme une expérience de décentrement, mais centré sur ce que son histoire et ses traditions apprennent sur elle-même.

Or, chez Meschonnic, il y a à reconnaître, à travers ce que nous appelons son expérience de décentrer, que chaque texte déborde par son langage toute tentative d'imposition des limites. C'est pourquoi, il recule devant la possibilité de préparer un traité qui systématiserait la grammaire des temps en hébreu et en français pour ses

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Ibid.*, p. 11.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

traductions : « Langage poétique, ces textes sont une grammaire un peu particulière. J'ai reculé pourtant devant l'idée de préparer un petit traité des temps en hébreu et en français, pour justifier ce français qui ne se veut pas français de traduction mais langage poétique, reculé devant le pédantisme, et le travail trop lourd »⁵⁸⁵. Sa position éthique vis-à-vis du pédantisme que pourrait être une telle systématisation d'un langage poétique totalisant est toujours celle d'une expérience de décentrer. Il décide ainsi d'esquisser son commentaire sur le langage poétique de chaque texte à l'introduction de chaque traduction, parce qu'« [à] chaque texte son langage »⁵⁸⁶.

L'idée de traduction biblique chez Meschonnic est infusée d'un combat contre les idées reçues qui sont perpétuées sur le langage, la traduction et la Bible. Son objectif est donc celui de révéler que, d'un point de vue de la poétique, les textes bibliques ont un langage propre qui doit être l'objectif de la traduction. La langue et le sens sont ainsi secondaire pour la traduction et, en dehors des conventions, ils ont une souplesse que peut être mise au profit d'un décentrement : « le français est souple, plus que les traducteurs »⁵⁸⁷. En effet, c'est par le travail de la poétique que cela est possible : « Le parti pris poétique rend ces textes en français leur hébreu. Il rapproche les deux langues par ce qu'elles ont en commun, qui est une poétique »⁵⁸⁸. Pour autant, le projet de Meschonnic, qui se construit dans ce premier ouvrage de traduction biblique, est celui de rendre à la langue française la construction rythmique de la langue hébraïque :

J'ai voulu rendre, et je crois qu'on ne l'avait jamais tenté, les accents et les pauses dont la hiérarchie complexe fait la modulation du verset biblique, son rythme et parfois même son sens. Le rythme est le sens profond d'un texte. La diction, notée en hébreu par un système d'accents, c'est ce que j'ai voulu recréer, par des blancs (dans une hiérarchie non arbitraire), recréer les silences du texte, rythme de page qui n'est pas les « subdivisions prismatiques de l'Idée », selon la préface à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, bien que ce soit aussi une « distance copiée » – mais plutôt ce que Gerard Manley Hopkins appelle « le mouvement de la parole dans l'écriture ». Ainsi sont pris

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 15.

avant tout, sinon totalement, les textes bibliques comme *textes*, moment d'une écriture, sans ignorer l'accumulation des sens qui s'y trouve incorporée.⁵⁸⁹

La mise en relief des *ta'amim* dans le projet de traduction biblique de Meschonnic rend visible que la traduction ne saurait se réduire à une simple retranscription du sens des mots. Ce faisant, son idée de traduction semble chargée d'un enthousiasme combatif, parce « qu'on ne l'avait jamais tenté » de traduire ce rythme qui « est le sens profond d'un texte ». Il y a donc chez Meschonnic la reconnaissance et l'installation d'une crise du sens à travers la traduction biblique que son activité de traducteur lui suggère du reste. Pour ce faire, Meschonnic décentre la ponctuation du français, à partir des possibilités offertes par la poésie moderne du français en tension avec l'hébreu biblique :

Dans une première ébauche de ponctuation j'avais bardé les versets de virgules, de tirets, de points-virgules, pour adapter notre ponctuation logique à un rôle uniquement rythmique et affectif. J'ai renoncé à cet effort qui pesait aux yeux, et de toute façon était vain devant les dix-huit accents disjonctifs et les neuf conjonctifs de l'hébreu. J'ai préféré un système qui prêtât moins à contresens, étant plus radicalement différent de notre ponctuation et plus simple, et tenant compte des possibilités du langage poétique moderne.⁵⁹⁰

Son travail sur le rythme des textes bibliques est celui d'une d'un décentrement des deux langues qui peuvent se rencontrer, à travers la traduction, dans un même mouvement. Cela caractérise l'expérience de Meschonnic qui cherche à faire que « [l]e rythme de la traduction doit être autonome, senti et jugé en français, mais fidèle, par l'organisation de toutes les rencontres des mots, au goût de l'original »⁵⁹¹. Il y a ici un intéressant déplacement de l'idée de fidélité dans la traduction, habituellement associée à la fidélité du sens par la transparence du traducteur. Chez Meschonnic, cependant, sa fidélité concerne le « goût » de l'original. Le goût est une force dans le langage qui mobilise son organisation. Il est « le mouvement de la parole dans l'écriture »

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 17.

qui fonde son rythme. C'est aussi un décentrement qu'opère Meschonnic dans le basculement de la fidélité au sens vers à celle au goût.

La fidélité au goût de l'original conduit le traducteur à considérer le langage biblique comme un langage vivant dans son organisation même. C'est pourquoi, pour Meschonnic, il y a lieu de redonner, dans la traduction, à la grammaire propre des textes, le « goût de l'original » qui se trouve au plus près de l'oralité des textes : « Rendre ces textes à leur grammaire, à leur rythme, [...] c'est ici intégrer la linguistique à l'écriture, conquérir au français des poèmes, des poèmes français, et un langage biblique qui soit autre chose que des colifichets en forme de 'génitifs hébraïques', mascarade du calque »⁵⁹². L'idée de traduction biblique refuse donc l'assimilation des textes par une langue du calque, avec ses ornements conventionnels et ses idéologies historicistes. De tels travers relèvent de « la pratique du signe », qui réduisent la traduction biblique aux catégories du sens et aux divisions binaires entre signifié et signifiant. C'est pourquoi son idée de traduction est la force d'une éthique-politique et que la pratique théorique qui accompagne et continue la traduction est une mise en lumière des stratégies du signe : « Cette pratique de l'écriture est son propre critère, et la preuve que la distinction traditionnelle entre texte et traduction est une catégorie du sens, correspondant à une pratique du signe. Elle est annulée ici par cette pratique théorique même »⁵⁹³. C'est dans ce sens que Meschonnic lit le livre de l'*Ecclésiaste*, qu'il traduit par *Paroles du Sage*.

Pour le poète traducteur, « [c]e livre est une voix basse, parfois tendue, parfois vibrante, pas celle d'un prophète, ni celle d'un conteur, ni celle d'un prêcheur, mais celle d'un Sage, – une voix âgée mais virile, terrestre et non divine. D'où l'unité et la force du livre »⁵⁹⁴. Sa lecture nous conduit à une vision de la voix « basse » qui unit les chaînes sémantiques de ce texte. Cette voix apparaît comme « une voix âgé », « virile », « terrestre », dans les éléments qui construit le texte : « Ce livre est construit par ses

⁵⁹² *Ibid.*, p. 18.

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 131.

obsessions. Exemples, proverbes, tout est rythmé par le ressac, le ressassement de termes dont la visée n'est pas le pessimisme mais la lucidité, pas l'abstrait mais le concret »⁵⁹⁵.

L'idée de traduction biblique est toujours celle de faire apparaître la voix, de faire face à des stratégies du signe qui la couvre par les conventions. C'est pourquoi, pour Meschonnic, ce texte a une atmosphère qui est celle de la phrase et du rythme : « L'atmosphère du livre est phrase et rythme autant que mots et retour des mots »⁵⁹⁶. Le poète-traducteur continue : « Il n'y a pas des parties 'versifiées', ni des parties de 'prose', mais une seule tension constructive, avec des points où le mot, écho de lui-même, devient écho d'une autre réalité, [...] qui est au cœur même de l'exercice poétique et prophétique »⁵⁹⁷.

Meschonnic affirme, avant de commenter les traductions de son époque qui ne tiennent pas en compte du rythme de ce texte, que « [c]ette traduction est une visée vers une vision »⁵⁹⁸. La visée est celle d'un sage et de sa lucidité, la vision celle de son langage et de sa force. La tension entre les deux est l'enjeu de l'historicité dans la traduction, celle de la rencontre du langage du traducteur et du langage du texte. C'est pourquoi, pour Meschonnic, la poétique du texte est un *système* qui doit être reconnu comme unique. Dans le cas de *Paroles du Sage*, le rythme révèle les stratégies du signe en cherchant à écouter « [u]ne ponctuation du souffle scande ces proverbes, ni prose ni poésie mais le livre même qu'ils créent »⁵⁹⁹.

8.1.3. Le livre philosophique d'*O-que-sabe*

L'idée de traduction biblique chez Haroldo, issue des travaux de Meschonnic sur le sujet, est transformée par son transfert. C'est un transfert qui s'impose par les manières de lecture d'Haroldo, par ce que nous avons appelé un *comportement anthropophage* et qui constitue l'expérience du décentré. Dans son premier ouvrage sur le sujet, *Qohélet : O-que-sabe*, de 1990, une note d'ouverture introduit en quoi consiste son projet de

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ *Ibid.*

traduction biblique : « il s'agit, surtout, d'une rencontre en tant que poète » qui « s'est laissé fasciner par la langue hébraïque et par la poésie biblique »⁶⁰⁰. Haroldo se compare, en effet, à Northrop Frye, qui a affirmé, dans son ouvrage, *Le grand code* de 1981, que son étude sur la Bible n'était pas celle d'un *scholar*, mais d'une rencontre personnelle. En revanche, le projet de traduction biblique qu'annonce Haroldo est plus redevable à Meschonnic, selon son propre commentaire dans sa première publication en journal de traduction biblique et, à l'évidence, les similitudes sont apparentes⁶⁰¹.

Le journal de bord d'Haroldo sur sa traduction de *Qohélet* nous donne à voir trois aspects de son idée de la traduction biblique : son objectif de récupérer l'image du langage original ; sa lecture synchronique du texte, qui le met en rapport avec d'autres textes pour la formation d'une mosaïque de ses lectures qui sont, pour la plupart, des lectures exégétiques ; sa relation *anthropophagique*⁶⁰² avec Meschonnic qui l'assimile dans son transfert de l'idée de traduction biblique en refusant ce que ne l'intéresse pas de la pensée du poète-traducteur français.

Haroldo signale que ses traductions « cherchent seulement à reconfigurer une 'image' possible du langage de l'original, en convoquant, pour cela, les ressources de la poésie moderne, dans l'effort de récupérer la poéticité du texte de son fond ennuyeux ou édulcoré de ses versions conventionnelles en portugais »⁶⁰³. Il y a une divergence avec Meschonnic qui s'annonce dans cette phrase. Alors que l'auteur cherche à récupérer l'« image » du langage original des textes sacrés hébraïques, pour Meschonnic, il s'agit de récupérer le « goût » de l'original, qui est sa force dans le langage. En effet, plus qu'un poète, Haroldo incorpore l'esprit d'un artiste et sa relation aux arts visuels est évidente dans l'ensemble de son œuvre. Pour lui, depuis sa phase de poète concret, le mot est son

⁶⁰⁰ « [...] trata-se, sobretudo, de um encontro de poeta [...] deixou-se fascinar pelo idioma hebraico e pela poesia bíblica »⁶⁰⁰ Haroldo de CAMPOS, *Qohélet = O-que-sabe : Eclesiastes : poema sapiencial, op. cit.*, p. 11.

⁶⁰¹ c.f. le sou-chapitre « 1.3. Haroldo de Campos, transcréateur ».

⁶⁰² c.f. le sou-chapitre « 5.2. Haroldo de Campos, médiateur de transfert ».

⁶⁰³ « Tão-somente, buscam reconfigurar uma "imagem" possível da linguagem do original, convocando, para isso, os recursos da poesia moderna, no empenho de resgatar a poeticidade do texto do fundo mortício ou edulcorado das versões convencionais em português ». Haroldo de CAMPOS, *Qohélet = O-que-sabe : Eclesiastes : poema sapiencial, op. cit.*, p. 12.

matériel de travail. Son projet de traduction biblique n'échappe pas à sa personnalité. C'est pourquoi son édition de *Qohélet* s'accompagne d'un plan visuel réalisé par Gita Guinsbourg, Jacó Guinsbourg⁶⁰⁴ et Haroldo, avec les projets graphiques de Marina Mayumi Watanabe.

Dans le but de reconstruire l'« image » du langage original, Haroldo traite la traduction biblique depuis un point de vue exégétique. Les lectures et les interprétations du texte lui sont utiles pour ses choix visuel et thématiques dans la traduction. C'est pourquoi ses essais de traduction s'initient par une lecture du texte à traduire qui tient en compte des études qui l'expliquent à des niveaux historiques, philosophique et théologiques. Son travail est toujours celui d'un poète, pas d'un exégète, ni d'un philosophe, ni d'un théologien, mais son intérêt par les lectures explicatives du texte participe de ses propos théoriques : reconstruire l'image du langage original. Dans ce sens, pour Haroldo, « Qohélet (l'Ecclésiastes) est un livre étrange » car « il semble être un fragment d'insurrection, attachée anachroniquement au 'canon' biblique par le marteau philosopant de Nietzsche »⁶⁰⁵. Cette lecture est révélatrice de ce qu'il est en train de réaliser en termes de synchronisation. Pour lui, un *Qohélet* nietzschéen « n'est qu'un 'effet de synchronie', sans l'épaisseur historique ou idéologique »⁶⁰⁶. Il rajoute : « Nietzsche est celui qui nous fait penser aux possibles précurseurs de Nietzsche... »⁶⁰⁷.

Cette lecture de *Qohélet*, « comme production symbiotique de nouveaux textes, comme intertextualité et palimpseste »⁶⁰⁸ qui crée un réseau des connexions entre auteurs de plusieurs époques, est particulièrement possible avec les textes bibliques : « la Bible est le 'Grand Code' de l'art (de la littérature) occidental [...]. En tant que code donc – il serait licite de rajouter –, elle est constamment susceptible de recodification et

⁶⁰⁴ Jacó Guinsbourg est le fondateur, en 1965, de l'Édition Perspectiva, au Brésil. Il s'agit d'une importante maison éditoriale de publication en sciences humaines.

⁶⁰⁵ « Qohélet (o Eclesiastes) é um livro estranho » car “Parece um fragmento insurrecto, imbricado anacronicamente no “cânnon” bíblico pelo martelo filosofante de Nietzsche ». Haroldo de CAMPOS, *Qohélet = O-que-sabe : Eclesiastes : poema sapiencial*, op. cit., p. 17.

⁶⁰⁶ « [...] é mero 'efeito de sincronia', sem espessura histórica ou ideológica [...] ». *Ibid.*

⁶⁰⁷ « Nietzsche é quem nos faz pensar nos eventuais precursores de Nietzsche... ». *Ibid.*, p. 18.

