



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**ERIC CLAUDE LEURQUIN**

**(RE)TRADUCTION COMMENTÉE DE QUATRE POÈMES DU LIVRE**  
***LES VILLES TENTACULAIRES, D'ÉMILE VERHAEREN***

**FORTALEZA**

**2024**

ERIC CLAUDE LEURQUIN

(RE)TRADUCTION COMMENTÉE DE QUATRE POÈMES DU LIVRE

*LES VILLES TENTACULAIRES*, D'ÉMILE VERHAEREN

Texto de qualificação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará como requisito necessário para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

L638( Leurquin, Eric Claude.  
(Re)traduction commentée de quatre poemes du livre les villes tentaculaires, d'émile Verharren / Eric  
Claude Leurquin. – 2024.  
153 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.  
Orientação: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

1. Estudos da tradução. 2. Retradução. 3. Émile Verhaeren. 4. Transcrição. 5. Pragmática. I. Título.
- CDD 400
-

ERIC CLAUDE LEURQUIN

(RE)TRADUCTION COMMENTÉE DE QUATRE POÈMES DU LIVRE

*LES VILLES TENTACULAIRES, D'ÉMILE VERHAEREN*

Texto de qualificação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará como requisito necessário para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização

Aprovada em: 06/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Walter Carlos Costa (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Letícia Mei  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Profa. Dra. Emilie Geneviève Audigier  
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

---

Profa. Dra. Anasthasie Angoran Adjoua  
Université Félix Houphouët-Boigny

## **REMERCIEMENTS**

À la FUNCAP, pour le soutien financier avec le maintien de la bourse d'étude.

Au Professeur et Docteur Walter Carlos Costa, pour l'excellente orientation.

Aux Professeures et Docteurs participantes de la banque examinatrice, Letícia Mei, Emilie Geneviève Audigier et Anasthasie Angoran Adjoua pour leur temps, leurs précieuses collaborations et suggestions.

À ma femme Eulália Vera Lúcia Fraga Leurquin, pour sa patience infinie et son amour.

“[...] a tradução ocupa um lugar ao mesmo tempo invisível e fundamental para uma boa recepção de um escritor. [...] Le vrai traducteur est donc celui qui préserve l’intouchable, et même pas transmissible, comme l’est la parole de l’écrivain dans l’original.” (OSEKI-DÉPRÉ, 2006).

“L’écriture retient l’éphémère, elle garde vivante la trace de ceux qui furent vivants, comme nous. En inscrivant dans les cœurs le détail des gestes passés, les paroles qui furent, la pulsation des minutes, elle transforme la disparition en réapparition.” (CICUREL, 2023).

## RÉSUMÉ

Cette dissertation consiste en une traduction commentée de quatre textes qui composent le recueil de poèmes *Les villes tentaculaires*. Elle analyse également d'éventuelles ruptures d'équivalences textuelles entre le texte-source et le texte-cible ; le style et la qualité textuelle du traducteur brésilien, José Jeronymo Rivera (1999). Cette œuvre a été écrite par Émile Verhaeren, poète belge, flamand, d'expression française et a été publiée en 1895, republiée en 1904, rééditée d'innombrables fois et traduite dans un grand nombre de langues. Verhaeren, selon la critique, est un visionnaire capable de décrire, à son époque, les mégapoles du XXe siècle, et d'entrevoir celles du XXIe siècle, qui envahissent la géographie planétaire de leurs tentacules routiers, ferroviaires et aériens. Au Brésil, nous retrouvons l'écho de sa poésie dans l'œuvre *Pauliceia Desvairada* de Mário de Andrade.

Le livre possède vingt poèmes, mais pour cette étude nous n'en avons sélectionné que quatre, afin de mieux approfondir les éléments analysés. Il s'agit de poèmes symbolistes en vers libres. Notre analyse souligne la transcréation (CAMPOS, 1973 et 1978) et la perspective pragmatique de Costa (1992). Nous ferons des commentaires en nous basant sur des travaux d'Antoine Berman (2007), Henri Meschonnic (1999) Roman Jakobson (1973) et Inês Oseki- Dépré (2006). L'utilisation des positionnements de ces théoriciens, va nous permettre de réaliser une analyse critique, en rétablissant dans quelques extraits ce qui nous paraît pertinent. Notre objectif est de présenter une nouvelle interprétation et recréation en portugais du Brésil de quatre poèmes des « villes tentaculaires ».

**Mots-clés:** études de la traduction; retraduction; émile verhaeren; transcréation; pragmatique.

## RESUMO

Esta dissertação consiste em uma tradução comentada de quatro textos que compõem a coletânea de poemas *Les villes tentaculaires*. A pesquisa analisa também eventuais quebras nas equivalências textuais entre texto-fonte e texto-alvo, estilo e qualidade textual do tradutor brasileiro, José Jeronymo Rivera (1999). Esta obra foi escrita por Émile Verhaeren, poeta belga, flamengo, francófono, foi publicada em 1895, republicada em 1904, reimpressa inúmeras vezes e traduzida para um grande número de línguas. Verhaeren, segundo o consenso da crítica, é um visionário capaz de descrever, na sua época, as megalópoles do século XX, e antever as do século XXI, que invadem a geografia planetária com seus tentáculos rodoviários, ferroviários e aéreos. No Brasil, encontramos ecos de sua poética em *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade. O livro possui vinte poemas, mas para este estudo selecionamos apenas quatro, para melhor aprofundar os elementos analisados. Trata-se de poemas simbolistas em versos livres. Nossa análise destaca a transcrição (CAMPOS, 1973 e 1978) e a perspectiva pragmática de Costa (1992). Faremos comentários com base nos trabalhos de Antoine Berman (2007), Henri Meschonnic (1999), Roman Jakobson (1973) e Inês Oseki-Dépré (2006). A utilização dos posicionamentos desses teóricos, nos permitiu realizar uma análise crítica, restabelecendo em alguns trechos o que nos parece relevante. Nosso objetivo foi apresentar uma nova interpretação e recriação em português do Brasil de quatro poemas das “cidades tentaculares”.

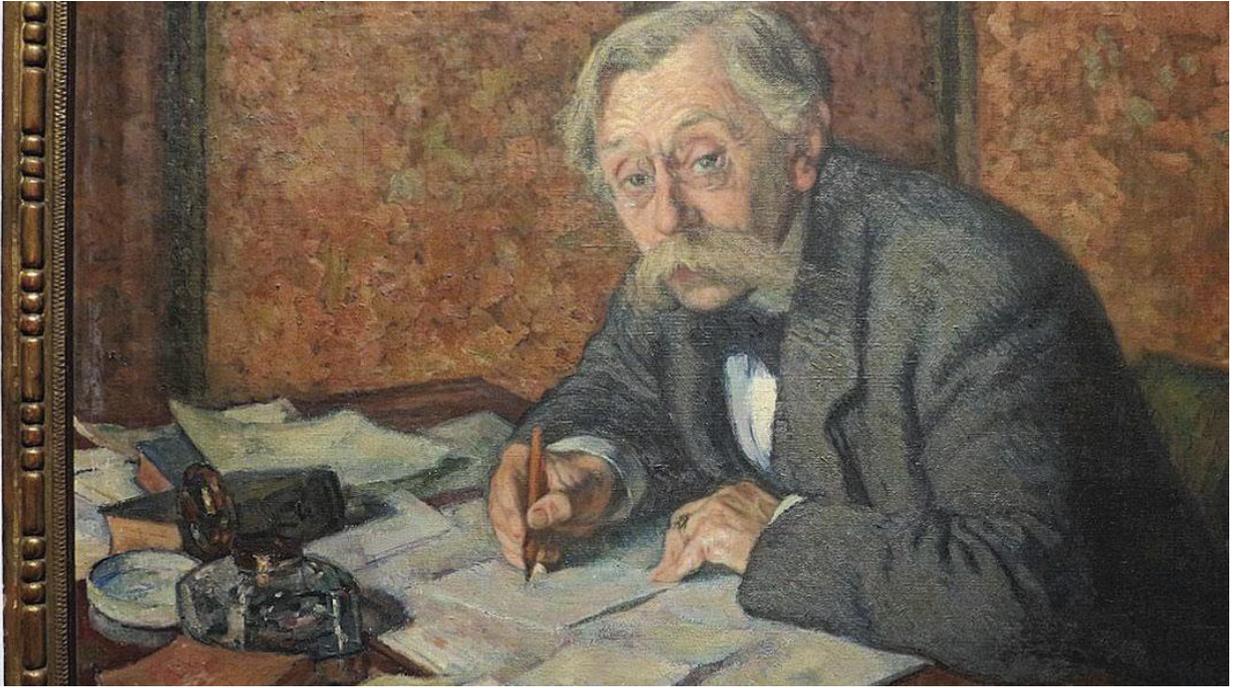
**Palavras-chave:** estudos da tradução; retradução; émile verhaeren; transcrição; pragmática.

## ABSTRACT

This dissertation consists of a commented translation of four texts that make up the collection of poems *Les villes tentaculaires*. The research also analyzes eventual breaks in the textual equivalences between source and target text, style and textual quality of the Brazilian translator, José Jeronimo Rivera (1999). This work was written by Émile Verhaeren, a Belgian, Flemish, French-speaking poet, published in 1895, republished in 1904, reprinted numerous times and translated into a large number of languages. Verhaeren, according to the critics' consensus, is a visionary capable of describing, in his time, the megalopolises of the 20th century, and foreseeing those of the 21st century, which invade planetary geography with their road, rail and air tentacles. In Brazil, we find echoes of his poetics in *Pauliceia Desvairada*, by Mário de Andrade. The book has 9nly9y poems, but for this study we selected 9nly four, to better deepen the analyzed elements. These are symbolist poems in free verse. Our analysis highlights transcreation (CAMPOS, 1973 and 1978) and Costa's (1992) pragmatic perspective. We will make comments based on the works of Antoine Berman (2007), Henri Meschonnic (1999), Roman Jakobson (1973) and Inês Oseki-Dépré (2006). The use of these theorists' positions allowed us to carry out a critical analysis, restoring in some passages what seems relevant to us. Our aim was to present a new interpretation and recreation in Brazilian Portuguese of four poems from "tentacular cities".

**Keywords:** translation studies; retranslation; Émile Verhaeren; transcreation; pragmatics.

**ÉMILE ADOLPHE GUSTAVE VERHAEREN**



## SOMMAIRE

<b>1 INTRODUCTION</b> .....	<b>12</b>
<b>2 CHAPITRE I</b> .....	<b>15</b>
2.1 Présentation de l’auteur Émile Verhaeren .....	15
2.2 Son recueil de poésies .....	17
2.3 Sa « présence » chez Mário de Andrade .....	20
2.4 Présentation du traducteur et poète José Jeronimo Rivera.....	21
<b>3 CHAPITRE II - REFERENCES THEORIQUES</b> .....	<b>24</b>
3.1 Haroldo de Campos (1973) : (la transcréation).....	24
3.2 Antoine Berman (1990) : (la traduction et la retraduction).....	25
3.3 Walter Costa (1992) : (la perspective pragmatique).....	27
3.4 Henri Meschonnic (1999) : (la poétique du traduire) .....	29
3.5 Walter Benjamin (2000) : (la tâche du traducteur) .....	32
3.6 Umberto Eco (2006) : (dire presque la même chose).....	34
3.7 Inês Oséki Dépré (2021) : (une brève histoire de la traduction).....	41
<b>4 CHAPITRE III</b> .....	<b>44</b>
4.1 Développement et interprétation des résultats.....	44
4.2 Questions et hypothèses sur la recherche.....	49
4.3 Analyse et retraduction commentée : Les quatre poèmes choisis .....	50
4.4 Présentation des tableaux d’étude : les quatre poèmes choisis .....	53
4.5.1 <i>Analyse critique</i> :.....	65
4.5.1.1 <i>Des erreurs</i> .....	66
4.5.1.2 <i>Des omissions</i> .....	71
4.5.1.3 <i>Des rajouts</i> .....	73
4.5.1.4 <i>Style et qualité textuelle</i> .....	74
4.6.1 <i>Analyse critique</i> :.....	87
4.6.1.1 <i>Des erreurs</i> .....	88
4.6.1.2 <i>Des omissions</i> .....	90
4.6.1.3 <i>Des rajouts</i> .....	90
4.6.1.4 <i>Style et qualité textuelle</i> .....	91

<b>4.7.1 Analyse critique :</b> .....	<b>105</b>
4.7.1.1 <i>Des erreurs</i> .....	105
4.7.1.2 <i>Des omissions</i> .....	109
4.7.1.3 <i>Des rajouts</i> .....	109
4.7.1.4 <i>Style et qualité textuelle</i> .....	109
<b>4.8.1 Analyse critique :</b> .....	<b>123</b>
4.8.1.1 <i>Des erreurs</i> .....	123
4.8.1.2 <i>Des omissions</i> .....	127
4.8.1.3 <i>Des rajouts</i> .....	128
4.8.1.4 <i>Style et qualité textuelle</i> .....	128
<b>5 CONSIDÉRATIONS FINALES</b> .....	<b>132</b>
<b>6 BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>136</b>
<b>7 ANNEXE 1</b> .....	<b>140</b>
<b>8 ANNEXE 2 : LES DIFFÉRENTES ÉDITIONS EN FRANÇAIS</b> .....	<b>143</b>

## 1 INTRODUCTION

L'activité de traduire, à proprement parler, est quelque chose de très sérieux, surtout en ce qui concerne la traduction des textes poétiques de la langue française. Nous ressentons cela peut-être à contre-courant et d'une façon erronée dans un premier temps, puisque nous avons, tout d'abord, une réaction qui nous semble très naturelle, celle de ne pas comprendre pourquoi la traduction est souvent très différente de « l'œuvre originale » lors de la première lecture de l'œuvre *Les villes tentaculaires* traduite en portugais du Brésil. Avec notre recherche, nous apprenons que l'acte de traduire mobilise des connaissances linguistiques et culturelles et que les textes traduits impliquent des connaissances littéraires. Quand la traduction est également un objet d'étude, elle englobe des connaissances théoriques qui ont besoin d'ajuster le regard théorique du chercheur.