⁶⁰⁸ « [...] como produção simbiótica de novos textos, como intertextualidade e palimpsesto ». *Ibid.*

réinterprétation par des opérateurs littéraires situés dans le présent de la création »⁶⁰⁹. Le travail d'Haroldo est celui d'activer, dans le présent, ces lectures des différents auteurs dans le présent de la création. Pour la traduction de la Bible, cela lui semble davantage possible. C'est ce qu'il réalise, exemplairement, en plus du rapport à Nietzsche et d'autres, à l'aide de Jakobson lorsqu'il commente la question de l'immortalité de l'âme dans le livre du *Qohélet*. Ce commentaire s'accompagne d'une lecture de la fonction poétique dans ce texte, qui révèle, pour Haroldo, comment s'opère en hébreu biblique le sens des « figures phoniques » :

Dans le texte hébraïque, le passage montre une quadruple paronomasie (*shehém-behêmá hêmma lahém*), analysable selon les mécanismes typiques de la « fonction poétique » de Jakobson. Maintenant, si on suit la projection des « figures phoniques » du pronom personnel et ses variants dans le mot *behêmá*, c'est là que nous nous apercevons comment s'opère la fusion persuasive, subliminaire, du son et du sens dans le verset biblique.⁶¹⁰

L'idée de traduction biblique débouche toujours chez Haroldo sur les plans concrets, de la visualité du texte, de la sonorité du récit. Ce qui la différencie par rapport à Meschonnic qui le comprend comme porteur du sens, d'une corporalisation de la parole dans l'écrit. C'est pourquoi ces approximations théoriques, par effet de synchronie, sont aussi la procédure adoptée vis-à-vis de la pensée de Meschonnic. Son enthousiasme se limite cependant à ce que l'auteur offre comme proposition de la traduction des *ta'amim*. Pour le reste, Haroldo semble avoir beaucoup de réticences. Dans son commentaire sur la question du pessimisme dans *Qohélet*, par exemple, Haroldo signale le refus de Meschonnic d'une telle interprétation du texte : « La lecture pessimiste est refusée par Henri Meschonnic, à partir de la perspective d'un judaïsme laïque, méfiant de sa

⁶⁰⁹ « [...] a Bíblia é o “Grande Código” da arte (da literatura) ocidental [...]. Enquanto código, portanto – seria lícito acrescentar –, constantemente suscetível de recodificação e reinterpretção pelos operadores literários situados no presente de criação ». *Ibid.*

⁶¹⁰ « No texto hebraico, a passagem se assinala por uma quadrupla paronomásia (*shehém-behêmá hêmma lahém*), analisável segundo os típicos mecanismos jakobsonianos da ‘função poética’. Agora, se acompanharmos a projeção das ‘figuras fonéticas’ do pronome pessoal e suas variantes na palavra *behêmá* é que perceberemos como se opera a fusão persuasiva, subliminar, de som e sentido no versículo bíblico ». *Ibid.*, p. 20.

différence, non résolu par l'œcuménisme »⁶¹¹. La critique est ici subtile et peut passer inaperçu, parce qu'elle semble une constatation neutre du point de vue de Meschonnic sur le sujet. Cependant, les adjectifs qui caractérisent le judaïsme de Meschonnic comme « laïque » et « méfiant de sa différence » semblent parler plus de ce qui est dit. Notamment, lorsqu'Haroldo affirme qu'ils ne sont pas « résolus par l'œcuménisme ». En effet, c'est dans un autre texte que cela fait écho et qui nous renvoie au chapitre six de cette thèse. Il s'agit d'une divergence vis-à-vis de Jakobson. En parlant de la question du parallélisme, Haroldo dit : « Nous mettons en relief maintenant le fait que Jakobson lui-même, avec la posture œcuménique de ses préoccupations en tant que poéticien, avait déjà, dans plus d'une occasion, tourné son attention sur le phénomène fondamental du parallélisme dans la poésie biblique »⁶¹². Le terme d'œcuménisme est flou, mais semble faire référence aux dispositions qu'offre la poétique synchronique en termes de lecture et de juxtaposition d'auteurs et de pensées. De notre point de vue, c'est aussi ce qui fonde le *comportement anthropophage* d'Haroldo.

Le troisième point concerne la continuation de la question de la lecture synchronique chez Haroldo pour voir au plus près sa relation *anthropophagique* avec Meschonnic. L'extrait suivant exprime le point de contact entre les deux poètes-traducteurs :

Dès lors, il y a à référer la question de la disposition typographique du texte, c'est-à-dire, de sa respiration prosodique, dans le sens poundien de l'expression : « Prosody is the articulation of the total sound of poem ». L'une des principales contributions du poète, essayiste et théoricien français Henri Meschonnic (HM) à la poétique de la traduction biblique se trouve, à mon avis, dans la mise en relief qu'il donne à l'aspect rythmo-poétique, rythmo-prosodique, de l'original hébraïque, une « ponctuation du souffle ». En jugeant non-pertinente pour les textes bibliques la distinction conventionnelle

⁶¹¹ « A leitura em clave pessimista é recusada por Henri Meschonnic, a partir da perspectiva de um judaísmo laico, cioso de sua diferença, não resolúvel em ecumenismo ». *Ibid.*, p. 22.

⁶¹² « Saliente-se, agora, que o próprio Jakobson, com a envergadura ecumênica de suas preocupações de poeticista, já havia, em mais de uma ocasião, voltado sua atenção para o fenômeno fundamental do paralelismo na poesia bíblica ». Haroldo de CAMPOS, *Bere'shith: a cena da origem : (e outros estudos de poética bíblica)*, *op. cit.*, p. 94.

entre poésie et prose, HM propose « un système de blancs, un rythme typographique, visuel » capable de noter la scansion des segments de la phrase, car, selon son opinion, la structure rythme est déjà porteuse du sens. Cela implique, par le biais de l'interposition des pauses spatiales dans le texte, la tentative de récupération de l'articulation disjonctive-conjonctive du « système d'accents » appelé massorétique, qui traverse comme un filigrane en partition l'original hébraïque. En refusant la filiation mallarméenne (mais les « subdivisions prismatiques de l'idée », du maître de Valvins, ne sont pas inspirées de la musique écoutée dans le concert ?), HM préfère faire référence à un autre grand pionnier, le jésuite Gerard Manley Hopkins, pour mettre en relief l'effort de captation du « mouvement de la parole dans l'écriture ». La méthode de transposition élaborée par HM est rigoureuse et ingénieuse, même si elle ne puisse pas s'échapper d'un certain réductionnisme qui est inévitable devant le nombre et la variété d'accents prosodiques [...].⁶¹³

Il y a ici une approximation par tria. Alors que la poétique de la traduction de Meschonnic met en relief le rythme comme « mouvement de la parole dans l'écriture », le principe de la « subdivisions prismatiques de l'idée » de Mallarmé semble plus au *goût* d'Haroldo. Il pose donc la question rhétorique sur un ton critique et ironique : les subdivisions « ne sont pas inspirées de la musique écoutée en concert ? ». Meschonnic cependant répondra plus tard, dans *Au commencement : Traduction de la Genèse* : « Je

⁶¹³ « Desde logo, cabe referir a questão da disposição tipográfica do texto, ou seja, de sua respiração prosódica, no sentido poundiano da expressão: “Prosody is the articulation of the total sound of poem”. Uma das principais contribuições do poeta, ensaísta e teórico francês Henri Meschonnic (HM) à poética da tradução bíblica está, a meu ver, na ênfase por ele dada ao aspecto ritmopéico, rítmico-prosódico, do original hebraico, uma “pontuação do fôlego”. Julgando não-pertinente quanto aos textos bíblicos a distinção convencional entre poesia e prosa, HM propõe “um sistema de brancos, um ritmo tipográfico, visual”, capaz de notar a escansão dos segmentos frásicos, pois, segundo opina, a estrutura rítmica já é portadora de sentido. Isso implica, por meio da interpolação de pausas espaciais no texto, a tentativa de recuperação da articulação disjuntivo-conjuntiva do “sistema de acentos” chamado massorético, que percorre como um filigrana partitural o original hebraico. Declinando a filiação mallarméana (mas as “subdivisões prismáticas da Idéia”, do mestre de Valvins, não se inspiraram na música ouvida em concerto?), HM prefere invocar um outro grande pioneiro, o jesuíta Gerard Manley Hopkins, para sublinhar esse esforço de captação do “movimento da palavra na escritura”. O método de transposição elaborado por HM é rigoroso e engenhoso, ainda que não possa fugir a um certo reducionismo, inevitável diante do número e da variedade desses acentos prosódicos [...] ». Haroldo de CAMPOS, *Qohélet = O-que-sabe : Ecclesiastes : poema sapiencial, op. cit.*, p. 26.

n'ai pas retenu la part mélodique, musicale, qui concerne l'oralisation liturgique, pas le problème de la traduction »⁶¹⁴. La traduction de la *Genèse* et l'essai qui l'accompagne, de 2002, sont postérieurs à la traduction de *Qohélet* d'Haroldo. En fin de compte, il y a une différence dans les théories du langage qui sépare les deux auteurs et qui transforme l'idée de traduction biblique.

La digestion de la pensée de Meschonnic ne se termine pas ici. Dans la traduction de *Qohélet* d'Haroldo la relation entre les deux est davantage présente. Lorsque le poète-traducteur brésilien ouvre son commentaire concernant les dispositions de sa pratique de traduction de la Bible, le nom de Meschonnic gagne une toute nouvelle récurrence. Ce faisant, à chaque introduction explicative de la pensée de Meschonnic, Haroldo pose « sa part » dans le développement de l'idée de traduction biblique qu'il met un transfert :

De ma part, ayant le risque d'une plus grande simplification, j'ai cherché à délinéer un projet propre, considérant les critères de HM, ainsi que la description de B. Hrushovski (BH), qui souligne l'extrême flexibilité de la « forme expressive » de la littérature biblique [...]. Dans ce sens, avec une gradation des espaces d'intervalles, j'ai compris qu'il était nécessaire de rendre encore plus évidente la transcription dans la page pour l'œil. J'ai imaginé, pour cela, d'inscrire dans ces espaces (majeurs, mineurs, minimes, selon les pauses de lecture et d'intonation) des signes disjonctifs (§§§ § § §).⁶¹⁵

Il y a une différence dans les théories du langage entre les deux auteurs qui fait que, dans le transfert de l'idée de traduction biblique, les propositions de Meschonnic pour la traduction se retrouvent transformées. Dans le cas ci-dessus, c'est au sujet de la

⁶¹⁴ Henri MESCHONNIC, *Au commencement : traduction de la Genèse*, op. cit., p. 17.

⁶¹⁵ « De minha parte, correndo o risco de uma simplificação ainda maior, busquei delinear um projeto próprio, tomando em consideração os critérios de HM, bem como a descrição de B. Hrushovski (BH), que ressalta a extrema flexibilidade da “forma expressiva” da literatura bíblica [...]. Nesse sentido, além da gradação dos espaços intervalares, entendi necessário tornar ainda mais evidente a marcação na página para o olho. Imaginei, assim, inscrever nesses espaços (maiores, menores, mínimos, conforme as pausas de leitura ou entonação) sinais disjuntivos (§§§ § § §) ». Haroldo de CAMPOS, *Qohélet = O-que-sabe : Eclesiastes : poema sapiencial*, op. cit., p. 28.

transcription des accents conjonctif-disjonctif. Voyons maintenant ce qui concerne la question lexicale dans la traduction du *Qohélet* :

HM reconnaît une extrême rigueur dans ces récurrences lexicales, en cherchant une concordance du vocabulaire tendant à l'exactitude. Le même vocable hébraïque, dans ses diverses apparitions dans le texte, est en principe traduit toujours par le même mot correspondant. Comme projet général, HM s'efforce de restituer aux textes « sa grammaire, son rythme, qui font partie de son sens ». Il propose de préserver les traits qu'il considère fondamentaux (marques, motifs) de l'hébreu biblique, sans négliger de « conquérir, en français, des poèmes français »⁶¹⁶.

Sur quoi Haroldo répond :

Pour ma part, j'ai cherché, quand c'était possible, d'observer le principe d'équivalence sur le plan lexical. J'ai permis, cependant, pour répondre à une certaine fluctuation, où nécessaire, les injonctions du texte de ma « transcréation » en portugais, toujours quand le plan phonosémantique de ma langue rendait possible et suggérait une alternative pertinente et *poétiquement* plus efficace, dans le sens poétique de l'opération poétique (qui comprend dans ces cas la conjonction de la *mélopée* et de la *logopée* : les figures sonores, d'un côté ; et de l'autre, la danse intérieure des mots, ou, dans les termes de Jakobson, la « poésie de la grammaire »). Le portugais du Brésil n'a pas comme le français – langue plus fixée et canonisée, héritière plus de Malherbe que de Rabelais –, le soubassement construit d'une longue tradition rationaliste, le plus grand que soit l'effort dans cette direction normative des « puristes » qui a été basculée dans le contemporain par la rupture moderniste, et depuis toujours, par l'insubordination de la parole, de l'oralité, dans ses divers registres, du parler du quotidien au populaire. C'est une langue plastique pour la traduction et ouverte à l'impact fécond de la langue

⁶¹⁶ « HM preconiza um extremo rigor nessas recorrências léxicas, buscando uma concordância vocabular tendente à exatidão. O mesmo vocábulo hebraico, em suas várias ocorrências no texto, é, em linha de princípio, traduzido sempre pela mesma palavra correspondente. Como prospecto geral, HM empenha-se em restituir os textos “à sua gramática, a seu ritmo, que são parte do seu sentido”. Propõe-se preservar aqueles traços que considera fundamentais (marcados, motivados) do hebraico bíblico, sem descurar, por outro lado, de “conquistar, em francês, poemas franceses” ». *Ibid.*, p. 29-30.

étrangère, soit sonore, soit syntactiquement, pour ne pas parler de l'ample viabilité des inventions lexicales. Cela dit, j'ai voulu obtenir en portugais, en ce qui concerne le matériel de la traduction biblique, ce qu'on n'a jamais tenté de faire : un texte radical, où le style aphoristique-proverbial et le mode cursif, le solennel et le courant, s'entrecroisent dans une écriture poétiquement forte et « prégnante » dans notre langue, au contraire des produits pieusement neutres, ou les fruits édulcorés des « révisions stylistiques » tributaires des belles Lettres académiques.⁶¹⁷

Il est intéressant de remarquer que Meschonnic lui aussi a affirmé : « J'ai voulu rendre, et je crois qu'on ne l'avait jamais tenté, les accents et les pauses dont la hiérarchie complexe fait la modulation du verset biblique, son rythme et parfois même son sens »⁶¹⁸. A la différence d'Haroldo, Meschonnic effectue un travail sur le langage biblique à travers la traduction du rythme des Écritures. Le poète brésilien pour sa part se penche sur sa volonté de faire une traduction qu'on n'a jamais tenté comme « un texte radical, où le style aphoristique-proverbial et le mode cursif, le solennel et le courant, s'entrecroisent dans une écriture poétiquement forte et 'prégnante' dans notre langue ». Le parallèle entre les deux réaffirme le transfert de l'idée de traduction biblique. En effet, l'objectif des

⁶¹⁷ « De minha parte, procurei, sempre que possível, observar o princípio de equivalência no plano lexical. Deixei-me livre, porém, para atender com certa flutuação, onde necessário, as injunções do texto de minha "transcrição" em português, sempre que o âmbito fonossemântico de minha língua me fosse propício e me sugerisse uma alternativa pertinente e *poeticamente* mais eficaz, no sentido poundiano da operação poética (que, nesses caos, envolve a conjugação da *melopéia* e *logopéia*: as figuras sonoras, por um lado; por outro, a dança interior das palavras, ou, em termos de Jakobson, a "poesia da gramática"). O português do Brasil não tem, como o francês – língua muito mais fixada e canonizada, herdeira mais de Malherbe que de Rabelais –, o lastro construtivo de uma longa tradição racionalista, por maior que tenha sido nessa direção o esforço normativo dos "puristas", abalado, contemporaneamente, pela ruptura modernista, e, desde sempre, pela insubordinação da fala, da oralidade, em seus vários registros, do coloquial cotidiano ao popular. É um idioma plástico para a tradução e aberto ao impacto fecundante da língua estranha, seja sonora, seja sintaticamente, para não falar da ampla viabilidade das invenções vocabulares. Isto posto, quis obter em português, em material de tradução bíblica, o que antes nunca tinha sido tentado: um texto radical, onde o estilo aforismático-proverbial e o modo cursivo, o solene e o correntio, se cruzassem numa escritura poeticamente forte e "pregnante" em nossa língua, ao invés dos produtos piamente neutros, ou dos frutos edulcorados das "revisões estilísticas" tributárias do beletrismo acadêmico [...] ». *Ibid.*, p. 31-32.

⁶¹⁸ Henri MESCHONNIC, *Les cinq rouleaux*, *op. cit.*, p. 15.

travaux de Meschonnic sont repris et redirectionner par Haroldo dans la réalisation de son projet en portugais. Haroldo affirme :

Dans ce sens, j'ai tenté d'« hébraïser » le portugais. [...] « Hébraïisation », dans mon cas, n'enferme pas l'ambition démesurer de récupérer le texte original dans son « authenticité » perdue. On suppose seulement le projet opérationnel de le récupérer, dans le possible, dans sa poéticité, en augmentant les horizons de ma langue et en explorant les virtualités de l'influx du texte hébraïque. L'« image sonore » de la langue biblique (jusqu'où elle puisse être réimaginée à partir de l'oralisation massorétique, puisqu'il est impossible de reconstituer phoniquement l'hébraïque biblique après ce moment) m'a guidé dans beaucoup de mes options transcréatrices.⁶¹⁹

Il continue, au sujet de la traduction du *Qohélet* :

J'ai cherché, pour ma part, dans le *Qohélet*, en préservant son « style-proverbial », aphoristique-réitératif, d'injecter, où il était possible, dans des buts déterminés, l'inflexion orale [...] d'un langage urbain de contours approximatifs, courants [...]. A cote du ton élevé-sentencieux, qui prédomine dans plusieurs passages, j'ai cherché à maintenir le registre colérique, le registre ironique, le registre « joyeux » (du plaisir de manger, de boire, d'aimer), de plus le registre pragmatique, destiné à l'orientation des disciples dans une société en transformation, soumise au pouvoir étranger et à l'impact de la culture hellénistique. Tout cela sans perdre la concision constante et l'attention aux effets phoniques qui prolifèrent dans la langue originale et s'entrecroisent micrologiquement dans le texte, parfois à la manière d'une imposition (comme dans les cas apparents de paronomasies, échos, consonnances et assonances), mais toujours comme un système subliminaire

⁶¹⁹ « Nesse setido, tendencialmente, intentei “hebraizar” o português. [...] “Hebraização”, no meu caso, não encerra a ambição desmesurada de reprimar o texto original em sua “autenticidade” perdida. Supõe, tão-somente, o projeto operacional de resgatá-lo, quanto possível, em sua poeticidade, ampliando os horizontes de minha língua e explorando-lhe as virtualidades ao influxo do texto hebraico. A “imagem sonora” da língua bíblica (até onde ela possa ser reimaginada a partir da oralização massorética, já que é inviável reconstituir fonicamente o hebraico bíblico para além desse marco) guiou-me em muitas das minhas opções transcriadoras ». Haroldo de CAMPOS, *Qohélet = O-que-sabe : Ecclesiastes : poema sapiencial*, op. cit., p. 32-33.

sonore d'appels et de contre-appels, le tout composant une véritable musique de fond pour la diction des mots de la sagesse du *Livre de Qohélet*.⁶²⁰

La traduction de *Qohélet* est pour Haroldo, différemment de la perspective de la poétique du texte chez Meschonnic, l'entrecroisement que la pratique de la traduction rend possible pour le présent de la transcréation. Il n'y a pas une poétique de *Qohélet*, mais une pratique mosaïque dans la *transcréation* qui est la confrontation de la philosophie de Nietzsche avec la linguistique de Jakobson et l'histoire exégétique de ce texte.

8.2. Recommencer la *Genèse*

Les traductions de la *Genèse* d'Haroldo et de Meschonnic se trouve en position de relancement de l'activité de traduction biblique. Il ne s'agit pas des premières traductions des auteurs, ni des dernières, mais de la continuation de ce qu'ils ont entamé dans *Qohélet* et *Les cinq rouleaux* respectivement. Ce faisant, chez Meschonnic, il y a un approfondissement de son travail avec la poétique des textes bibliques, chez Haroldo la continuation d'une lecture des « images » du langage biblique, souvent par l'étude exégétique, pour la reconstruction de la poésie de l'histoire de la création.

8.2.1. Sur le livre *Bere'shith*

La première partie de la Bible hébraïque, la *Torah*, ou en grecque le *Pentateuque*, concerne les récits de la création, de la vie de Moïse et de la sortie du peuple hébreu l'Égypte. Divisée en cinq livres, nous nous penchons sur son premier *Bere'shith* (en

⁶²⁰ « Procurei, de minha parte, no *Qohélet*, preservando o “estilo-proverbio”, aforismático-reiterativo, injetar, onde cabível, para determinados propósitos, a inflexão oral [...] de um coloquial urbano de contornos próximos, correntios [...]. Ao lado do tom elevado-sentencioso, dominante em muitas passagens, busquei manter o registro irado, o registro irônico, o registro “jouisant” (do prazer no comer, no beber, no amar), além do registro pragmático, destinado à orientação dos discípulos numa sociedade em transformação, submetida ao poder estrangeiro e ao impacto da cultura helenística. Tudo isso sem prejuízo da concisão e da constante atenção aos efeitos fônicos que proliferam no idioma original e entretecem micrologicamente o texto, as vezes de maneira impositiva (como nos casos salientes de paronomásias, ecos, consonâncias e assonâncias), mas sempre como um subliminar sistema sonoro de apelos e contra-apelos, o todo compondo uma verdade música de fundo para a dicção das palavras sapienciais do *Livre de Qohélet* ». *Ibid.*, p. 35.

hébreu בראשית qui signifie « au commencement »), ou le livre de la *Genèse*, qui raconte « des récits sur l'origine du monde et de l'humanité. Il se poursuit par l'histoire des ancêtres d'Israël et des peuples voisins : Abraham, Isaac, Jacob et Joseph »⁶²¹. La compilation des écrits qui composent la *Genèse* est datée entre le VIII^e et le II^e siècles av. J.-C.

En effet, *Bere'shith* commence par l'histoire de la création du monde. Le livre ensuite raconte la création du couple Adam et Eve qui désobéissent à Dieu et sont exclus du paradis. La narration continue avec l'histoire du déluge et de la construction de l'arche de Noé qui a permis à lui et sa famille d'être sauvés. La *Genèse* raconte aussi l'histoire de la Tour de Babel, l'épisode où Dieu disperse les hommes en différenciant leur langue lorsqu'ils tentaient d'atteindre le ciel par la construction d'une tour. Enfin, la narration se termine sur l'histoire d'Abraham, de Jacob et de ses fils, notamment Joseph.

Meschonnic traduit l'entièreté de ce livre dans l'ouvrage *Au commencement*. Haroldo, en revanche, ne traduit que des épisodes. Dans *Bere'shith : A Cena da Origem*, Haroldo affirme « [j]e me suis proposé de transcrire en portugais 31 versets de la *Genèse I* et les quatre premiers de la *Genèse II*, soit le récit des six jours de la création et le repos qui suit : la *Scène de l'origine* »⁶²². De plus, Haroldo traduit deux autres histoires de la *Genèse* dans *Éden : Um Tríptico Bíblico*, la *Seconde Histoire de la Création*, de la *Genèse II*, qui commence au verset 5 jusqu'au 24 ; et aussi la scène de la *Tour de Babel* dans la *Genèse XI*, du premier au 9^{ème} verset.

8.2.2. Le « ton » et le « temps » du commencement

Plus de trente années séparent la publication de *Les cinq rouleaux*, de 1970, d'*Au commencement : Traduction de la Genèse*, de 2002, de Meschonnic. Pourtant, l'idée de traduction biblique semble continuer celle d'un même projet initié par ses premières traductions. Tout de même, Meschonnic a traduit les cinq premiers versets de ce livre dans la conclusion de *Pour la poétique II*, où il réaffirme en introduction que « [t]raduire

⁶²¹ Thomas RÖMER, *et al.*, *Introduction à l'Ancien Testament*, *op. cit.*, p. 64.

⁶²² Haroldo de CAMPOS, *Bere'shith: a cena da origem : (e outros estudos de poética bíblica)*, *op. cit.*, p. 18.

la Bible doit être un acte poétique, une écoute particulière »⁶²³. Dans cette étude initiale de la *Genèse*, Meschonnic dit avoir choisi le début de ce livre « pour la concentration des problèmes textuels et exégétiques que présente ce passage. Il n'est pas indifférent. Il n'est pas au commencement pour rien »⁶²⁴. Il nous semble que se trouve ici la source d'où puise le travail d'Haroldo, l'idée de traduction qu'il transporte au Brésil. Cela n'est pas cependant la même manière dont Meschonnic traitera la traduction de ce livre dans sa version complète de 2002.

La question qui marque de son empreinte la poétique de la traduction complète que Meschonnic réalise de la *Bere'shith* est celle du temps. Le début de l'essai, « Pour commencer », qui ouvre la traduction l'exprime de manière claire et à plusieurs niveaux, spécialement par son rythme : « C'est l'histoire du commencement du monde. Le ton du conte, du temps que le monde parlait »⁶²⁵. Meschonnic fait volontairement confondre les mots « ton » et « temps » par une allitération en /t/ et, ainsi, les fusionne en les enveloppant ensemble. Du « ton » et du « temps » que le « monde parlait », c'est ici le but de sa traduction. Meschonnic continue encore dans ce premier paragraphe : « Cela se sent dans la syntaxe, et la charge des mots. C'est bien un commencement dans le sacré, avant que le divin ne s'en dégage. Et ce ton doit se faire sentir. C'est le langage lui-même qui est un rituel et un temple »⁶²⁶.

L'audace annoncée dans la traduction d'Edmond Fleg n'est cependant pas suffisante, selon Meschonnic, pour faire apparaître le langage de ce récit : « Il en faut aujourd'hui davantage. Pas de l'audace. Mais de l'écoute »⁶²⁷. L'écoute du « temps » et du « ton » du poème qui n'a pas, par lui, la capacité de choisir le moment de son écoute : « C'est le temps du poème. Le temps de l'écoute. Ce temps peut être très long, avant que le son particulier d'une voix n'arrive »⁶²⁸. La traduction de Meschonnic cherche à être la voix qui arrive pour le « temps de l'écoute » du « temps du poème ». Car la *Genèse* a son

⁶²³ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, op. cit., p. 425.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 427-428.

⁶²⁵ Henri MESCHONNIC, *Au commencement : traduction de la Genèse*, op. cit., p. 7.

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁶²⁸ *Ibid.*

spécifié, qui est « la magie de ce moment du langage évoquant ce moment du monde »⁶²⁹, comme une parabole de l'écoute du divin, c'est-à-dire de sa relation à la vie, à la création de la vie. C'est ce que Meschonnic a voulu ressaisir : « C'est ce que j'ai voulu ressaisir, dans son goût, qui est son rythme. Son écoute. Le paradoxe du poème : pour la poétique du divin, il n'a pas à fuir le religieux – il est antérieur au religieux. Le religieux, lui, ne fait que s'en servir »⁶³⁰.

Meschonnic voit dans ce texte « une sauvagerie, et violence sur violence » qui « passe par une force du langage, y compris des violences syntaxiques »⁶³¹. C'est pourquoi ce texte « n'est pas seulement une histoire. C'est un texte. Qui pose, comme tout texte, des questions sur son langage, et sur ce que fait le langage, plus encore que tous les textes dits littéraires, parce que c'est un texte religieux, et qui fonctionne culturellement comme tel »⁶³². Dans ce sens, le poète traducteur révèle son idée de traduction biblique, car « [i]ci, vous n'aurez pas la Bible. Mais une traduction de la Bible. Seulement, c'est une traduction comme vous n'en lisez pas, parce qu'elle ne participe plus de la même stratégie, elle ne participe plus de la même conception du langage »⁶³³. D'où le rôle stratégique de sa traduction, qui est enveloppé par son idée de traduction biblique, il s'agit, en effet, de décentrer les conceptions du langage vers une tout autre visée. Meschonnic continue : « Je travaille à faire entendre le continu, que cache le discontinu du signe. Le continu rythme-syntaxe-prosodie, qui détermine à son tour le continu langage-poème-éthique-politique »⁶³⁴. Mais ce travail doit être réalisé à travers la traduction biblique ? Répond Meschonnic : « Et le rôle majeur, ici, de la Bible. Il n'est pas inutile, il est même nécessaire, d'encore et encore le redire. Parce que nous sommes portés et emportés par dix-sept siècles de surdité »⁶³⁵.

C'est ainsi que Meschonnic pose ce qu'il a comme idée de traduction biblique :

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁶³⁰ *Ibid.*

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² *Ibid.*, p. 10.

⁶³³ *Ibid.*, p. 11.

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ *Ibid.*

Si la prophétie est faite du rejet, du refus de certaines idées ou pratiques sociales régnantes pour travailler à imposer ce que les habitudes les pouvoirs ne conçoivent pas et n'y font pas de place, et c'est là le rapport de la prophétie à l'utopie, alors le langage dans la Bible continue d'avoir un rôle et un pouvoir de prophétie. Et l'entendre, et le donner à entendre, en participe. En ce sens, contrairement à une idée reçue, la prophétie n'est pas close.⁶³⁶

Nous revenons à ce qui fonde, dans son langage, le récit de la *Genèse*, le « temps » et le « ton », que seul l'écoute est capable de reconnaître. Meschonnic se pose comme un prophète qui annonce, qui entend et qui donne à entendre, ce temps/ton du texte. La Bible a une place majeure pour son travail par son histoire, tout particulière par ce qui concerne la tradition « massorètes », qui signifie « transmetteurs », et qui se sont occupée de la transmission du savoir philologique sur les textes : « Transmission du savoir philologique sur les texte, et qui consiste dans la mise au point, après plusieurs siècles de débats, d'un système de notation, par des signes diacritiques, pour les voyelles que ne notait pas l'alphabet hébreu, purement consonantique »⁶³⁷, dans son écriture. De plus, « [i]l en est de même pour l'organisation rythmique – pausale, sémantique, mélodique – du verset, unité de rythme, la preuve étant qu'à la fin de chaque texte les massorètes notaient le nombre total de ses versets. Tout cela, entre le VI^e et le IX^e siècle de notre ère »⁶³⁸.

Les marques rythmiques des textes hébraïques sacrés sont l'indice d'une oralité, et même si tardivement instaurée, sont une marque du langage vivant de ses textes. Meschonnic continue :

Mais le conflit entre christianisme et judaïsme a eu cet aspect théologico-philologique qui a consisté et consiste encore, même à travers des dénégations récentes, à refuser cette rythmatisation, et en gros l'opinion reçue est que tout cela est tardif – ce qui est indiscutable – donc dénué d'authenticité, de pertinence et d'autorité.

Et depuis des siècles le monde occidental christianisé s'est fait à cette idée. Aggravée par deux ajouts : l'hypothèse du parallélisme en 1753 (les parallèles

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ *Ibid.*

comme substitut rhétorique à une métrique introuvable, pour discriminer entre « poésie » et « prose », comme principe poétique), la critique biblique du XIX^e siècle – philologie réparatrice. Pour mettre le texte en conformité avec des théories métriques, et contester à tout instant la pertinence du texte massorétique.⁶³⁹

La Bible fait place à un chantier théorique d'importance pour montrer qu'il y a, dans l'histoire des théories du langage, l'absence de l'écoute. L'idée de traduction biblique chez Meschonnic s'installe dans cette place pour travailler, à partir de la traduction, non seulement ce que fait la traduction du texte hébraïque à la langue française, mais aussi ce qu'a fait l'histoire au texte. Ce faisant, Meschonnic veut basculer les théories du langage à travers la théorie du rythme. Il affirme :

Oui, tant qu'on n'a pas lu le texte biblique dans ses rythmes, on n'a pas lu la Bible. On a eu le fantôme discret du poème.

Le rythme est la prophétie de ce qu'il y a à entendre, dans le langage, et que le signe empêche d'entendre. Le rythme entendu comme l'organisation du mouvement de la parole. Pas le pan-pan des métriciens.

D'où la systématisme, ici, du langage de la traduction. Un choix éloignant. En apparence. En réalité, l'inverse : pour viser le corps-langage. Le choix de la force contre la forme. Du continu contre le discontinu. L'apparence : éloigner ; la réalité : approcher.⁶⁴⁰

Meschonnic est le prophète du rythme. Son travail de traduction des textes bibliques appartient à ce grand mouvement de décentrement de presque deux mille ans qui réalise son expérience de traducteur. Un mouvement qu'il reconnaît unique :

Ainsi cette traduction du texte biblique est la première et la seule, dans toutes les langues européennes à ma connaissance, et depuis *Les Cinq Rouleaux* en 1970, à suivre scrupuleusement et systématiquement les « goûts » du texte,

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 12-13.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

qui en sont aussi la raison, les *ta'amim* – au pluriel de *ta'am*, « le goût ». Oui, avec la Bible, il y a à *ta'amiser* le français.⁶⁴¹

En ce qui concerne sa traduction de la *Genèse*, c'est de *ta'amiser* le français et fondre, par sa poétique du divin, le « temps » et le « ton », car « [c]e qu'il y a à entendre et écouter (un seul et même mot en hébreu) se donne aussi et d'abord à voir »⁶⁴². C'est ce qui fait sa transcription des *ta'amim* par des blancs dans les versets : « Il y a une visualité de l'oralité, une oralité de la visualité. Ce double effet concerne la totalité du texte biblique, qui ignore ainsi totalement la différence qui nous est familière entre des vers et de la prose » (p 17). Il continue : « Et l'oralité n'est pas du sonore. C'est la subjectivation et la corporalisation du langage. Elle est sérielle »⁶⁴³. *Au commencement* relance et actualise le projet de Meschonnic avec une idée de la traduction biblique inchangée, qui consiste à montrer qu'on n'écoute pas ce qu'on écoute. C'est un décentrer comme expérience de traduction.