Voici, tout d'abord, les principaux points du travail de notre mémoire. Dans le premier chapitre, nous présentons notre objet d'étude, l'œuvre *Les villes tentaculaires*, d'Émile Verhaeren mettant en valeur la version originale et la traduction réalisée par José Jeronymo Rivera, qui composent notre corpus. Nous décrivons également la présence de ce poète flamand chez l'écrivain brésilien Mário de Andrade et nous présentons José Jeronymo Rivera qui a traduit en portugais ces poèmes. Dans le deuxième chapitre, nous présentons la structure de notre étude et en fonction de cette structure, nous montrons le référentiel théorique qui conduit le regard de nos analyses et nos réflexions théorico- pratiques. Haroldo de Campos, Antoine Berman, Walter Costa, Henri Meschonnic, Walter Benjamin, Umberto Eco et Inês Oséki-Dépré font partie des références théoriques. Dans le troisième chapitre, nous décrivons la méthodologie de la recherche, avec ses différentes étapes et procédés d'analyse. Nous proposons une discussion où les critères des choix faits, les questions de recherche ainsi que les hypothèses sont traités. Dans le quatrième et dernier chapitre, nous présentons les résultats des analyses réalisées, en montrant les indices pour les considérations finales que nous apportons par la suite. La bibliographie utilisée et les deux annexes où sont notées les nombreuses traductions faites pour *Les Villes tentaculaires* ainsi que les éditions en langue française concluent notre mémoire de Master.

Nous avons choisi pour notre dissertation un auteur belge et flamand, afin d'élaborer notre travail pour deux raisons. La première raison est qu'il a été nommé par un grand écrivain brésilien, Mário de Andrade, dans la préface de *Paulicéia desvairada*, sur lequel nous

reviendrons. La deuxième raison est que même si Émile Verhaeren est très connu au Brésil, la littérature belge, dont le concept même est controversé n'y est peut-être pas encore assez connue, mais qu'elle semble y prendre essor ces dernières années.

Nous pensons être pertinent de citer un livre intitulé « *De langue à langue, l'hospitalité de la traduction* » du philosophe et écrivain sénégalais Souleymane Bachir Diagne qui répond à la question: « ... *Comment redonner aux mots leur puissance?* » Voici sa réponse<sup>1</sup>:

C'est une tâche difficile. Vous avez raison de poser cette question et d'empêcher une certaine naïveté de s'installer. Mais c'est précisément ce que permet la traduction, cet art de construire des ponts, de faire en sorte que nous ne soyons pas enfermés dans nos expériences ou nos identités qu'on décrète incommunicables, non-partageables. La traduction, au contraire, c'est la confiance, la foi en l'idée que l'on peut toujours partager ce qui s'est pensé et créé dans une langue. Il est vrai que, dans l'acte de traduire, on rencontre de l'intraduisible, de l'incommensurable. Mais voilà cette coopération impossible qui, au bout du compte, finit toujours par se réaliser. La traduction n'est pas simplement un acte technique permettant de passer d'une langue à une autre : il existe une éthique de la traduction, une foi dans la possibilité de s'ouvrir à toutes les expériences humaines. Aujourd'hui, l'espace public, fragmenté, n'est plus un espace de rencontre ou d'argumentation, mais un lieu où chacun fait la performance de sa propre identité, un lieu de performances juxtaposées. La traduction, c'est la recherche d'un espace public mondial où se trouve de l'argumentation, de l'échange, en dépit des malentendus ou de l'intraduisible. Il nous faut, au-delà de la pluralité des langues, viser cette « langue des langues », pour reprendre l'expression de l'écrivain kényan Ngugi wa Thiong'o. Cette langue des langues, c'est la traduction.<sup>2</sup>

Dans l'acte de traduire, l'intraduisible, l'incommensurable, cette coopération impossible qui finalement trouve le moyen de se réaliser dans cet espace public mondial, comme l'explique si poétiquement Souleymane Bachir Diagne ; cette langue des langues selon Ngugi wa Thiong'o<sup>3</sup> est ce qui nous interpelle et que nous voulons ici décrypter davantage.

Dans son *Traité des études*, Charles Rollin nous laisse également des préceptes sur l'art du traducteur. Ils nous servent souvent de conseillers dans la façon d'entendre notre tâche, de la poursuivre et de la conduire à terme.

« Il faut d'abord, écrit-il, que la traduction soit simple, claire, correcte, et qu'elle rende exactement les pensées, et même les expressions, autant que cela se peut » [...], car une traduction trop asservie au sens littéral ruine l'esprit pour conserver la lettre et devient infidèle par l'excès même de sa fidélité. [...] Pour utile qu'elle soit au préalable, la traduction, mot pour mot, ne doit pas satisfaire. Elle défigure et trahit un

<sup>1</sup> BACHIR DIAGNE, Souleymane. *De langue à langue, l'hospitalité de la traduction*. Albin Michel, Paris, 2022.

<sup>2</sup> LAROUSSE, 2022. Texte disponible ici : [https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/04/01/souleymane-bachir-diagne-contre-la-pensee-tribale-qui-fragmente-l-humanite-il-faut-tenir-le-discours-de-l-universel\\_6120068\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/04/01/souleymane-bachir-diagne-contre-la-pensee-tribale-qui-fragmente-l-humanite-il-faut-tenir-le-discours-de-l-universel_6120068_3232.html)

<sup>3</sup> THIONG'O, Ngugi Wa. *The Language of Languages*. Seagull Books, Londres, 2023.

poète en lui faisant parler, par feinte exactitude et fausse fidélité, un langage insipide, incorrect et barbare. La stricte équité demande qu'on lui prête, en français, une langue aussi pure et aussi lumineuse que celle de sa Muse. (ROLLIN, 1972)<sup>4</sup>

Nous choisissons ainsi, dans un premier temps, de nous appuyer sur un extrait de cet article du journal *Le Monde* dans lequel les propos de Souleymane Bachir Diagne ont été recueillis par Virginie Larousse et de celui du texte écrit par Mario Meunier dans *Prolégomènes*, pour sa traduction de l'Iliade de Homère, en 1956, pour le texte, chez Albin-Michel, et en 1972, pour la préface, les notes et l'index à la Librairie Générale Française. Il nous semble être d'un grand intérêt, de lire, d'assimiler et de partager presque complètement les arguments et autres façons de faire du philosophe sénégalais tout comme ceux et celles de Charles Rollin. Ce qu'ils nous exposent nous paraît primordial et très bien fondé. Cependant nous nous sentons pris entre la forte volonté de traduire littéralement le texte source en un texte cible, comme une sorte de jumeau, ou de clone, au mot à mot et la nécessité évidente de recréer le sens avant tout dans la langue étrangère, le portugais parlé et écrit au Brésil. En effet, cela nous permet dans notre retraduction de quatre poèmes du recueil d'Émile Verhaeren, *Les villes tentaculaires*, de faire de la performance de notre propre identité un lieu de performances juxtaposées sans défigurer ni trahir les lettres du poète flamand.

A tradução é um ato de recriação, pois estão presentes em cada texto traduzido as marcas de autoria de próprio tradutor, resultantes de suas escolhas, dos apagamentos e do realce de determinados aspectos do texto-fonte.<sup>5</sup>

Cette dissertation débute par une introduction, où nous développons le thème de la traduction et dans lequel nous avons une réflexion sur l'acte de traduire.

---

<sup>4</sup> Cf. Charles Rollin, *Traité des études*, t. I, pp. 193, 198, 247. Apud Mario Meunier (traducteur), Homère, *Iliade*, Librairie Générale Française, Paris, 1972.

<sup>5</sup> La traduction est un acte de récréation, car dans chaque texte traduit sont présentes les marques du propre traducteur, ce sont les résultats de ses choix, des effacements et de la mise en valeur des aspects déterminants du texte-source. (La traduction est nôtre, sauf quand le traducteur est mentionné)

## 2 CHAPITRE I

A tradução é, antes de tudo, um diálogo, uma negociação de sentidos entre dois sistemas culturais. Traduzir é inscrever um texto em novo contexto histórico-social, com todas as repercussões que decorrem dessa inscrição (Júlio Cesar Neves Monteiro)<sup>6</sup>.

L'objectif de ce chapitre est celui de présenter l'objet d'étude de la recherche réalisée. Pour cela, nous faisons une présentation de l'auteur et de son œuvre, en considérant également les arguments qui ont contribué à la sélection de l'ensemble des poèmes sélectionnés. Nous prenons également en considération les réflexions faites sur l'auteur de l'œuvre-source à partir des discussions et des considérations à son sujet.

### 2.1 Présentation de l'auteur Émile Verhaeren

Qui a été Émile Verhaeren ? Au XIXe siècle et plus particulièrement pendant les dernières années, un phénomène singulier fait changer le cours historique de la littérature française. On pouvait se confondre jusqu'alors avec la littérature de la France. On n'y était peut-être pas né, mais on était naturalisé français, quand on entrait dans la République des Lettres, comme par exemple Jean-Jacques Rousseau. On pouvait être belge, suisse, canadien, l'Afrique n'était encore pas connue dans ce domaine, on était avant tout des écrivains de langue française (le terme francophone arrivera plus tard). Cependant ces écrivains ne comptaient pratiquement pas, ou très peu, même en produisant des œuvres qui se démarquaient et que Paris exportait. Puis le naturalisme et le symbolisme, ces deux mouvements littéraires de renom, en élargissant l'horizon font changer les choses. Une nouveauté et non des moindres fait son apparition.

Voyons ce qu'écrit Félix Fénéon dans son *Petit Bottin des Lettres et des Arts* paru en 1886 pour décrire l'incursion d'auteurs et d'éditeurs :

Belges (Les). Les Atrébates, les Bellovaques, les Véliocasses et les Aulètes envahirent la Gaule Parisienne vers 1882. Ils brandissaient d'épais manuscrits et marchaient d'un pas lourd. Pour couvrir les derrières et au besoin, les découvrir, Auguste Brancart, Lucien-Charles Hochsteyn et Kistemaekers. Les ducs étaient Camille Lemonnier, Edmond Picard et le transfuge Cladel ; les chefs de seconde ligne, Émile Verhaeren,

---

<sup>6</sup> La traduction est avant tout un dialogue, une négociation de sens entre deux systèmes culturels. Traduire, c'est inscrire un texte dans un nouveau contexte historico-social, avec toutes les répercussions qui découlent de cette inscription.

Georges Eekhoud, Khnopff, Ivan Gilkin, Albert Giraud, Max Waller, Théodore Hannon, Georges Rodenbach, Henri Nizet. Ils saccagèrent les États de Zola, de Barbey d'Aurevilly et de Verlaine... (VERHAEREN, 1982, pp.7-8).

Émile Verhaeren, ce nom va marquer la littérature française à cette époque-là. Écrivain flamand, né en 1855, sur la rive droite du fleuve Escaut (*Schelde* en néerlandais), dans la ville de Saint-Amand (*Sint-Amands* en néerlandais) tout près du port d'Anvers (*Antwerpen* en néerlandais), où le fleuve reçoit encore l'influence directe de l'impact des marées (Il écrira d'ailleurs un poème intitulé *Le port* qui fait partie des quatre poèmes que nous avons sélectionnés pour notre étude, voir chapitre III.).

Il passe d'abord les premières années de son enfance en Belgique comme un jeune campagnard dans ce "*paysage incroyablement nordique*" (Marie Gevers), de Saint-Amand, puis au collège de Sainte-Barbe de Gand, pour ensuite entrer à l'université catholique de Louvain.

Son itinéraire ne semble pas être étonnant, il est d'ailleurs traditionnel pour un fils aisé de la bourgeoisie flamande qu'il est. Pourtant ce qui va le faire changer, ce que nous pourrions appeler un accident de parcours, c'est la poésie. Nous sommes en 1881, les jeunes écrivains belges dont Verhaeren fait partie, se révoltent. Très tôt, son humeur belliqueuse se déchaîne dans *La Semaine des étudiants*, journal qu'il dirige en partie à Louvain (*Leuven*, en flamand). C'est l'époque où la génération montante des écrivains belges défend son idéal : « *Soyons nous* ». Quelque chose qu'il est bon de noter, même si aujourd'hui cela peut paraître paradoxale, mais qui en ce temps- là était naturel. La plupart d'entre eux sont des Flamands ou d'origine flamande, mais leur langue est le français et c'est donc en français qu'ils se revendiquent flamands. Bien avant, Émile Verhaeren avait déjà cette intention : « *il faut fonder dans la Poésie une école flamande, digne de sa sœur aînée, la fille des peintres.* » C'est alors que la capitale française prend une apparence différente, elle est le pôle d'attraction des écrivains belges les plus importants. Verhaeren va y habiter en s'exilant volontairement, car il s'y sent stimulé et inspiré.