8.2.3. Recommencement de la traduction biblique

Le travail d'Haroldo sur la *Genèse* se dédouble dans deux publications. Dans l'introduction de *Bere'shith : A Cena da Origem*, le poète-traducteur brésilien reprend beaucoup de ce qu'il annonce comme projet de traduction dans *Qohélet*. En effet, il fait une longue paraphrase de ce premier ouvrage de traduction biblique sur ses motivations pour la traduction des accents rythmique qui représenteraient un « rythme typographique »⁶⁴⁴. Quelques éléments, cependant, nous éclairent mieux sur ce qui constitue l'idée de traduction biblique pour l'auteur. Dans l'introduction de son étude sur la traduction de la *Genèse*, Haroldo affirme : « L'idée d'étudier la langue sémitique répond, dans mon cas, à une conception de la poésie qui a, par la curiosité permanente, un constant moteur d'incitation et, dans l'opération traductive, un dispositif privilégié de

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 17.

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ Haroldo de CAMPOS, *Bere'shith: a cena da origem : (e outros estudos de poética bíblica)*, *op. cit.*, p. 20-23.

‘nutrition de l’impulsion’ »⁶⁴⁵. La formule choisie exprime clairement le travail poétique qu’Haroldo envisage réaliser par cette traduction.

Sa traduction de l’histoire de la création est redevable au travail que Meschonnic entame dans *Pour la poétique II*. Il suffit de comparer deux extraits pour voir les similitudes. Meschonnic affirme :

Prendre les textes bibliques comme langage poétique, la signifiante avant la signification, n’est pas ignorer l’accumulation culturelle amoncelée sur certains mots. Un bref exemple est pris ici. On confronte des traductions au texte de départ, qui est parfois inséparable de ses commentaires. On confronte ces traductions entre elles, visant à les situer, par l’analyse de leur choix, dans les implicites théoriques qu’elles réalisent dans la méconnaissance de leur situation idéologique.⁶⁴⁶

La confrontation qu’annonce Meschonnic est la même que réalise Haroldo dans son essai d’introduction à la traduction de la *Genèse*. Haroldo dit : « Différemment de la ‘traduction-texte’ de HM, aucune des versions que j’ai confrontées ont principalement un intérêt poétique qui me motive et définit mes choix. Elles ont toutes, à l’évidence, des buts religieux et théologiques, en soi extrêmement respectables »⁶⁴⁷. Le poète traducteur brésilien situe seulement le travail de Meschonnic comme motivé par « un intérêt poétique ». L’idée de traduction biblique se revêt ici de l’exercice critique et comparatif qui, chez Meschonnic est un travail sur la poétique du texte et son historicité et, chez Haroldo, une quête de la poésie des textes bibliques pour le présent de la création poétique.

⁶⁴⁵ « A ideia de estudar um idioma semítico responde, no meu caso, a uma concepção de poesia que tem, na curiosidade permanente, um constante motor de instigação e, na operação tradutora, um dispositivo privilegiado de ‘nutrição do impulso’ ». *Ibid.*, p. 17.

⁶⁴⁶ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l’écriture. Poétique de la traduction*, op. cit., p. 427.

⁶⁴⁷ « Diferentemente da ‘tradução-texto’ de HM, nenhuma dessas versões de confronto tem o precípua interesse poético que me anima e define minhas opções. São todas elas, à evidência, movidas por propósitos religiosos e teológicos, em si mesmos extremamente respeitáveis ». Haroldo de CAMPOS, *Bere’shith: a cena da origem : (e outros estudos de poética bíblica)*, op. cit., p. 18.

Haroldo exprime son intérêt pour la poésie biblique plus d'une fois au long de cet essai : « Mon approche du texte biblique – on l'assigne – est laïque. Je suis fondamentalement intéressé par la poésie. (D'un autre côté, comment voir de l'incompatibilité entre sacralité et poéticité ?) »⁶⁴⁸. En revanche, sur ce dernier, à la même manière de Meschonnic, il met en lumière l'importance que la confrontation aux travaux exégétiques a, notamment sur la sacralité des textes, pour sa traduction. La question reprend la direction de son idée de traduction biblique de récupérer l'« image » du langage original des textes. Il affirme :

De ma part, l'objectif était de vivifier cette poésie primordiale (et en même temps hautement élaborée) dans notre langue, la basculant de manière créative avec la violence de son souffle, en évitant que son haleine fondamentale soit perdue ou édulcorée. Ainsi, aucun stéréotype littéraire n'est efficace, ni aucune 'art de bien écrire' préconçue, mais, oui, les larges ressources expérimentales de la poétique de la modernité, de Mallarmé et Pound jusqu'à maintenant.⁶⁴⁹

La transcréation de ce texte biblique relance, dans le présent de la création du poète-traducteur, la violence du « souffle » de l'histoire de la création de *Bere'shith*. Ce « souffle » est l'objet des traductions d'Haroldo et de Meschonnic, mais représente aussi deux perspectives sur ce qu'il signifie pour le langage biblique. Chez Haroldo, il est clair que l'expérimentation poétique prédomine dans son activité de traduction. Récupérer la poésie biblique est ce que, « de Mallarmé et Pound », la modernité poétique du XX^e siècle rend possible autrement, en dehors des motivations religieuses, ailleurs les idées préconçues qui définissent une « art de bien écrire ». Haroldo veut renouveler pour la langue portugaise la force de l'histoire de la création, qui est une force de recréation, de recommencement et de relancement des limites de l'art poétique.

⁶⁴⁸ « Minha aproximação ao texto bíblico – assinala-se – é laica. Estou primacialmente interessado em poesia. (Por outro lado, como ver incompatibilidade entre sacralidade e poeticidade?) ». *Ibid.*, p. 19.

⁶⁴⁹ « De minha parte, a meta era vivificar essa poesia primeva (e ao mesmo tempo altamente elaborada) em nosso idioma, abalando criativamente com a violência do seu sopro, evitando que esse alento fundamental se perdesse ou se edulcorasse. Para tal fim, não é eficaz nenhum estereótipo literário, nenhuma preconcebida 'arte de bem escrever', mas valem, sim, os amplos recursos experimentais da poética da modernidade, de Mallarmé e Pound até agora ». *Ibid.*, p. 19-20.

Son travail avec ce premier livre de la *Torah* ne s'achève pas avec la publication de *Bere'shith*, mais dans le livre posthume *Éden : Um Tríptico Bíblico*, qui comporte deux autres histoires de ce livre. Cette publication posthume de l'auteur ce termine, cependant, par un autre livre de la bible, celui du *Cantique des cantiques*, ce qui fait que son ouvrage traite d'un autre thème qu'il sera plus pertinent de traiter comme partie du prochain sous-chapitre de notre étude.

8.3. L'amour et le paradis du poème

L'idée de traduction biblique qui recoupe les traductions d'Haroldo et de Meschonnic du *Cantique des cantiques* se concentre autour du thème de l'amour, autour de la forme du poème d'amour. Pour Meschonnic, c'est l'écoute du poème une forme d'amour, qui s'exprime dans le *Cantique des cantiques* par une poétique de l'intensité. Pour Haroldo, c'est ce poème d'amour qui apprend comment récupérer le paradis perdu par la *transcréation* biblique.

8.3.1. Sur le livre *Shir Hashirim*

Shir Hashirim (en hébreu : שיר השירים traduit souvent par *Cantique des cantiques*) est livre sous la forme d'une suite de poèmes d'amour à deux voix, celle de l'épouse et de l'époux, un homme et une femme, accompagnés d'un chœur. Les traditions « font coexister dans la lecture du Cantique ferveur mystique et subtil refus de la sexualité dont ce recueil, pourtant, abonde »⁶⁵⁰. Il appartient, comme *Qohélet*, aux *Cinq rouleaux*.

L'écriture de ce livre est attribuée au IV^e siècle av. J.-C sous la forme d'une compilation des différents chants. Ainsi, « [l]e titre (1,1) revendique d'emblée un statut pour le recueil : par opposition à la plainte ou au cantique solennel », c'est pourquoi « l'hébreu *šîr* désigne un chant gai ; le superlatif *šîr ha- šîrîm* veut élever cette composition au-dessus de tout autre chant profane »⁶⁵¹. Cette élévation est peut-être un geste qui lui a permis d'entrer tardivement dans le canon biblique, car ses thèmes et métaphores sont souvent explicitement profanes.

⁶⁵⁰ Thomas RÖMER, *et al.*, *Introduction à l'Ancien Testament*, *op. cit.*, p. 530.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 531.

La lecture allégorique voit dans ce livre une affection entre Dieu et le peuple d'Israël. Les images représentées sont cependant celles de l'exaltation de la beauté et des sensualité. L'amour et la relation amoureuse entre un homme et une femme est donc le thème central qui structure ce chant poétique. Pour Haroldo, « il s'agit d'un poème d'amour sémitique, un recueil de chants érotiques, peut être avec une fonction épithalame, sur laquelle la superficie textuelle, traditionnellement, s'enlace, subtilement, les exégèses allégoriques »⁶⁵².

Dans les traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic, ce chant d'amour chante l'union et la création poétique. Chez Meschonnic, sa traduction de ce chant est dans son ouvrage *Les cinq rouleaux*, de 1970. Haroldo la publie un extrait d'abord dans le journal, en 1994, sous le titre de « Un chant d'amour sémitique » (« Um canto de amor semítico »)⁶⁵³. Nous étudierons ici, cependant, la version complète qui se trouve à la fin de *Éden : um tríptico bíblico*, de 2004, publication posthume de l'auteur.

8.3.2. L'amour du poème

« Chant, non cantique »⁶⁵⁴ est le fragment qui ouvre l'essai de Meschonnic sur la traduction de *Shir ha-Shirim*. Ce fragment annonce le ton critique de son commentaire. Meschonnic cherche à retrouver le *chant* perdu qui est le poème de ce texte biblique : « Il faut désembourber le poème de cette boue d'exégèses, d'utilisations saintes, où l'on ne dit presque plus le texte »⁶⁵⁵. « Dire » ou « chanter » le texte, l'exégèse et les traductions savantes ont couvert la voix du poème. L'enjeu de l'idée de traduction biblique chez Meschonnic est celui de retrouver le poème par la voix. C'est pourquoi le commentaire qui introduit ce poème d'amour est un décentrement des assises de la tradition qui s'imposent sur le texte par l'exégèse ou ses « utilisations saintes » et qui recouvrent son langage par un dialecte qui n'est pas le poème.

⁶⁵² « [...] trata-se de um poema de amor semítico, um conjunto de cantos eróticos, talvez com função de epitalâmio, sobre cuja superfície textual, tradicionalmente, enredam-se, sutis, as exegeses alegóricas ». Haroldo de CAMPOS, *Éden: um tríptico bíblico*, op. cit., p. 103.

⁶⁵³ Haroldo de CAMPOS, « Um canto de amor semítico », *Folha de São Paulo*, op. cit.

⁶⁵⁴ Henri MESCHONNIC, *Les cinq rouleaux*, op. cit., p. 21.

⁶⁵⁵ *Ibid.*

Pour Meschonnic, « ce poème est une construction où rythme, prosodie, métaphores font une seule chaîne de sens »⁶⁵⁶. C'est ce qu'on vérifie dans la répétition du titre, tant en hébreu comme dans ses traductions postérieures. C'est ainsi qu'il est un « chant de lui-même conscient », d'où la « double modulation » d'« [u]n langage unique », « cantate à deux voix, l'époux et l'épouse, et une voix, le chœur »⁶⁵⁷. La traduction exige donc que cet enjeu double du poème soit mis en lumière, pas seulement par ce que le poème communique en termes de ses dispositions métaphoriques et allégoriques, mais par sa structure qui fait sa voix : « Traduire, ici, est communiquer cette double modulation, aimer les mots en forme de poème »⁶⁵⁸.

« Le *Chant des chants* est l'organisation de son propre récit, un récit pavé de reprises, retours immédiats qui sont l'intensité »⁶⁵⁹, affirme Meschonnic. C'est sur cette organisation du récit sur lequel se penche le traducteur pour faire voir dans ce poème que les « reprises, lyrisme et drame, font le rythme poétique dans le *Chant des chants* »⁶⁶⁰. Dans l'enchaînement des métaphores, « la structure du récit rejoint la structure prosodique des chaînes, sous le sens, dans tous les sens »⁶⁶¹. C'est pourquoi, pour Meschonnic, « [l]a prosodie est la matière la plus apparente du *Chant de chants*, et la plus secrète, puisqu'elle disparaît des traductions »⁶⁶². Il continue ainsi : « Pourtant c'est elle qui fait les grains dans chaque grappe de sens, elle est la porteuse profonde du sens, sans elle le poème ne serait pas poème, ce poème. Elle n'est pas décor mais vision, par le langage »⁶⁶³. En même temps qu'il traduit le poème du Cantique, Meschonnic n'échappe pas, dans son commentaire, au rythme métaphorique et aux reprises du *Chant des chants*. Les allitérations dans l'extrait ci-dessus s'interposent, intensifient et portent le sens de son écrit : « grains » et « grappe », « porteuse » et « profonde », pour conclure sur « poème », « poème » et « poème ».

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² *Ibid.*, p. 23.

⁶⁶³ *Ibid.*

L'écriture de Meschonnic implique une expérience de décentrement tant dans la lecture-écriture que dans la traduction du poème. C'est pourquoi, pour lui, « il faut recréer les chaînes »⁶⁶⁴ prosodiques. Ce sont des chaînes dont il démontre dans son commentaire et dans son écriture qu'elles ont une place de relief dans la construction du sens. « Leur présence établit une différence fondamentale avec toute version qui ne les cherche pas, même là où la traduction est presque la même, et jusque-là où par fragments elle est tout à fait la même, car les lois de l'ensemble ne sont plus comparables »⁶⁶⁵. Son commentaire s'étend sur l'ensemble du poème, et forme un continu avec la traduction elle-même.

Tout dans le *Chant des chants* semble converger vers cet ensemble ou vers l'union. C'est un « univers métaphorique et sensuel » que Meschonnic le décrit ainsi :

Dans l'univers métaphorique et sensuel du *Chant des chants* l'acte poétique est la comparaison même, ses reprises. La description allégorique de l'époux comme un Temple ou du Temple comme époux, celle de l'épouse rempart ou porte, conduisent l'intensité de la ressemblance jusqu'à l'énigme. A travers les odeurs, le vin, les vignes, les aromates, les fleurs et les fruits, tout le symbolisme du jardin et du verger, et les voix dans ce jardin, se rassemble autour du pommier paradisiaque de l'amour, du sommeil jusqu'à l'éveil final. Ce texte voluptueux épuise presque le champ des mots du plaisir et de l'amour.⁶⁶⁶

L'« intensité », la « ressemblance », le « rassembler » sont les termes qui décrivent la vision de Meschonnic sur ce poème, qui identifie aussi, et dans ce même sens, le presque épuisement du champ lexical du plaisir et de l'amour. Il s'agit tout de même d'un poème d'amour, d'un chant d'amour, et son langage par la répétition et la reprise le rappelle. C'est pour cela que la voix dans le langage de ce poème ne doit pas être négligée. Elle l'est, cependant, souvent mise à l'écart par les traducteurs en dépit d'un « dialecte littéraire » : « Le chant s'obtient à travers le parlé, à travers un langage homogène, vivant, parlé, mais éloigné, dans le parlé, éloigné par le rythme et le retardement métaphorique qui sont un approfondissement de l'être, et non éloigné par

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 24.

artifice dans l'archaïsme, dans le dialecte littéraire »⁶⁶⁷. Il rajoute encore : « Le style des traductions savantes est un discours académique, honnête et lourd »⁶⁶⁸.