Il y rencontre Stéphane Mallarmé et Paul Verlaine. Il gagne ainsi du prestige, il est aussi très proche de la famille royale belge et devient un poète national, le chantre de toute la Flandre. C'est un véritable héros, une idole pour les siens et les jeunes de son pays qui l'honorent. Il rencontre Stefan Zweig, écrivain austro-hongrois né à Vienne qui mourra à Petrópolis au Brésil et qui traduira ses œuvres en allemand, il dressera un portrait de lui dont voici un extrait :

Jamais on n'imaginerait, à travers ce poète fervent, un homme calme et bon. Son visage – qui tenta plus d'un peintre et plus d'un sculpteur – ne laisse transparaître que des passions et des extases ; son front, sous ses boucles grisonnantes, est creusé par les sillons profonds que grava la crise d'autrefois. Sa moustache tombante, comme celle de Nietzsche, donne à sa physionomie un air de puissance et de gravité. La race forte où il puise son origine se manifeste dans son ossature saillante, dans ses lignes frustes, et plus encore peut-être dans sa démarche pesante et courbée, d'un rythme étrange... (VERHAEREN, 1982, p. 8-10).

Verhaeren, c'est le poète de l'énergie, des paysages industriels et des machines. Il arrive à retranscrire en utilisant un langage frémissant, souvent heurté, fruste, mais cependant riche en lyrisme, les élans et les visions d'un esprit qui se veut solidaire de l'avenir humain. Dmytro TCHYSTIAK, de l'Université Taras Chevtchenko de Kiev, a écrit un compte-rendu sur la poésie d'Émile Verhaeren, où l'on apprend que Maurice Piron le surnommait, « *le dernier poète épique, en français* ». Il était aussi appelé le « Victor Hugo du Nord » ou encore le « Walt Whitmann européen ». Maeterlinck, a su capter l'essence de l'art d'Émile Verhaeren et au lendemain de sa mort, il l'a définie comme suit : « *Il représentait la Belgique tout entière* ». (TCHYSTIAK, 2009, p.15). Émile Verhaeren mourra accidentellement dans la gare de Rouen, ayant été poussé par la foule, nombreuse, sous les roues d'un train qui partait.

## 2.2 Son recueil de poésies

Verhaeren est un visionnaire, il est capable de décrire, un siècle plus tôt, les mégapoles de notre XXI<sup>e</sup> siècle qui envahissent la géographie de leurs tentacules routiers et ferroviaires, descriptions qui, à l'époque, sont interprétées comme étant de véritables exagérations poétiques. Il a beaucoup d'ambitions et parmi elles figure la volonté de prouver que les villes peuvent être des objets poétiques à part entière. Cependant, il n'oublie pas de les critiquer en dénonçant l'exode rural et le travail harassant des hommes pouvant aller jusqu'à insérer des images d'ordre fantastique.

Après une époque de désarroi et de dépression, due à une longue période de neurasthénie aggravée par le décès de ses parents, un style mélancolique se retrouve dans *les Soirs*, *les Débâcles* (1888) et *Les Flambeaux noirs* (1891) trois œuvres poétiques, c'est la « trilogie noire » où l'on baigne dans une atmosphère de fin de siècle au symbolisme obscur; la raison du poète y semble chanceler, le fantôme foisonner mais il va affermir son écriture et

découvrir un rythme doté d'un tempo qui le maintient et le protège en lui permettant, par la suite, de découvrir un nouvel itinéraire. *Les Apparus dans mes chemins* (1891) est une création de poèmes en vers libres pourtant encore baignée de mesures traditionnelles. Ses vers hétérométriques sont présents dans *Les Campagnes hallucinées* (1893) et *Les Villes tentaculaires* (1895). C'est cette dernière œuvre qui est sélectionnée pour notre étude. C'est un recueil de poèmes qui racontent les gens, où l'on découvre les métiers des villages flamands.

C'est l'humanité des bourgades qui se lit, puis une brisure survient, que l'on pourrait interpréter comme un mauvais enchaînement, un faux lien ; après les campagnes, les villes. L'auteur a d'ailleurs réuni ces deux œuvres dans un même livre. Pour lui, ce lien est tellement évident qu'il réédite ces deux œuvres au Mercure de France, en 1904, sous le titre : *Les Villes tentaculaires, précédées des Campagnes hallucinées*. [...] Le poète fait une annonce en tête de l'édition originale *des Campagnes hallucinées*, après la justification du tirage : « *Les Campagnes hallucinées sont le premier cahier d'une série qu'achèveront Les Villes Tentaculaires (poèmes) et les Audes (drame)* », [sa première pièce de théâtre]. C'est cette fois-ci « la trilogie sociale ». (VERHAEREN, 1982, p. 10-11). Dans *Les Villes tentaculaires*, c'est l'exaltation, celle qui est issue de l'ambiance urbaine moderne, du décor grandiose mêlé au spectacle des commerces. Le mouvement *tentaculaire* de la ville, pour Renato Vargas da Rocha dans sa thèse *Cidades Tentaculares : Imagens da metrópole na poesia de Émile Verhaeren* (2016) s'étale sur la plaine. L'observateur de Verhaeren, nous dit-il, décrit une ville bruyante et chaotique, si brumeuse et enfumée qu'il est même impossible de voir le soleil en plein jour (ROCHA, 2016, p. 55).

Il y a dans l'inspiration des Villes un caractère homogène. Les usines, la bourse, le bazar, les spectacles, les cathédrales, le musée y sont mis en œuvre, et le rendez-vous avec la mort est présent. Pour Verhaeren, la ville ne peut pas non plus être séparée du port.

« La ville, disait Fierens-Gevaert (un contemporain belge de Verhaeren), est un être vivant, créée par les hommes, agrandie, ennoblie par leurs efforts, souillée par leurs crimes. Elle est faite à leur image. Comme l'être humain, elle a ses élans magnifiques, ses hésitations, ses colères, ses troubles. » (VERHAEREN, 1982, p. 13).

C'est une idée que partage complètement Verhaeren, il a la même conception de la ville que Fierens-Gevaert. Pour lui, la ville est partagée entre le dynamisme de ses activités humaines que l'on peut admirer, et le rejet des iniquités qui est un véritable déshonneur.

Will Stone, dans une note de son étude intitulée *Poems - Emile Verhaeren*, A note

on the texts, décrit les changements compulsifs et fréquents de l'auteur belge dans les nombreuses rééditions de son œuvre et leurs conséquences :

Verhaeren, pour le meilleur ou pour le pire, se mêlait de façon compulsive de ses propres poèmes, les modifiant constamment à chaque nouvelle édition. Cela provoque dans le travail d'un traducteur et d'un éditeur de véritables maux de tête, aussi intéressants que puissent être ces changements pour les universitaires. [...] Le problème était que tous les changements n'étaient pas pour le mieux ; ils semblaient parfois diluer inutilement l'inconsciente fraîcheur de l'image originale. Cependant, les éditions bruxelloises house Labor, fidèles à leur nom, produisent actuellement, laborieusement et héroïquement, une nouvelle édition de toutes ses œuvres dans une série définitive qui affiche toutes les différentes versions. (STONE, 2014, pp. 37-38)<sup>7</sup>

La version utilisée par José Jeronimo Rivera, pour sa traduction est celle de 1982 aux Éditions Gallimard. Édition présentée, établie et annotée par Maurice Piron, je cite :

[...] nous avons adopté pour la présente édition le texte de 1912 qui correspond au dernier état de la pensée créatrice du poète. (PIRON, Notice, 1982, p. 166).

Nous partageons l'analyse présentée dans la préface de ce livre par Maurice Piron quand il affirme que ce qui est primordial dans cette œuvre, c'est que l'auteur compare la ville à un être vivant. Pour lui, *elle est la matrice d'où sortira un être nouveau qui s'appelle la foule*. Verhaeren porte le témoignage de son temps, c'est ce qui se distingue dans son œuvre. *C'est un des grands moments de l'ère industrielle et prolétarienne du XIXe siècle*. Il transcrit ici l'idéologie du mouvement d'émancipation sociale (VERHAEREN, 1982, p. 13). Cet auteur a également influencé des poètes étrangers et parmi eux, au Brésil, nous pouvons citer Mário de Andrade. C'est, par conséquent, de cette influence dont nous allons parler maintenant.

---

<sup>7</sup> Verhaeren, for better or worse, was a compulsive meddler in his own poems, constantly amending them at each new edition. This makes both a translator's and an editor's job something of a headache, however interesting such changes may be to scholars. [...] The problem was that not all the changes were for the better; they sometimes seemed needlessly to dilute the unconscious freshness of the original image. However, the Brussels publishing house Labor is, true to its name, currently producing, laboriously and heroically, a new edition of all his works in a definitive series which displays all the different versions.

### 2.3 Sa « présence » chez Mário de Andrade

Au Brésil, nous retrouvons l'écho de la pensée de Verhaeren dans l'œuvre *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, qui a été écrite il y a plus de 100 ans (1922). De fait, c'est tout au début de la préface intitulée « *Prefácio interessantíssimo* »<sup>8</sup> que nous pouvons lire : « *Dans mon pays de fiel et d'or, j'en suis la loi* ». *E. Verhaeren* (ANDRADE, 1987, p. 59). Mário de Andrade continue sur une autre page, en demandant : *Você já leu* (Avez-vous déjà lu... ?) *São João Evangelista ? Walt Whitman ? Mallarmé ? Verhaeren ?* (ANDRADE, 1987, p. 61).

En accompagnant le travail de Rita Olivieri sur *la répercussion de l'œuvre de Verhaeren dans la littérature brésilienne*, nous découvrons les raisons qui ont amené l'auteur brésilien Mario de Andrade à s'intéresser aux *Villes tentaculaires*. En effet, l'auteur de *Pauliceia Desvairada*, recherchait une nouvelle forme d'expression et c'est ainsi qu'il découvre Verhaeren. Il écrit, nous dit Olivieri :

J'ai vécu cette année 1920 sans écrire de poésie. J'avais des cahiers et des cahiers de choses parnassiennes et quelques-unes timidement symbolistes, mais rien ne me plaisait. Dans ma lecture désordonnée, je connaissais déjà quelques-uns des futuristes les plus récents, mais ce n'est qu'à ce moment-là que j'ai découvert Verhaeren. Et ce fut l'éblouissement. Je me suis laissé entraîner principalement par *Les Villes Tentaculaires* et j'ai immédiatement pensé à faire un livre de poésies « modernes », en vers libres, sur ma ville. (OLIVIERI, 1994, p. 233).

Sa ville, c'est, bien entendu, São Paulo et *Pauliceia Desvairada*, est le chant de la ville moderne, la ville tentaculaire, celle qui n'a plus de patrie, qui se transforme en effet en grand centre industriel cosmopolite alimenté par l'immigration qui formait, en 1910, deux tiers de sa population. Sa croissance est désordonnée et accélérée. Nous pouvons essayer de comparer *Pauliceia Desvairada* et *Les villes tentaculaires*, en trouvant dans ces deux œuvres, une certaine construction d'un espace mythique de la ville ; et pourtant, la première est peut-être plus « réaliste » que la deuxième, vu la quantité d'allusions à un espace référentiel précis chez Andrade.

Alors que chez Verhaeren, cet espace est beaucoup plus dilué même si on retrouve des références au pays flamand. Dans les deux livres, c'est d'une ville de nulle part, atemporelle dont il s'agit et qui fait quand même partie de notre monde. Les deux auteurs ont voulu

---

<sup>8</sup> Préface extrêmement intéressante.

dépeindre quelque chose de profondément enraciné et universel. C'est l'esprit de l'homme moderne avec sa propre culture et son appartenance à un monde qui dépasse les frontières. C'est le témoignage de deux poètes qui ont éprouvé la transformation extrêmement rapide que l'industrialisation imposait au monde. Et Olivieri de conclure son étude : *le voyage littéraire que Mário de Andrade a fait en écrivant Pauliceia Desvairada, a été de prendre Les villes tentaculaires comme leitmotiv*. Mais, dirons-nous, le point de départ de la deuxième œuvre a été transformé par le parcours de la première.

Quand Mário de Andrade découvre Émile Verhaeren, le potentiel moderne de l'œuvre du poète belge a mis en évidence ce que les symbolistes brésiliens ne pouvaient pas encore voir. Ils l'ont imitée et interprétée, mais ne l'ont peut-être pas tout à fait comprise. Mário de Andrade a préféré *Les villes tentaculaires*, car il s'est senti attiré par les images expressionnistes, par l'éloquence aussi qui représente le monde industriel et ses forces contraires. (OLIVIERI, 1994, 16/25).

La conclusion d'Olivieri nous permet certainement de présenter des arguments devant la critique littéraire de la traduction en portugais du Brésil de quatre poèmes extraits des *Villes tentaculaires* de José Jeronymo Rivera. C'est ce que nous prétendons développer dans notre recherche. Car, en retraduisant Verhaeren, nous comprenons également davantage le poème *Pauliceia Desvairada* de Mário de Andrade, de par l'influence de l'auteur belge sur le texte brésilien. Rappelons que dans la préface de son livre, le poète moderniste brésilien vantait les poèmes de l'œuvre *Les villes tentaculaires* en affirmant qu'ils étaient la source d'inspiration de la poésie de la vie urbaine, tumultueuse et multiple qui était en train de se développer au Brésil dans les années 20.