L'idée de traduction biblique qu'exprime Meschonnic dans cet essai sur la traduction de *Shir ha-Shirim* est celle d'une fidélité holistique à l'œuvre, à son ensemble, qui va de la thématique aux chaînes prosodiques dans la construction du sens. Le dialecte littéraire ou académique éloigne le texte de son langage vivant qui vivifie pourtant le poème. Il ne prend pas en compte la voix qui insuffle le chant du *Chant des chants*. C'est pourquoi, Meschonnic affirme : « Ne parlant pas un langage vivant, de telles traductions ne peuvent pas chanter. Une traduction nouvelle, si elle veut être fidèle au tout de l'œuvre, si elle refait du poème un *système*, donnera à l'amour dans ce poème ses mots d'aujourd'hui »⁶⁶⁹.

8.3.3. *Transcrire pour récupérer le paradis perdu*

*Éden : um tríptico bíblico*⁶⁷⁰ rassemble trois transcréations bibliques selon l'ordre suivant : la « Seconde Histoire de la Création » de la *Genèse*, chapitre 2, du verset 5 à 24 ; la « Tour de Babel » dans la *Genèse*, chapitre 11, du premier verset au 9^{ème} ; et le livre *Shir Hashshirim*, le *Cantique des Cantiques*, qui en comprend les 8 chapitres. Selon la note de l'éditeur qui ouvre le livre, les transcréations qui composent cette publication posthume d'Haroldo étaient prêtes et n'attendaient qu'une révision finale, ensuite confiée à Trajano Vieira. Nous apprenons aussi que Carmem de Arruda Campos, l'épouse du poète brésilien, a rendu possible ce travail grâce à son attention envers la préservation de l'œuvre de l'auteur.

Le projet graphique de Sérgio Kon est constitué des dessins à vecteurs qui rappellent des dômes sur un plan architectural en ascendance. Les dessins montrent un travail architectural incomplet, c'est-à-dire que le sommet de ces dômes est constitué de lignes mal connectées et que les peintures se dissipent au fur et à mesure. Le design intègre la couverture du livre et les divisions des chapitres. Il s'agit d'une allusion claire

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁷⁰ HAROLDO DE CAMPOS. *Éden: um tríptico bíblico*, São Paulo, Perspectiva, 2004. p. 179.

à la construction de la tour de Babel, mais nous n'excluons pas d'autre référence comme celle du Temple. Nous reconnaissons, de nouveau, le travail d'Haroldo autour de l'« image » du langage de l'original.

Haroldo présente les transcréations à partir d'une brève introduction d'une étude de l'étymologie du mot *éden*. C'est à partir de ce « vocable pluri-signifiant »⁶⁷¹ qu'il a préparé ce « triptyque biblique » :

1. L'astuce du serpent

Bereshith/Gênese : nomme « la seconde histoire de la création », elle raconte l'expulsion de l'*Éden* (Paradis) du couple primordial.

2. Babel

Bereshith/Gênese : la tentative orgueilleuse des descendants du « homme-húmus » adamique (Adam, le « Terre rouge », de *adamá*, « terre », et *adom*, « rouge »), tetantif dans le but de construire une tour jusqu'au ciel de *Elohim*, sans la grâce divine, sans la faveur (avant, avec la défaveur) de *Adonai*, « Le-Nom ». Ou, en résumé : l'effort « humain, trop humain » pour récupérer, par ses propres moyens, dans le frisson de l'interdit divin, l'*Éden* (Paradis terrestre) perdu.

3. Le cantique des cantiques

Shir Ha-Shirim : poème d'amour sémitique dans lequele, par la subvention de Dieu, l'amour est si fort que la mort, faisant l'« homme-húmus » surpasser sa terestralité mortelle (sa « finitude radical » ; cf. *Ecclésiastes*), pour renaître et se perpétuer à travers sa progéniture qui est généré à partir du lien amoureux. L'*Éden* (Paradis) est récupéré.⁶⁷²

⁶⁷¹ *Ibid.* p. 21.

⁶⁷² « 1. A Astucia da Serpente

Bereshith/Gênese: a chamada “segunda história da criação”, culminando na expulsão do *Éden* (Paraiso) do casal primordial.

2. Babel

Bereshith/Gênese: a tentativa ensoberbecida dos descendentes do “homem-húmus” adâmico (Adão, o “Terra vermelha”, de *adamá*, “terra”, e *adom*, “vermelha”), tentativa em prol de levantar uma torre até o céu de *Elohim*, isto sem a graça divina, sem o favor (antes, com o desfavor) de *Adonai*, “O-Nome”. Ou, resumindo: esforço “humano, demasiadamente humano” para recuperar, por meios próprios, ao arrepio do interdito divino, o *Éden* (Paraiso Terrestre) perdido.

Dans cet ouvrage, Haroldo opère une allégorie du décentrement. Il fait de la traduction biblique la métaphore de la perte du poème. C'est pourquoi l'ouvrage se termine par la traduction de *Shir Hashirim* où l'amour et l'union font la force de la création, telle est sa proposition théorique de la *transcréation* comme poème en forme de plagiotrope. La prise de possession de ce paradis perdue, représentée par l'héritage culturel est les valeurs occidentales, a lieu à travers l'activité créatrice de chacun. Tout homme en effet peut se rendre par elle non pas semblable à Dieu, mais peut devenir lui-même un dieu.

Le chapitre premier raconte la seconde histoire de la création dans la *Genèse*. Il s'agit du chapitre 2, du verset 5 à 24. Cette transcréation est introduite par un essai qui explore l'origine du texte, selon la tradition jahviste, à partir de la polémique lancée par Harold Bloom en 1990 quant à l'hypothèse d'un narrateur féminin du récit. Cela permet à Haroldo de Campos d'ouvrir la question aux problèmes de traduction et de source qui se posent ici. L'intérêt sur la question de l'origine, de l'original et de la traduction répond à l'idée de commencement et à l'image de l'expulsion du paradis, la première étape de cette figure allégorique du décentrement.

Le deuxième chapitre s'appelle « Babel » et présente la transcréation du récit de la « Tour de Babel » dans le chapitre 11 de la *Genèse*, du premier verset au 9^{ème}. La première partie de ce chapitre a pour titre « Babel et Débabel » (« Babel & Desbabel »). Cet essai introduit un commentaire sur le mythe de Babel et le mélange des langues que Dieu impose aux hommes qui, par leurs propres forces, essaient de reconquérir l'Éden perdu, une tentative qui est frustrée. De ce fait, Haroldo présente la traduction créative comme une manière de retrouver la langue perdue à l'origine. Voyons la citation suivante : « D'un point de vue sémiotique, il est possible de considérer l'opération traductoire' [...] – et qu'on applique aux œuvres d'art verbales – comme une façon de 'débabeliser

3. O Cântico dos Cânticos

Shir Ha-Shirim: poema de amor semítico, no qual, por outorga de Deus, o amor é tão forte quanto a morte, facultando ao “homem-húmus” superar a sua terrenalidade mortal (a sua “finitude radical”; cf. *Eclesiastes*), renascendo e perpetuando-se através da prole gerada pelo enlace amoroso. O *Éden* (Paraiso) recuperado ». Haroldo de CAMPOS, *Éden: um tríptico bíblico*, op. cit., p. 21-22.

Babel' »⁶⁷³. Par la transcréation, Haroldo veut donner « un contenu théorique-pratique de nature laïque au théologème benjaminien de “langue pure” (*die reine Sprache*) »⁶⁷⁴. La recherche de cette *langue pure* que la transcréation permet que « [l]a poésie s'exporte dans sa matérialité du signe d'une langue à l'autre, quelles que soient les difficultés du discours »⁶⁷⁵. La suite de ce deuxième chapitre du livre exprime l'intérêt d'Haroldo de Campos envers cette conception de transcréation.

Dans la quatrième partie se trouve une séquence de traductions du même extrait dans l'ordre suivant : une translittération en hébreu à la page 87 ; la version de la *Vulgata* aux pages 88 et 89 ; *A Biblia Sagrada* traduite par João Ferreira de Almeida au XVII^{ème} siècle aux pages 90 et 91 ; *A Bíblia Sagrada* traduite en portugais par Antonio Pereira de Figueiredo, en 1881, aux pages 92 et 93 ; et une traduction du *Chumash* avec les commentaires de Rashi, de 1993, aux pages 94 et 95. La cinquième partie s'ouvre sur le titre de « Esboço para uma Babel em espanhol, *Re-Transcreación* », où nous retrouvons un fac-simile d'un manuscrit de la traduction de la scène de Babel en espagnol, effectuée par Haroldo. En présentant dans une séquence plusieurs traductions du même texte, Haroldo fait un parallèle avec la punition de Dieu qui mélange les langues des hommes qui ont bâti la tour de Babel. La traduction est un effort pour retrouver la *langue pure*. Elle est ainsi une tentative de réconciliation et de retour au paradis par les forces humaines.

Le troisième chapitre présente alors une transcréation du livre *Cantique des Cantiques*. La première partie de ce chapitre est constituée d'un essai théorique sur des différentes interprétations de ce livre au cours de l'histoire. La seconde partie de ce dernier chapitre présente l'original en hébreu et la troisième partie conclut le livre avec le fac-simile du manuscrit complet du travail de traduction de ce poème d'amour mené par l'auteur. Cela montre le geste créateur de Haroldo en terminant son mouvement de

⁶⁷³ « De um ponto de vista semiótico, é possível considerar a “operação tradutória”, em especial aquela modalidade do traduzir que designo por ‘transcriação’ – e que se aplica a obras de arte verbal – como uma forma de ‘desbabelizar Babel’ ». *Ibid.*, p. 71.

⁶⁷⁴ « Um conteúdo teórico-prático de natureza laica ao teologema benjaminiano da ‘língua pura’ (*die reine Sprache*) ». *Ibid.*

⁶⁷⁵ « A poesia se exporte na sua materialidade signica de uma língua para outra, quaisquer que sejam as dificuldades do transcurso ». *Ibid.*, p. 79.

décentrement dans la récupération du paradis, dans un recentrement où l'homme devient dieu car la force créatrice le rend immortel.

L'idée de traduction biblique qui s'inscrit dans la traduction de *Shir Hashirim* (dans la traduction d'Haroldo : *Cântico dos Cânticos*) ne diffère pas de celle qui a motivé ses autres ouvrages sur le sujet. L'essai qui introduit la transcréation s'initie par les lectures exégétiques du texte : « Literalmente, trata-se de um poema de amor semítico, talvez com função de epitalâmio, sobre cuja superfície textual, tradicionalmente, enredam-se, sutis, as exegeses alegóricas ». Meschonnic y réapparaît toujours sur son travail de restitution du rythme de l'original⁶⁷⁶, et aussi lorsqu'Haroldo introduit son système de notation⁶⁷⁷. Son projet de *transcréation*, loin de l'analyse de la poétique des textes s'aventure sur le terrain exégétique. De plus, son intention se préserve celle d'infuser la lecture synchronique pour le présent de la création. Ici, Haroldo se réfère, par exemple, au poème d'Oswald de Andrade, « Le cantique des cantiques pour flute et guitare » (« O Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão ») comme référence pour la diction adoptée pour son œuvre de transcréation⁶⁷⁸. C'est aussi le cas des expressions de la poésie brésilienne, à travers le poète Gonçalves Dias, et de la musique populaire, de Caetano Veloso, qui sont la source pour certaines solutions en traduction⁶⁷⁹. Ce qui reste emblématique, tout de même, dans cet ouvrage, est le choix, peut-être éditorial mais efficace, de rajouter à la fin le manuscrit de la transcréation de *Shir Hashirim*⁶⁸⁰. Le retour à l'*Éden* ne peut donc avoir lieu que dans le geste de l'activité de création qui retrouve, dans la modernité et dans son expérience de décentré, son expression dans la *transcréation*.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 149-166.

Conclusion

En guise de conclusion, cette thèse a étudié la relation entre l'œuvre d'Haroldo de Campos et celle de Henri Meschonnic en ayant comme objet le transfert de l'idée de traduction biblique. Ainsi, nous avons pu démontrer ce qui caractérise ce transfert et, par conséquent, comment la traduction biblique fait partie de l'histoire de la poésie des XX^e et XXI^e siècles. En effet, deux théories du langage questionnent différemment la relation entre poésie et Bible. Pour Haroldo, c'est une poétique, comme sémiotique des langues, nourrie par un modernisme de la rupture que seule sa condition de décentré, au Brésil, peut rendre possible. Pour Meschonnic, il s'agit d'une poétique des textes comme écoute du rythme dans le langage qui met en lumière la sémantique oubliée des livres bibliques.

Notre étude a présenté ainsi, de manière expérimentale, les mouvements de transferts culturels qui engagent l'idée de traduction biblique dans son nouveau contexte non-confessionnel et dans son rapport à la poétique. Nous avons ainsi délimité un champ d'observation au sein des projets de traduction d'Haroldo et de Meschonnic à partir de la pensée des trois auteurs de référence pour la traduction de ce dernier siècle, Ezra Pound, Roman Jakobson et Walter Benjamin. Les résultats qui se sont dévoilés dans la lecture du transfert de leurs propos chez les deux poètes-traducteurs qui font l'objet de notre étude nous ont conduit à confirmer notre hypothèse de leur importance pour la traduction biblique. Ainsi, Pound, Jakobson et Benjamin ont servi de pierre de touche pour la mise en situation de la traduction biblique au XX^e et XXI^e siècles, à travers notamment les trois respectives essais *ABC de la Lecture*, de 1934, « Aspects linguistiques de la traduction », de 1959, et « La tâche du traducteur », de 1923.

Dans la première partie, nous avons cerné notre objet d'étude en introduisant la relation entre les traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic. En effet, nous voulions démontrer en quoi l'étude de leur relation interroge d'emblée les raisons fondamentales qui motivent les traductions récentes de la Bible hébraïque. Il en découle que la réponse se trouve sur un plan littéraire, où la question de la traduction de la Bible se transforme en questionnement sur la définition de la littérature elle-même, ou encore plus précisément de toute activité d'écriture. Les expérimentations avec la traduction de la Bible hébraïque sont donc le résultat d'un nouveau contexte intellectuel et artistique. Ce nouveau contexte, qui a pu être identifié dans les projets de traduction des deux poètes-traducteurs, nous a conduit à examiner les théories de la traduction chez Pound, Jakobson

et Benjamin comme des catalyseurs des nouvelles possibilités de la traduction. La lecture de ces trois auteurs est chez Haroldo et Meschonnic à la fois le signe et le moteur d'un basculement qui traverse et conjoint traduction et création chez ces deux auteurs.

La deuxième partie de notre étude s'est concentrée sur la présence de la pensée de Pound dans les œuvres des deux poètes-traducteurs. Pound représente ici la poétique moderniste avec des contributions aux projets de traduction biblique. Nous avons pu attester que Pound est un précurseur qui a permis un regard nouveau sur la traduction et la création, spécialement du point de vue du poète. Pour autant, il est celui qui fonde une éthique du poète-traducteur à travers un certain comportement que le poète doit avoir vis-à-vis de la traduction. Cette éthique implique, en effet, une activité qui a pour matériel la tradition textuelle. L'éthique qui se déploie depuis la pensée de Pound concerne des notions tels la sélection, la tradition, l'oralité, l'écoute et l'histoire des formes littéraires. C'est pourquoi les lectures des deux poètes-traducteurs assimilent de différentes manières une telle éthique. Chez Haroldo, il s'agit du concept de *paideuma* qui signifie la sélection et la continuation de ce qu'il vaut la peine d'être continué culturellement. Le projet de traduction biblique du poète brésilien appartient à son *paideuma* et motive aussi d'autres choix d'inclusion. La sélection d'auteurs chez Haroldo donne la forme à la structure mosaïque de sa théorie de la *transcréation* qui engage seulement des extraits, par un style citationnel, des auteurs qui la compose. Pour Meschonnic, Pound a l'intuition d'une éthique de l'écoute qui rend possible la reconstruction de la pensée occidentale du langage. Quoique Pound lui-même ne l'ait pas fait, Meschonnic reconnaît dans le poète nord-américain une importance clé pour la réalisation de la traduction biblique comme critique des théories courantes du langage. A partir de Pound, il nous semble que l'activité de traduction biblique a pu prendre une nouvelle direction.