Émile Verhaeren a été traduit au Brésil par José Jeronymo Rivera et c'est justement cette traduction qui est l'objet principal de la recherche que nous développons ici. Pour cette raison, nous nous devons de présenter cet auteur.

#### **2.4 Présentation du traducteur et poète José Jeronymo Rivera**

À partir d'une interview dirigée par Andréa Cesco et par Gilles Jean Abes, de l'UFSC, avec José Jeronymo Rivera, nous découvrons que le poète et traducteur est né à Rio de

Janeiro, le 12 juin 1933. La ALLA (Académie Leopoldinense des Lettres et des Arts)<sup>9</sup> accueille des écrivains et des artistes locaux, on y soutient le culte des lettres, la récupération de l'histoire de Leopoldina (municipe brésilien de l'État de Minas Gerais), et le développement des arts et de l'intellect. José Jeronymo Rivera est poète et traducteur, et c'est à Leopoldina qu'il reçoit une initiation poétique active. Il débute tout d'abord par l'apprentissage des langues, puis se lance, par la suite, dans les premières traductions encore littérairement sans ambition.

Toute sa vie, depuis son alphabétisation, il est un compétent dévoreur de livres. (L'adjectif est valide, puisqu'il y a ceux qui lisent non-sélectivement, ceux qui lisent seulement pour passer le temps, et ceux qui lisent sans assimiler). À Brasília, il a une carrière professionnelle organisée, se constitue une famille, et voyage presque aux quatre coins du monde, avec toute cette richesse de lettres. En tant qu'auteur et organisateur, il publie, dans la collection « Livro da Rua » da Thesaurus Editora : *Aprendizado de Poesia* (2004) ; *Humberto de Campos : Poesia* (2004) ; *Xavier Placer : Poemas* (2006) ; *Miguel Torga : Contos* (2006) et *Almeida Garrett : Poesias* (2006). Grâce à toute cette expérience de vie, il découvre « un filon d'or » dans sa réalisation poétique : la traduction de poésie. [...] En 1976, il traduit un « Madrigal » en anglais. Puis *Capital Poems*, une anthologie publiée par la Thesaurus en 1989, et dans la *Folha da ANE*. En 1987, avec sa fille Tania Cristina, il traduit en français « Invenção da Noite », que par la suite, il traduit en grec moderne. Avec des poèmes originaux, il participe à deux œuvres collectives. Quelques traductions du français, lui permettent d'entrer dans *Caliandra – Poesia a Brasília* en 1995. Depuis lors, le traducteur ne s'arrête plus, c'est d'abord : *Poesia Francesa : Pequena Antologia Bilíngue*, (1998 et réédition en 2005) [...] ; *Cidades Tentaculares*, d'Émile Verhaeren (1999) ; *Rimas*, de Gustavo Adolfo Bécquer (2001) [...] ; *Gaspard de la Nuit*, poèmes en prose de Aloysius Bertrand (2003), pour ne citer que quelques-uns de ses nombreux travaux. Il participe à diverses activités dans le domaine littéraire, il donne des conférences à la Bibliothèque Nationale de Brasília et à l'association nationale des écrivains et collabore également dans des revues comme *Literatura*, revue de l'*Academia Brasiliense de Letras*, *Revista de Poesia e Crítica* ainsi que dans le *Boletim e Jornal da ANE*. Il fait partie du Conseil administratif de Lettres de Brasília.

Il reçoit en 2001 le Prix Joaquim Norberto de Tradução, de l'Union Brésilienne des

---

<sup>9</sup> <http://www.academialeopoldinense.com.br/2014/12/jose-jeronymo-rivera-poeta-e-tradutor.html> MISCELÂNEA - Revista de Pós-Graduação em Letras – UNESP – Campus de Assis - ISSN: 1984-2899. [www.assis.unesp.br/miscelanea](http://www.assis.unesp.br/miscelanea) - Miscelânea, Assis, vol.8, jul./dez.2010.

écrivains – RJ, pour *Poetas do Século de Ouro Espanhol*, et en 2002 le Prix Cecília Meireles de Tradução, pour *Rimas* de Bécquer. Sans oublier sa très belle version du sonnet

« Recueillement », de Charles Baudelaire tiré de *Poesia Francesa : Pequena Antologia Bilíngue*. (1<sup>o</sup>. ed. 1998, 2<sup>o</sup>. ed. 2005) ; Le poète et traducteur José Jeronymo Rivera fait partie de l'Académie de Lettres de Brasilia où il occupe la chaise n. XXVIII qui fut occupée par Olavo Bilac.<sup>10</sup> Dans cette interview, nous avons été interpellés par l'une des réponses du traducteur poète. Puisqu'il admet ne jamais avoir traduit professionnellement, même en ayant reçu un petit honoraire pour avoir participé à une invitation dans une anthologie. Pour lui, la traduction est un plaisir, surtout la traduction des poésies qui est un véritable hobby dans lequel il peut pratiquer la langue anglaise.

Pourtant, dans la préface du livre qui est notre objet d'études, il déclare qu'il va présenter *Les villes tentaculaires* au lecteur brésilien, et selon lui, c'est peut-être l'œuvre la plus représentative du génie artistique et de la vision sociale d'Émile Verhaeren. C'est avec un esprit critique que l'auteur décrit, nous dit-il, une nouvelle réalité des grands centres manufacturiers, l'agitation fébrile des ports et des chemins de fer, la féroce et inhumaine industrialisation qui vide les campagnes et provoque le surgissement du prolétariat relégué aux sordides faubourgs ; il retrace encore avec une main de maître, la brutalité et la laideur de la ville, qui avec ses tentacules brûle les mouvements des membres des classes les plus défavorisées et dénonce, dans des vers exaltés leurs blessures : la prostitution, le travail esclave dans les usines, la manipulation des bourses, en somme le paysage froid, physique et spirituel des grands centres urbains industriels modernes. Rivera couvre d'éloges Verhaeren, en nous dévoilant que grâce à ses vers illustrés, d'avant-garde pour l'époque, c'est un véritable interprète populaire. Ce qui attire l'attention du traducteur, à notre avis, c'est que Verhaeren a préconisé et annoncé une transformation totale, une ampliation merveilleuse de la conscience de l'homme, - de l'homme quotidien, et non de la métaphysique - sous l'influence d'un sentiment nouveau de l'univers, perçu comme un ensemble où tout est lié, où la plus infime parcelle de matière contient toute la divinité qui autrefois n'était adorée que dans des manifestations isolées. C'est, affirme-t-il, « le premier poète de la vie moderne et le dernier des grands poètes épiques de la langue française », il a joui d'un prestige mérité dans les cercles littéraires brésiliens, en particulier parmi les amateurs de poésie étrangère, malgré l'absence, à notre connaissance, de traductions complètes

---

<sup>10</sup> <https://academi-abrasiliense.com.br/quadro-dos-membros-efetivos/>

de ses livres dans notre pays. Néanmoins, quelques-uns de ses vers les plus expressifs sont bien connus de nous, et son influence peut être confirmée, par exemple, par le long et magnifique poème qui lui a été dédié par le grand poète Da Costa e Silva sous le titre « *Verhaeren* » (1917). Cet hommage fait partie des *Poesias Completas* de l'illustre auteur piauiense, éditées par son fils, l'écrivain Alberto da Costa e Silva. (RIVERA, 1999, pp. 6/7). Ces déclarations dévoilent la grande motivation de Rivera pour son travail de traduction. Déclarations que nous partageons et qui nous permettent également de retraduire quatre poèmes de ce recueil.