Dans la troisième partie, nous avons porté notre regard sur la pensée de Jakobson. Les études sur le langage et la traduction du linguiste russe sont le pilier de la relation qui existe entre Haroldo et Meschonnic. Jakobson est en effet le noyau d'une divergence entre les deux auteurs qui se sont mis à travailler la traduction biblique à partir de deux points de vue différents sur le langage. Pour Haroldo ressort une lecture d'affiliation à la pensée de Jakobson qui nourrit des aspects techniques de son projet de traduction biblique. Meschonnic, en revanche, a un point de vue critique sur l'auteur puisque, bien qu'il eût

rendu possible l'instauration de la poétique comme discipline dans le XX^e siècle, a dévié dans une étude syntaxique plus qu'énonciative. En effet, le poète-traducteur français revendique, en opposition, sa filiation à Benveniste. De plus, la relation pour et contre qu'entretiennent les deux auteurs à la pensée de Jakobson a orienté notre réflexion vers un problème historique lié à des positions géoculturelles différentes. Haroldo, au Brésil, parce qu'en situation non-hégémonique, adopte, à travers un comportement que nous nommons *anthropophage*, la pensée de Jakobson. Il s'agit d'un processus qui révèle la recherche d'identité culturelle d'un créateur en position décentrée. Son *modus operandi* consiste, pour lui, dans une représentation culturelle du pouvoir de sa position excentrée. Meschonnic, d'autre part, avec sa posture critique de Jakobson, démontre un effort de décentrement de la pensée de l'auteur et, par conséquent, de la pensée occidentale basée sur les binarismes du signe linguistique. Ainsi, c'est la désignation d'un état de crise alors caractéristique de la France à cette époque qui se trouve dans une position culturelle hégémonique mais en transformation. Tout de même, sa position concerne aussi un problème d'identité, mais celui d'une crise. Ces deux postures sont le germe pour une discussion qui prendra une allure plus visible dans la dernière partie de notre étude.

En allant vers Benjamin, dans la quatrième partie, nous avons cherché à rendre compte de l'expérience du traducteur au XX^e siècle. C'est à partir du philosophe allemand que nous avons pu discuter sur l'état de crise qui traverse la pensée du dernier siècle pour cause d'une pauvreté en expérience. Pour les arts, cet état de crise s'exprime dans la multiplication des expériences. Celles-ci sont le résultat d'une recherche constante et continu pour une expérience artistique qui soit de plus en plus authentique. Les positions des deux poètes-traducteurs qui s'articulent dans leurs projets de traduction biblique démontrent que la traduction prend une place de relief parmi les arts. Elles suggèrent aussi deux pôles différents de la profusion d'expériences du XX^e dont celles de la traduction. Haroldo représente le pôle l'expérience du créateur qui est décentré des grands centres culturels et qui cherche à travers sa pratique à opérer sa condition elle-même. La traduction est un lieu privilégié pour cette activité, car elle a comme matériel la tradition par une pratique qui la réactualise dans le présent de la création. De son côté, Meschonnic représente le pôle de l'expérience qui cherche à rebâtir les études du langage par un mouvement de décentrement. Or, ses traductions engagent ce mouvement vers une critique de la tradition gréco-latine des binarismes du signe à travers une critique du

rythme. Sa critique du critique rend possible une théorie du rythme qui décentre les idées reçus sur le langage et ses pratiques. Les projets de traduction biblique des deux poètes-traducteurs sont donc situés dans deux expériences de décentrement qui ont pour centre la crise des cultures hégémoniques dans le XX^e siècle.

Notre étude s'est penchée sur la lecture de Pound, Jakobson et Benjamin pour la réalisation des projets de traduction biblique d'Haroldo et de Meschonnic et comment ils transforment et sont transformés par l'idée de traduction biblique. Comme nous avons pu l'attester, leurs places dans la pensée des deux poètes-traducteurs confirment les caractéristiques des deux géographies culturelles pour des expériences en décentrement de traduction biblique. Il s'avère, cependant, très clairement que la relation, qu'Haroldo et Meschonnic établissent avec d'autres auteurs et d'autres champs géographiques et disciplinaires, est beaucoup plus complexe. Déjà, notre étude ne s'est pas permise de réaliser de manière exhaustive l'analyse de Pound, Jakobson et Benjamin pour la pensée des deux poètes-traducteurs au-delà des réflexions immédiatement connexes au transfert de l'idée de traduction biblique. Une étude plus approfondie et spécifique sur des problèmes secondaires qui sont apparues au cours de notre travail reste à réaliser. De plus, la trame d'auteurs qui relie les deux auteurs est certainement plus importante que le découpage que nous avons fait en vue d'une démonstration délimitée de notre problématique. Nous pouvons citer en passant Jacques Derrida, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Carl Jung, Charles Peirce, entre autres, qui nous auraient donné plus de précision quant à l'ample relation entre les deux auteurs.

Un autre point d'analyse important à noter concerne l'étude comparée des traductions bibliques d'Haroldo et de Meschonnic. Alors que cela n'a jamais été l'objectif de notre étude, dédiée à l'analyse de l'idée de traduction biblique à travers les textes théoriques qui *augmentent* le travail de traduction, une analyse comparée des choix dans les traductions des textes bibliques pourrait certainement fournir de précieuses informations sur la relation entre les deux traductions bibliques. Encore que le travail d'analyse comparée des deux traductions qui sont séparées non par le temps, mais par la géographie linguistique, est certes un défi, une telle problématique pourrait lancer plus loin la discussion ici entamée.

Enfin s'agissant du sujet de la traduction biblique, Haroldo et Meschonnic partagent beaucoup en ce qui concerne les études de la traduction, du langage et de la poétique. La personnalité des deux écrivains et la relation qu'ils ont avec leur contexte sont très similaires. Ils caractérisent une certaine figure de l'écrivain et du penseur de la deuxième moitié du XX^e siècle et, de ce fait, partagent les mêmes soucis. Une analyse comparée de leurs théories pourrait aussi faire l'objet d'une étude qui augmente la complexité de la relation qui existe entre les deux œuvres en même temps qu'elle répond à la manière dont les deux penseurs font face aux problématiques de leur période.

L'idée de traduction biblique chez Haroldo et chez Meschonnic démontre, pour la littérature du XX^e et XXI^e siècles, deux faces du même problème qui est celui du décentrement. La planétarisation de la littérature avec l'évolution des moyens de communication accompagnée d'une période de post-colonialisme et de réorganisation géopolitique des pouvoirs impose une critique du sens des centres de la culture. La traduction prend une place de choix dans ce contexte pour ce qu'elle propose comme opération critique. Mais cela n'est pas la seule caractéristique qui détermine la place de la traduction dans ce dernier siècle. La traduction est aussi une mise en relation des cultures pour un monde alors globalisé. C'est le projet d'une *Weltliteratur*, comme l'a proposé Goethe pour s'opposer aux littératures nationales⁶⁸¹, qui chemine vers sa réalisation, pas à pas, s'expérimentant et se transformant dans une situation de dissolution lente, mais efficace, des frontières intellectuelles.

Après Goethe, le terme d'une littérature mondiale a pris plusieurs directions, mais son projet qui lance le principe de l'échange entre les littératures dans un rapport du particulier à l'universel reste à l'ordre du jour. Du moins, il est l'un des pôles de la discussion.

⁶⁸¹ Les écrits au sujet de la *weltliteratur* chez Goethe sont présentés de manière fragmentaire dans divers de ses écrits entre 1827 et 1831. Le projet consistait en un principe d'échange et de mise en relation des littératures nationales : « les traductions, l'information sur les autres littératures nationales par le biais d'études et le relais de revues culturelles, enfin le contact personnel entre les gens de lettres des différents pays ». Joseph JURT, « Du concept de *Weltliteratur* à la théorie d'un champ littéraire international », *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 28, Groupe de contact F.N.R.S. COntEXTES, 2020, paragr. 3.

MOI : Il [Goethe] a hanté d'autres époques. Et il hante la nôtre sous des formes différentes : il y a le Goethe classique qui justifie la « littérature mondiale » conçue comme le canon des œuvres intemporelles ; le Goethe sociologique, pour ainsi dire, dont la « littérature mondiale » devient une analyse critique des rapports culturels inégaux entre nations ; le Goethe stratège dont la « littérature mondiale » est assimilée à une ressource performative de positionnement international ; le Goethe comparatiste...⁶⁸²

Notre étude observe cette évolution, particulièrement en ce qui concerne la place de la traduction dans ce projet à travers celle de la Bible hébraïque comme texte fondateur. Et ce n'est pas par hasard que la traduction biblique a une position de premier plan dans un tel concept d'origine allemande. Comme l'affirme Joseph Jurt :

L'Allemagne se comprenait en effet comme une nation traductrice et on y traduisait, en effet, beaucoup. Ce fait objectif est important pour comprendre la genèse du concept de *Weltliteratur* en Allemagne. La nouvelle littérature allemande est en effet initiée par une traduction, celle de la Bible par Luther qui y voyait une importance non seulement religieuse, mais également nationale. Hegel considérait cette traduction comme l'une des plus grandes révolutions pour la religion et la nation, fondatrice à l'égal des œuvres de Dante, Boccace et de Pétrarque pour la langue et la conscience nationale italiennes. Goethe attribuait aussi à la traduction de la Bible une fonction importante pour la religion. Chaque traducteur était, à ses yeux, un prophète pour son peuple. La traduction de la Bible de Luther avait eu selon lui des conséquences extraordinaires.⁶⁸³

La position de la littérature française a été peut-être tout autre, mais elle a adhéré, à sa façon, à ce projet goethien. De nos jours, plus précisément en 2007, il est question d'un manifeste qui relance le débat d'une littérature-monde francophone. « Pour une littérature-monde en français », publié le 15 mars 2007, dans le journal *Le Monde*, a été

⁶⁸² Jérôme DAVID, *Spectres de Goethe : les métamorphoses de la « littérature mondiale*, Paris, Prairies ordinaires, 2011, p. 264.

⁶⁸³ Joseph JURT, « Du concept de *Weltliteratur* à la théorie d'un champ littéraire international », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, op. cit., paragr. 13.

signé par plus de 40 écrivains de langue française. C'était l'annonce d'une révolution copernicienne pour la littérature française :

Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. [...] Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français.⁶⁸⁴

Et quelle est la part de la traduction dans une telle révolution littéraire pour les lettres françaises ? C'est dans un commentaire sur l'avant-gardisme des années 70 en l'Angleterre vers une littérature-monde que le manifeste indique l'importance de la traduction dans la formation d'une culture décentrée, plurielle et ouverte sur le monde :

Au cœur de cette effervescence, Kazuo Ishiguro, Ben Okri, Hanif Kureishi, Michael Ondaatje – et Salman Rushdie, qui explorait avec acuité le surgissement de ce qu'il appelait les « hommes traduits » : ceux-là, nés en Angleterre, ne vivait plus dans la nostalgie d'un pays d'origine perdu, mais, s'éprouvant entre deux mondes, entre deux chaises, tentaient vaille que vaille de faire de ce télescopage l'ébauche d'un nouveau monde.⁶⁸⁵

Bien que les « hommes traduits » exprime l'adoption d'une langue étrangère comme langue d'écriture par des migrants qui s'installe dans la métropole, ce qui diffère d'une activité de traduction proprement dite, la figure de langage exprime l'état actuel de la littérature-monde. En effet, l'adoption d'une telle posture dans le monde francophone se fait tardive pour cause du développement de la théorie littéraire en France, notamment le structuralisme. Dans le livre qui suit la publication du manifeste, *Pour une littérature-monde*⁶⁸⁶, Michel Le Bris publie l'article « Pour une littérature-monde en français », qui n'est qu'une augmentation du manifeste homonyme. Là, l'auteur affirme au sujet des théoriciens de la littérature que « [c]'était la littérature qu'ils assassinaient chaque jour, au nom de théories dont ils ignoraient, pour ajouter au ridicule, qu'elles s'étaient

⁶⁸⁴ « Pour une “littérature-monde” en français » [en ligne], *Le Monde.fr*, 2007, URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html, consulté le 11 août 2021.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ Michel LE BRIS, Jean ROUAUD (éd.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

effondrées, de l'aveu même de ceux qui en avaient été les initiateurs »⁶⁸⁷. Et, dans le sillage de Meschonnic, Le Bris affirme encore que « la Théorie du Signe se révélait crûment pour ce qu'elle avait toujours été : un discours de prise du pouvoir »⁶⁸⁸.

Le « discours de prise du pouvoir », dont parle Le Bris, est celui d'une France centrée sur sa propre tradition et impliquée dans sa préservation. Il s'agit d'une préservation qui a interdit son ouverture vers le monde, alors profondément transformé en termes d'expériences, et que, pour cela, la France y perd grandement du point de vue du contact entre les cultures. C'est, d'ailleurs, dans le même livre cité ci-dessus, que l'écrivaine canadienne Nancy Huston écrit l'article « Traduttore non è traditore » où l'auteure témoigne de son expérience d'écrivaine bilingue ainsi que de traductrice de soi-même. Elle conclut, par ce témoignage, que son expérience dans la (auto)traduction, encore que plus difficile, fastidieuse et lente que l'écriture d'un roman, lui révèle quelque chose d'important, qui justifie le travail. Pourquoi alors traduit-elle, si la tâche ne lui est pas agréable ? Voici sa réponse :

[P]arce que quand c'est fini, quand c'est vraiment terminé, quand, après tout ce dur labeur, le livre prend enfin forme et réussit à exister dans l'autre langue, eh bien, là je me sens bien, là je me sens mieux, là je me sens guérie, parce que c'est le même livre, il raconte les mêmes histoires, suscite les mêmes émotions, fait entendre la même musique, et alors là je suis contente, là je suis ravie, comme si ça prouvait qu'en fait je ne suis pas schizophrène, pas folle, puisque finalement la même personne dans les deux langues.

Traduire, non seulement ce n'est pas trahir, c'est un espoir pour l'humanité.⁶⁸⁹

Huston, à travers son expérience de traduction, se redécouvre « la même dans les deux langues ». Et même si le travail est difficile, la satisfaction d'une confirmation de son appartenance multiple et partagée dans le monde lui est suffisante. C'est ainsi qu'elle conclut que traduire est « un espoir pour l'humanité ». Il nous semble que depuis « La

⁶⁸⁷ Michel LE BRIS, « Pour une littérature-monde en français », dans *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 26.

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ Nancy HUSTON, « Traduttore non è traditore », dans *Pour une littérature-monde*, Gallimard, Mayenne, 2007, p. 159-160.

tâche du traducteur » de Benjamin, la traduction prend de plus en plus le rôle d'un espoir que l'expérience esthétique peut offrir à un monde en crise. La traduction indique la possibilité d'une littérature-monde, parce qu'elle est l'indice et la preuve d'une humanité commune qui se révèle à travers le traduire.

La traduction biblique est, pour autant, l'archétype de la traduction et du traduire comme décentrement. C'est ce que notre étude a pu montrer à travers l'analyse du transfert de l'idée de traduction biblique et de son comportement dans différents géographies intellectuelles. Le mouvement de l'idée de traduction biblique qui se lance depuis la France à travers Meschonnic et se transforme au Brésil avec Haroldo représente, pour les deux pays, un projet qui avance vers une littérature-monde où la traduction, et plus particulièrement celle de la Bible, est une mise en lumière de son importance pour l'actualité littéraire. Chez Meschonnic, c'est le traduire pour décentrer la littérature française et les études du langage qui la fondent. Chez Haroldo, l'idée de traduction biblique est celle de la possibilité de faire face au centre et de définir la participation du *décentré* dans un monde en décentrement. « Décentrer » et « décentré » se rencontrent dans la mise à jour qui est la traduction d'un texte fondateur de l'Occident ; un Occident qui est, de nos jours, en crise et, certainement depuis toujours, semble-t-il, en pleine transformation.

Bibliographie

Œuvres étudiées

Haroldo de Campos

Traductions bibliques

CAMPOS, Haroldo de, *Qohélet = O-que-sabe : Eclesiastes : poema sapiencial*, São Paulo, Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Haroldo de, *Bere'shith: a cena da origem : (e outros estudos de poética bíblica)*, São Paulo, 2000.

CAMPOS, Haroldo de, *Éden: um tríptico bíblico*, São Paulo, Perspectiva, 2004.

Œuvres critiques et poétiques

CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio, *et al.*, *Antologia Noigandres 5: do verso à poesia concreta*, São Paulo, Massao Ohno Editôra, 1962.

CAMPOS, Haroldo de, *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, São Paulo, Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo de, « A gesta da origem », *Folha de São Paulo*, São Paulo, sect. Folhetim, 1984, pp. 6-8.

CAMPOS, Haroldo de, « Qohélet: O-que-sabe », *Folha de São Paulo*, São Paulo, sect. Folhetim, 1986, pp. 4-8.

CAMPOS, Haroldo de, « Um canto de amor semítico », *Folha de São Paulo*, São Paulo, sect. Mais!, 1994, p. 6.

- CAMPOS, Haroldo de, *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*, Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de, « Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico », dans *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*, Rio de Janeiro, Imago, 1997, pp. 243-269.
- CAMPOS, Haroldo de, *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, EdUSP, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de, *Galáxias*, São Paulo, 2^o éd., Editora 34, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, São Paulo, 4^o éd., Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo, Perspectiva, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de, *Xadrez de estrelas: percurso textual, 1949-1974*, São Paulo, Perspectiva, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de, « As formas literárias da Bíblia: a poesia », dans *O segundo arco-íris branco*, São Paulo, Iluminuras, 2010, pp. 25-38.
- CAMPOS, Haroldo de, CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, *Mallarmé*, São Paulo, Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de, *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de, « Tradução, Ideologia e História », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013, pp. 37-45.
- CAMPOS, Haroldo de, « Para Além do Princípio da Saudade: A Teoria Benjaminiana da Tradução », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013, pp. 47-59.
- CAMPOS, Haroldo de, « Paul Valéry e a Poética da Tradução », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013, pp. 61-75.
- CAMPOS, Haroldo de, « Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013, pp. 77-104.
- CAMPOS, Haroldo de, « A “Língua Pura” na Teoria da Tradução de Walter Benjamin », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013, pp. 157-172.
- CAMPOS, Haroldo de, « Tradição, Transcrição, Transculturação: O ponto de vista do ex-cêntrico », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013, pp. 197-205.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Haroldo de, *Galaxies*, Caen, Nous, 2019, trad. de OSEKI-DEPRE, Inês.

Henri Meschonnic

Traductions bibliques

- MESCHONNIC, Henri, *Les cinq rouleaux*, Paris, Gallimard, 1970.
- MESCHONNIC, Henri, *Jona et le signifiant errant*, Paris, Gallimard, 1981.
- MESCHONNIC, Henri, *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- MESCHONNIC, Henri, *Au commencement : traduction de la Genèse*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- MESCHONNIC, Henri, *Les noms. Traduction de l'Exode*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.
- MESCHONNIC, Henri, *Et il a appelé. Traduction du Lévitique*, Paris, Desclée de Brouwer, 2005.
- MESCHONNIC, Henri, *Dans le désert. Traduction des Nombres*, Paris, Desclée de Brouwer, 2008.

Œuvres critiques et poétiques

- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique. I, essai*, Paris, Gallimard, 1970.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique. II, Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC, Henri, *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.
- MESCHONNIC, Henri, *Dans nos recommencements*, Paris, Gallimard, 1976.
- MESCHONNIC, Henri, *Légendaire chaque jour*, Paris, Gallimard, 1979.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, vol. 56, n° 1, 1982, pp. 6-23.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988.

- MESCHONNIC, Henri, *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989.
- MESCHONNIC, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- MESCHONNIC, Henri, « La force dans le langage », dans Jean-Louis CHISS (éd.), *La force du langage : rythme, discours, traduction ; autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Champion, 2000, pp. 9-19.
- MESCHONNIC, Henri, *L'utopie du Juif*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- MESCHONNIC, Henri, *Un coup de Bible dans la philosophie*, Paris, Bayard, 2004.
- MESCHONNIC, Henri, « L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive », dans *Un coup de Bible dans la philosophie*, Paris, Bayard, 2004, pp. 281-324.
- MESCHONNIC, Henri, *Ethique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

Bibliographie critique

- AGUILAR, Gonzalo Moisés, *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, São Paulo, EdUSP, 2005.
- ALONSO SCHÖCKEL, Luis, *Manuel de poétique hébraïque*, Bruxelles Paris, Lessius, 2013, trad. de GILBERT, Maurice.
- ALTER, Robert, *The Art of Bible Translation*, Princeton, Princeton University Press, 2020.
- ALTES, Liesbeth Korthals, « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? », *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, 2005, pp. 39-56.
- BEACH, Christopher, *ABC of influence: Ezra Pound and the remaking of American poetic tradition*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- BEDETTI, Gabriella, « Henri Meschonnic: Rhythm as Pure Historicity », *New Literary History*, vol. 23, n° 2, Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 431-450.
- BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », dans *Oeuvres II*, Paris, Folio, 2000, pp. 295-321.
- BENJAMIN, Walter, « Expérience et pauvreté », dans *Oeuvres II*, Paris, Folio, 2000, pp. 364-372.
- BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », dans *Oeuvres I*, Folio, 2000, pp. 244-262.
- BENJAMIN, Walter, PESTRE, Élise, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, 2018, trad. de SKALI, Sedrik Kohen.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2006.
- BERMAN, Antoine, « Tradition, translation, traduction », *Le Cahier (Collège international de philosophie)*, n° 6, Presses Universitaires de France, 1988, pp. 21-38.
- BERMAN, Antoine, « L'Âge de la traduction », *Po&sie*, n° 4, Belin, 2007, pp. 53-61.
- BERNADET, Arnaud, « La force de traduire : langues, goûts, manières », dans *Traduire-écrire: cultures, poétiques, anthropologie*, Lyon, ENS Éditions, 2014.
- BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, Editora Cultrix, 1994.
- BOURASSA, Lucie, *Henri Meschonnic: Pour une poétique du rythme*, Paris, Rhuthmos, 2015.

- BOURDIEU, Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 145, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2002, pp. 3-8.
- BOUVET, Rachel, *Vers une approche géopoétique : Lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. G. Le Clézio*, Québec, PUQ, 2015.
- BRADBURY, Malcolm, *The modern world: ten great writers*, London, Penguin Books, 1989.
- BROOKS, Van Wyck, « Ernest Fenollosa and Japan », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 106, n° 2, American Philosophical Society, 1962, pp. 106-110.
- BROUSSEAU, Simon, « Penser les liens entre éthique et politique de la littérature : un dialogue entre Martha Nussbaum et Jacques Rancière », *Tangence*, n° 107, Université du Québec à Rimouski / Université du Québec à Trois-Rivières, 2015, pp. 73-88.
- BUBER, Martin, *Une nouvelle traduction de la Bible*, Paris, Bayard, 2004, trad. de LAUNAY, Marc Buhot de.
- CAMET, Sylvie (éd.), *Décentrement et travail de la culture*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan, 2016.
- CAPANEMA, Silvia, DELUERMOZ, Quentin, MOLIN, Michel, et al. (éds.), *Du transfert culturel au métissage : Concepts, acteurs, pratiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, trad. de LECHAUGUETTE, Sophie.
- CASTELLO, José Aderaldo, *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500 - 1960)*, vol. 2, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- CAVALCANTI, Felipe, « A imaginação geográfica nos manifestos modernistas de Oswald de Andrade » [en ligne], *Terra Brasilis (Nova Série). Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica*, n° 11, Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica, 2019, URL : <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/4056>, consulté le 9 janvier 2022.
- CERTEAU, Michel DE, « L'idée de traduction de la Bible au XVIIe siècle : Sacy et Simon », *Recherche de science religieuse*, vol. 66, n° 1, 1978, pp. 73-92.
- CLARO, Andrés, *Ezra Pound's Poetics of Translation : principles, performances, implications*, Oxford, Royaume Unis, 2004.
- CONFUCIUS, *Les Entretiens de Confucius*, Paris, Gallimard, 2004, trad. de RYCKMANS, Pierre.
- DAUNAIS, Isabelle, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, pp. 63-75.

- DAVID, Jérôme, *Spectres de Goethe : les métamorphoses de la « littérature mondiale »*, Paris, Prairies ordinaires, 2011.
- DECHARNEAUX, Baudoin, NOBILIO, Fabien, CHOPINEAU, Jacques, *et al.*, *Bible(s) : Une introduction critique*, Fernelmont, Belgique, Éditions Modulaires Européennes, 2010.
- DELMAIRE, Danielle, « Traduire la Bible au XIXe siècle. Pour quoi ? Pour qui ? Les traductions de Samuel Cahen et du rabbinat », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n° 77, Association Jean-Marie Delmaire, 2019, pp. 65-76.
- DESSONS, Gérard, « Rythme, corps, langage », dans Michèle BIGOT et Pierre SADOULET (éds.), *Rythme, langue, discours*, Limoges, Lambert-Lucas, 2012, pp. 45-58.
- DEWEY, John, H. TUFTS, James, *Ethics*, New York, Henry Holt and Company, 1932.
- DEWEY, John, *L'art comme expérience*, vol. Oeuvres philosophiques, 3, Publications de l'Université de Pau, 2006.
- DJAMOURI, Redouane, « Théorie de la “rectification des dénominations” et réflexion linguistique chez Xunzi », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, vol. 15, n° 15, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1993, pp. 54-74.
- EASTMAN, Andrew, « La traduction invention de langue : les versions d'Arnaut Daniel par Ezra Pound », dans Arnaud BERNADET et Philippe PAYEN DE LA GARANDERIE (éds.), *Traduire-écrire : Cultures, poétiques, anthropologie*, Lyon, ENS Éditions, 2015.
- ELIOT, T.S., *To Criticize the Critic and Other Writings*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991.
- ESPAGNE, Michel, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, n° 17, Editions Belin, 1994, pp. 112-121.
- ESPAGNE, Michel, « La fonction de la traduction dans les transferts culturels franco-allemands aux XVIIIe et XIXe siècles. Le problème des traducteurs germanophones », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 97, n° 3, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 413-427.
- ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel » [en ligne], *Revue Sciences/Lettres*, 2013, URL : <https://rsl.revues.org/219>, consulté le 22 octobre 2017.
- FENOLLOSA, Ernest, POUND, Ezra, *Le Caractère écrit chinois, matériau poétique*, Paris, L'Herne, 1972, trad. de SARTORIS, Ghislain.
- FENOLLOSA, Ernest, POUND, Ezra, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition*, Fordham University Press, 2008.

- FRYE, Northrop, *The Great Code: The Bible and Literature*, Boston, MA, Harcourt, 2002.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.
- GONTIJO FLORES, Guilherme, « Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic », *Circuladô*, n° 5, *Tradução como criação e crítica*, 2016, pp. 9-24.
- GUILHAUMOU, Jacques, « A propos de l'analyse de discours : les historiens et le « tournant linguistique » », *Langage & société*, vol. 65, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1993, pp. 5-38.
- HUSTON, Nancy, « Traduttore non è traditore », dans *Pour une littérature-monde*, Mayenne, Gallimard, 2007, pp. 151-160.
- IMAI, Yasuo, « Walter Benjamin and John Dewey: The Structure of Difference Between Their Thoughts on Education », *Journal of Philosophy of Education*, vol. 37, n° 1, 2003, pp. 109-125.
- JACKSON, K. David, « Galáxias » [en ligne], URL : <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/jackson.htm>, consulté le 7 juillet 2020.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- JARUGA, Rodolfo, « Ezra Pound's Arrival in Brazil », *Make It New*, n° 1-2, 2017, pp. 57-66.
- JOÛON, Paul, *Grammaire de l'hébreu biblique*, Rome, Institut Biblique Pontifical, 1996.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « Les transferts culturels : Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 6, n° 1, 2003, p. 149.
- JURT, Joseph, « Du concept de Weltliteratur à la théorie d'un champ littéraire international » [en ligne], *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 28, 2020, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/9266#authors>, consulté le 11 avril 2022.
- KAUFMANN, Francine, « Edmond Fleg et André Chouraqui. Deux traducteurs-poètes de la Bible au XXe siècle », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n° 77, 2019, pp. 77-92.
- KENNER, Hugh, *The Pound Era*, Berkeley, University of California Press, 1971.
- KENNER, Hugh, *The poetry of Ezra Pound*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1985.
- KOOPMAN, Colin, « Rorty's Linguistic Turn: Why (More Than) Language Matters to Philosophy », *Contemporary Pragmatism*, vol. 8, n° 1, 2011, pp. 61-84.

- LADMIRAL, Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles lettres, coll. « Traductologiques », 2014.
- LAUGIER, Sandra (éd.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Éthique et philosophie morale », 2006.
- LAVAUD, René, *Les poésies d'Arnaut Daniel*, Toulouse, Edouard Privat, 1910.
- LAVELLE, Patrícia, *Religion et histoire : sur le concept d'expérience chez Walter Benjamin*, Paris, Cerf, 2008.
- LE BRIS, Michel, ROUAUD, Jean (éd.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- LE BRIS, Michel, « Pour une littérature-monde en français », dans *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 23-53.
- LE BRIS, Michel, MESCHONNIC, Henri, « L'oublié du signe : Entretien avec Henri Meschonnic. », *Apulée*, n° 4, *Traduire le monde*, 2019, pp. 350-355.
- MACE, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- MACE, Marielle, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- MARINA LA MESLEE, Valérie, « Retour aux “quais de cannelle chaude” », *Le Magazine Littéraire*, n° 480, 2008, pp. 3-4.
- MARTEL, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n° 1, Université du Québec à Chicoutimi, 2005, pp. 93-102.
- MARTHA, Diana Junkes Bueno, « Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos », *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 51, 2017, pp. 155-181.
- MARTIN, Serge, « Repères chronologiques », *Europe*, n° 995, 2012, pp. 215-227.
- MARTIN, Serge, *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Taulignan, Marie Delarbre, 2017.
- MILLET, Olivier, ROBERT, Philippe de, *Précis de culture biblique*, Paris, PUF, 2017.
- MILTON, John, « Augusto de Campos e Bruno Tolentino: A Guerra das Traduções », *Cadernos de Tradução*, vol. 1, n° 1, 1996, pp. 13-25.
- MONGIN, Olivier, « Le décentrement du monde », *Esprit*, n° 6, 2007, pp. 54-61.
- MONTAIGNE Michel de, *Essais. Livre I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969,
- MORITA, Shungo, *Meschonnic, lecteur : la poétique de l'écoute dans les critiques littéraires de Henri Meschonnic (1957-2009)*, These de doctorat, Paris 3, 2020.

- NÁCHER, Max Hidalgo, « O dispositivo de leitura de Haroldo de Campos e os usos da biblioteca », *Universidad de Barcelona*, n° 19, 2018, pp. 216-231.
- NICOLAS, Anne, « Pour la poétique, d'Henri Meschonnic », *Littérature*, vol. 12, n° 4, 1973, pp. 114-123.
- NIDA, Eugene A., TABER, Charles R., *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, Brill, 1982.
- NOËL, Bernard, « Qu'est-ce qu'écrire ? », dans *Le Dieu des poètes*, Chambon-sur-Lignon, Paupières de terre, 1991.
- NOUSS, Alexis, « Traduire pour vivre / *Éthique et politique du traduire* de Henri Meschonnic. Lagrasse, Éditions Verdier, 2007, 189 p. », *Spirale*, n° 228, 2009, pp. 64-66.
- OSEKI-DEPRE, Inês, *De Walter Benjamin à nos jours: essais de traductologie*, Paris, Champion, 2007.
- OSEKI-DEPRE, Inês, « Aspects du modernisme brésilien », *Revue de littérature comparée*, vol. 366, n° 2, 2018, pp. 151-158.
- PARIZET, Sylvie, « La Bible et les littératures postcoloniales : un champ à explorer pour le comparatisme ? », *Revue de littérature comparée*, vol. 360, n° 4, Klincksieck, 2016, pp. 397-402.
- PAZ, Octavio, *Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1987, trad. de MUNIER, Roger.
- PERLOFF, Marjorie, *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- PERLOFF, Marjorie, CAMPOS, Haroldo DE, « “Concrete Prose” in the Nineties: Haroldo de Campos's “Galáxias” and after », *Contemporary Literature*, vol. 42, n° 2, 2001, pp. 270-293.
- PERLOFF, Marjorie, « “Aumentando a temperatura referencial”: Reverberações poundianas na poesia concreta brasileira », *Circuladô: Revista de estética e literatura do centro de referência Haroldo de Campos - Casa das Rosas*, vol. 7, Poiesis / Casa das Rosas, 2017, pp. 41-62.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- PLACIAL, Claire, « Henri Meschonnic ou la fondation d'un nouveau discours traductologique », *L'âge épistémologique de la traduction*, n° 4, revue *Septet*, 2013.
- PLACIAL, Claire, « Religions », dans *Histoire des traductions en langue française : XXe siècle*, Lagrasse, Verdier, 2019, pp. 1241-1348.

- PLACIAL, Claire, *Pour une histoire rapprochée des traductions. Étude bibliographique, historique et linguistique des traductions en langue française du Cantique des cantiques publiées depuis la Renaissance*, Thèse de doctorat, Paris 4, 2011.
- POMPERMAIER, Paulo Henrique, « Escrita aos 23, peça inédita de Haroldo de Campos é publicada 65 anos depois » [en ligne], 2017, URL : <https://revistacult.uol.com.br/home/graal-legenda-de-um-calice-haroldo-de-campos/>, consulté le 21 novembre 2019.
- POUND, Ezra, *Literary Essays of Ezra Pound*, New Directions Publishing, 1954.
- POUND, Ezra, *Esprit des littératures romanes*, Mulhouse, Christian Bourgois, 1966, trad. de ALIEN, Pierre.
- POUND, Ezra, *Comment lire*, Paris, l'Herne, 1966, trad. de LLONA, Victor.
- POUND, Ezra, *The Translations*, London, Faber, 1970.
- POUND, Ezra, *The cantos of Ezra Pound*, London, Faber, 1975.
- POUND, Ezra, *Guide to kulchur*, London, POwen, 1978.
- POUND, Ezra, *Je rassemble les membres d'Osiris*, Paris, Tristram, 1989, trad. de RABATE, Jean-Michel, BACIGALUPO, Massimo, SHAPIRO, Joël-Michel.
- POUND, Ezra, *ABC of Reading*, Great Britain, Cox & Wyman Ltd, 1991.
- POUND, Ezra, *Les Cantos*, Paris, 3e éd. revue et augmentée, Paris, Flammarion, 2013, trad. de MIKRIAMMOS, Philippe.
- RIVAL, Pierre, *Ezra Pound en enfer*, Paris, L'Herne, 2019.
- ROBLES, Jose Luis Molina, « Poetics in translation: “make it new” by Ezra Pound and “transcreation” by Haroldo de Campos », Thèse de doctorat, Université de Tübingen, 2019.
- ROCHA, João Cezar de Castro, *Cultures latino-américaines et poétique de l'émulation: littérature des faubourgs du monde ?*, Paris, Éditions Pétra, 2015, trad. de WEIGEL, François.
- RÖMER, Thomas, MACCHI, Jean-Daniel, NIHAN, Christophe, *Introduction à l'Ancien Testament*, Genève, Labor et Fides, 2009.
- RÖMER, Thomas, *L'Ancien Testament*, Paris, Que sais-je ? / Humensis, 2019.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, « Langues en lutte : limites des éthiques de la traduction », dans Arnold CASTELAIN (éd.), *Traduction et migration : Enjeux éthiques et techniques*, Paris, Presses de l'Inalco, 2020, pp. 223-238.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.

- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, 2016.
- SCHERER, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1998.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio, « Haroldo de Campos: Tradução como formação e “abandono” da identidade », *Revista USP*, vol. 0, n° 36, 1998, pp. 158-171.
- SIMON, Sherry, « La traduction biblique : Modèle des Modèles? », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 3, n° 2, 1990, p. 111.
- SISCAR, Marcos, « O tombeau das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo », *Alea : Estudos Neolatinos*, vol. 16, n° 2, 2014, pp. 421-443.
- SYLVAIN, Renée, « Leo Frobenius. From “Kulturkreis to Kulturmorphologie” », *Anthropos*, vol. 91, n° 4/6, Anthropos Institut, 1996, pp. 483-494.
- TÁPIA, Marcelo, « O Eco Antropofágico: reflexões sobre a transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca », dans *Haroldo de Campos - Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013.
- TRABANT, Jürgen, « Parler vers. », *Europe*, n° 995, 2012, pp. 22-29.
- TRYPHONOPOULOS, Demetres P., ADAMS, Stephen (éds.), *The Ezra Pound encyclopedia*, Westport, Greenwood Press, 2005.
- VELOSO, Caetano, *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- VENUTI, Lawrence, « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 18, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 17-42.
- VIANES, Laurence (éd.), *Naissance de la Bible grecque: Pseudo-Aristée: Lettre d'Aristée à Philocrate ; suivi de, Épiphane de Salamine: Traité des poids et mesures ; et de, Témoignages antiques et médiévaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.
- VOGELS, Walter, « Les limites de la méthode historico-critique », *Laval théologique et philosophique*, vol. 36, n° 2, 1980, p. 173.
- VRINAT-NIKOLOV, Marie, « Traduire : une altérité en action (traduire l'altérité et non l'identité) » [en ligne], dans *Séminaire INALCO/Quai Branly 2016 : l'altérité*, Paris, France, 2016, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01301875>, consulté le 16 mai 2021.
- WELKE, Robert J., « Frobenius: Pound—Some Quick Notes », *Paideuma*, vol. 2, n° 3, National Poetry Foundation, 1973, pp. 415-417.
- WROBEL, Jasmin, « Cicatrizes textuais e um encontro escuro-luminoso: seguindo os passos de Haroldo de Campos pela Europa (1959-1964) », dans *Roteiros de palavras, sons, imagens: Os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*,

Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut der Freien Universität Berlin, 2018, pp. 174-199.

« Pour une “littérature-monde” en français » [en ligne], *Le Monde.fr*, 2007, URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html, consulté le 11 août 2021.

Index

Table de Matières

Introduction.....	15
I. ENTRE HAROLDO DE CAMPOS, HENRI MESCHONNIC ET LA BIBLE.....	27
1. Deux poétiques de la traduction biblique.....	31
1.1. Traduire et la Bible Hébraïque	32
1.1.1. La traduction biblique comme objet d'étude	32
1.1.2. La traduction de la Bible au XX ^e siècle	35
1.1.3. La Bible hébraïque	38
1.2. Henri Meschonnic vers l'inconnu	42
1.2.1. Une activité continuée	43
1.2.2. Et le rythme.....	47
1.2.3. La traduction biblique comme levier théorique.....	50
1.3. Haroldo de Campos, <i>transcréateur</i>	54
1.3.1. Un romantique moderne	54
1.3.2. La modernité comme opérateur poétique	57
1.3.3. La <i>transcréation</i> biblique.....	60
2. Pourquoi traduit-on la Bible ?	65
2.1. Entre deux poétiques de la traduction biblique	66
2.1.1. Deux géographies de la pratique littéraire	66
2.1.2. Le point de contact : <i>hébraïser</i> les langues modernes	69
2.1.3. Vecteurs de transfert	72
2.2. Le transfert culturel comme lecture-écriture	75
2.2.1. L'œuvre : objet et sujet	75
2.2.2. Le transfert culturel à l'œuvre	78
2.2.3. Lire-écrire	82
2.3. Le fonctionnement des vecteurs de transfert.....	86
2.3.1. L'évolution de la théorie de la traduction d'Haroldo de Campos.....	86
2.3.2. Trois aspects en continu dans la pensée d'Henri Meschonnic.....	90
2.3.3. L'idée de la traduction biblique comme fonctionnement	93
II. PARTANT D'EZRA POUND	99
3. La tradition d'Esra Pound chez Haroldo de Campos	103
3.1. Ezra Pound en transfert	104
3.1.1. Haroldo de Campos et le voyage	104
3.1.2. « Noingadres! NOIgandres! »	110
3.1.3. Lire comme Ezra Pound	115
3.2. La poétique incorporatrice d'Esra Pound.....	120
3.2.1. Les transformations de la pensée d'Esra Pound au Brésil.....	120

3.2.2.	Pour un nouveau <i>paideuma</i>	123
3.2.3.	Sur la méthode idéogrammatique	127
3.3.	La situation d' Ezra Pound dans l'œuvre d'Haroldo de Campos.....	133
3.3.1.	Le contexte historique des années cinquante au Brésil.....	134
3.3.2.	Haroldo de Campos, poète concret	137
3.3.3.	Des <i>Galaxies</i> aux traductions bibliques.....	145
4.	La « valeur lançante » d' Ezra Pound pour Henri Meschonnic	153
4.1.	Sur l'éthique de l'écriture.....	153
4.1.1.	La responsabilité de l'écrivain.....	154
4.1.2.	L'éthique de la traduction	158
4.1.3.	Un rapport spécifique à la tradition	161
4.2.	L'éthique de Meschonnic	165
4.2.1.	D'abord, le langage comme poème	165
4.2.2.	La poétique comme une éthique de l'écoute	169
4.2.3.	Le sujet et la traduction.....	173
4.3.	L'empirisme d' Ezra Pound	177
4.3.1.	Le travail critique.....	178
4.3.2.	Une question de pédagogie	187
4.3.3.	En direction du rythme, mais pas dans le rythme	191
III.	POUR ET CONTRE ROMAN JAKOBSON.....	201
5.	Haroldo de Campos ou l'identité comme opérateur de transfert.....	205
5.1.	L'aire géographique comme espace de circulation d'idées	206
5.1.1.	Géographie et poétique	206
5.1.2.	Circuler parmi les anthropophages	211
5.1.3.	Une poétique de l'émulation.....	214
5.2.	Haroldo de Campos, médiateur de transfert.....	218
5.2.1.	Anthropophagie et poétique synchronique	219
5.2.2.	Un comportement anthropophage.....	222
5.2.3.	Le transfert d' Henri Meschonnic	226
5.3.	Haroldo de Campos lit Henri Meschonnic	230
5.3.1.	D'abord les divergences.....	230
5.3.2.	Pour situer les convergences.....	234
5.3.3.	Confronter deux poétiques de la traduction.....	239
6.	Henri Meschonnic contre le structuralisme de Roman Jakobson	245
6.1.	Sur la poétique.....	245
6.1.1.	L'évolution de la pensée de Meschonnic.....	246
6.1.2.	Le tournant linguistique	250
6.1.3.	Le poétique chez Roman Jakobson.....	254
6.2.	La critique du rythme	258
6.2.1.	Pour désacraliser la poésie	258
6.2.2.	Le sens de « rhuthmos » comme point de départ.....	263

6.2.3.	La crise du sujet	266
6.3.	Le signe et la traduction	270
6.3.1.	Henri Meschonnic répond à Haroldo de Campos	270
6.3.2.	Il n'y a pas de convergence.....	275
6.3.3.	Que fait le rythme à la traduction biblique	279
IV.	VERS WALTER BENJAMIN	285
7.	Traduire la Bible comme expérience.....	289
7.1.	Autour de l'expérience	289
7.1.1.	Qu'est-ce que Walter Benjamin nous apprend sur l'expérience ?.....	290
7.1.2.	Un point de vue pragmatique sur l'expérience	295
7.1.3.	Le traducteur et l'expérience esthétique	299
7.2.	La notion de décentrement	304
7.2.1.	Ethique et politique du postcolonialisme.....	304
7.2.2.	Une question postmoderne ?.....	307
7.2.3.	L'expérience en décentrement	311
7.3.	Décentrer la traduction et la traduction décentrée.....	315
7.3.1.	Une expérience décentrée	315
7.3.2.	Décentrer comme expérience.....	321
7.3.3.	L'oralité dans les journaux de bord de la traduction biblique	325
8.	Lire le journal de bord du poète-traducteur	329
8.1.	La traduction biblique des proverbes de la sagesse.....	329
8.1.1.	Sur le livre <i>Qohélet</i>	330
8.1.2.	La voix basse des <i>Paroles du Sage</i>	331
8.1.3.	Le livre philosophique d' <i>O-que-sabe</i>	336
8.2.	Recommencer la <i>Genèse</i>	346
8.2.1.	Sur le livre <i>Bere'shith</i>	346
8.2.2.	Le « ton » et le « temps » du commencement	347
8.2.3.	Recommencement de la traduction biblique.....	352
8.3.	L'amour et le paradis du poème	355
8.3.1.	Sur le livre <i>Shir Hashirim</i>	355
8.3.2.	L'amour du poème	356
8.3.3.	<i>Transcrire</i> pour récupérer le <i>paradis perdu</i>	359
	Conclusion	365
	Bibliographie	377
	Index.....	395

Titre : Haroldo de Campos (1929-2003) et Henri Meschonnic (1932-2009). Transferts culturels et reprises à partir de Pound, Jakobson et Benjamin dans deux expériences de traduction biblique.

Résumé : Cette thèse étudie les expériences de traduction biblique de Henri Meschonnic (1932-2009) et de Haroldo de Campos (1929-2003). Elle tente d'évaluer comment la force du langage peut être à l'œuvre en traduction biblique et examine le transfert d'une telle expérience entre la France et le Brésil. En effet, ce transfert est symptomatique de la relation entre la pratique de la traduction et l'histoire de la poésie au XX^e et XXI^e siècle. Il révèle également les enjeux culturels qui permettent de transformer les expériences de la traduction et de la création dans deux pays qui ont entretenu une longue histoire de relation intellectuelle, souvent déséquilibrée. C'est pourquoi, d'un côté, Haroldo de Campos revendique la traduction à travers une identité décentrée comme opérateur de la pensée dans un pays culturellement non-hégémonique. De l'autre côté, Henri Meschonnic envisage la traduction comme décentrement pour répondre à la crise du sujet qui traverse la pensée européenne de son époque. Dans ce cadre et pour délimiter le champ d'étude du mouvement de transfert engagé dans les projets des deux poètes-traducteurs, nous suivrons au plus près trois auteurs de référence dont les réflexions ont nourri l'activité de traduction comme création poétique. Ezra Pound (1885-1972), Roman Jakobson (1896-1982) et Walter Benjamin (1892-1940) représentent successivement la place de la poétique moderniste, de la linguistique et de la philosophie en ce qui concerne l'activité de traduction biblique dans le nouveau contexte non-confessionnel du XX^e siècle. Ainsi, ce sont les reprises de ces trois auteurs par Haroldo de Campos et par Henri Meschonnic qui deviendront le champ d'observation privilégié du transfert culturel et de leur expérience de traduction biblique. De telles reprises permettront de situer comment les aventures poétiques du dernier siècle aboutissent dans des projets expérimentaux de traduction de la Bible hébraïque.

Mots-clés : Haroldo de Campos, Henri Meschonnic, Transferts culturels, Théorie du langage, Théorie de la traduction, Histoire de la poésie, Histoire de la traduction biblique.

Abstract: This thesis studies the biblical translation experiences of Henri Meschonnic (1932-2009) and Haroldo de Campos (1929-2003). It attempts to evaluate how the force of language can be at work in biblical translations and studies the transfer of such an experience from France to Brazil. In fact, this transfer is symptomatic of the relationship between the act of translation and the history of poetry in the 20th and 21st centuries. It equally demonstrates the cultural issues that allow for the transformation of experiences in translation and creation in the two countries that have a well-established intellectual exchange, though often unequal. Therefore, on one side, Haroldo de Campos claims translation as passing through a decentered identity as an operator of thought in a culturally non-hegemonic country. On the other side, Henri Meschonnic conceives of translation as a decentering to respond to the crisis of the subject passing through the European minds of his time. It is in this context, and to establish the field of study of the movement of transfer in which these two poet translators engaged, that we will closely follow three reference authors whose reflections have nourished the development of translation as a poetic activity. Ezra Pound (1885-1972), Roman Jakobson (1896-1982), and Walter Benjamin (1892-1940) represent respectively the place of modernist poetry, linguistics and philosophy with regards to bible translation in the new non-denominational context of the 20th century. Thus, this is the work of three authors by way of Haroldo de Campos and Henri Meschonnic that will become the preferred field for observation of cultural transfer and their experience of biblical translation. These reworkings allow us to discover the place of these poetic adventures of the last century and how they end up in the experimental projects of the translations of the Hebrew bible.

Keywords: Haroldo de Campos, Henri Meschonnic, Cultural transfer, language theory, translation theory, history of poetry, history of bible translation.

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais,
75005 PARIS
Tél. : 01.87.27.29.40
Courriel : ed120@sorbonne-nouvelle.fr