### 3 CHAPITRE II - Références théoriques

#### 3.1 Haroldo de Campos (1973) : (la transcréation)

Pour développer notre recherche, nous prenons comme référence les propositions d'analyse sur la traduction poétique d'Haroldo de Campos (1973 et 1978), qui, selon lui, est fondée sur la transcréation et dans ce cas, en digérant et en réinventant le poème, le traducteur devient explicitement le co-auteur des poèmes qu'il traduit.

Un groupe de poètes traducteurs, notamment les frères Haroldo et Augusto de Campos, comme l'observe John Milton (1996 a, p. 196), sont « à l'origine de la première école de traduction littéraire au Brésil », et en ont formulé les principes en s'inspirant des « théories anthropophagiques » des modernistes brésiliens et des principes du poète, traducteur et critique américain Ezra Pound.

Dans ce processus de prise de décision, il y a deux éléments fondamentaux pour notre recherche : la situation (abstraction de la réalité) et le paradigme (ensemble de solutions possibles). Ce sont surtout les travaux de Haroldo de Campos qui nous aident à comprendre le rôle du traducteur qui réalise la transcréation. Nous accompagnons Oséki-Dépré car pour elle, Haroldo de Campos a grandement *contribué à l'élargissement de la question de la traduction comme recreation poétique*. En tant que partisan de la poésie concrète, il fait partie de ceux pour qui la traduction se doit d'accompagner *la lecture, la critique et la recreation poétique*, trois fonctions énumérées par Ezra Pound. De fait, pour Haroldo de Campos, la recreation poétique n'est pas uniquement *un instrument pour le propre poète, mais c'est aussi, le moyen le plus adéquat pour la formation d'une culture nationale*.

Partisan de la poésie concrète, représentée par le groupe Noigandres, la « Fleur qui éloigne l'ennui » (avec Augusto de Campos et Décio Pignatari dans un premier temps) [...], Haroldo de Campos est de ceux pour qui la traduction doit répondre aux trois fonctions énumérées par Ezra Pound : lecture, critique et création poétique. La fonction de création poétique est d'autant plus « relevante » qu'elle constitue, à ses yeux, non seulement un instrument pour le propre poète, mais le moyen le plus adéquat pour la formation d'une culture nationale. Ainsi, tout en travaillant à sa propre création dont la traduction reste inséparable, Haroldo de Campos a repensé les fondements de la culture latino-américaine (comme Octavio Paz), estimant le baroque ibérique comme l'une de ses racines dominantes, et, tout en réhabilitant les auteurs que l'histoire littéraire officielle brésilienne avait laissés en marge de la culture nationale, il a posé les jalons d'une nouvelle poétique et d'une nouvelle façon de traduire [...] (OSÉKI-DÉPRÉ, 2006, p. 125).

La lecture, la critique et la création poétique font partie de l'essentiel de notre travail et cette création est *le moyen le plus adéquat pour la formation d'une culture nationale* suivant les dires d'Haroldo de Campos<sup>11</sup>; ce qui nous intéresse particulièrement. Notre recherche va maintenant nous amener à comprendre ce qu'est la retraduction, chez un autre théoricien de la traduction, Antoine Berman.

### 3.2 Antoine Berman (1990) : (la traduction et la retraduction)

Pour discuter de la traduction et de la retraduction, nous nous appuyons également sur les études menées par Antoine Berman. Il nous présente sa conception de la traduction et par conséquent la retraduction. Selon Berman :

Si l'analyse d'une traduction doit être aussi un jugement sur celle-ci, et elle doit l'être par essence (on n'est jamais naturellement neutre face à une traduction), quelle devra être la base d'un tel jugement ?

Existe-t-il une base non subjective, et surtout non dogmatique, non normative, non prescriptive, une base consensuelle de jugement ? J'essaie de montrer que oui, qu'il y en a une, malgré les oppositions de surface comme celle des partisans de la littéralité et ceux du sens, ou celle (qui recoupe d'ailleurs l'autre) des « sourciers » et des « ciblistes ». (BERMAN, 1995, p. 15)

Si la traduction est « moyenne », « insuffisante », « laide », « gauche », « mauvaise », « exécrable », « fautive », « erronée », « aberrante », tous prédicats impressionnistes qui ont leur vérité et que l'analyse vérifie généralement, alors il ne faut pas se contenter, comme le fait Meschonnic, d'un simple travail de destruction. Il appartient au critique, et d'éclairer le pourquoi de l'échec traductif [...], et de préparer l'espace de jeu d'une retraduction sans faire le « donneur de conseils ». (BERMAN, 1995, p. 17).

---

<sup>11</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Miramar na mira*. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004. P. 19-60.

Dans notre mémoire, nous nous considérons des critiques et suivons, à la lettre, les conseils d'Antoine Berman, puisque notre rôle n'est pas, dans ce travail, de vouloir critiquer gauchement la traduction de quatre poèmes du recueil d'Émile Verhaeren faite par José Jeronymo Rivera. Nous ne voulons pas nous contenter « d'un simple travail de destruction », même si parfois nos critiques sont un peu fortes et sévères. Nous tentons plutôt une explication, qui n'engage que nous et qui nous semble plus envisageable et plus censée pour argumenter les choix de notre traduction face à ceux qui ont déjà été établis.

Habituellement, ce qui est recherché, c'est le fondement de la nécessité des retraductions, car les originaux restent jeunes d'une façon pérenne (peu importe le *degré* d'intérêt que nous leur portons, indépendamment de leur proximité ou de leur éloignement culturel). Ce n'est pas la même chose pour les traductions, qui, elles, « vieillissent ». En faisant partie d'un état donné de la langue, de la littérature ou de la culture, il peut arriver, parfois rapidement, qu'elles ne répondent plus à l'état suivant. Il faut donc retraduire, car cette traduction tend à s'écarter de la révélation et de la communication des œuvres (BERMAN, 1990, p.1-7). Cette affirmation de Berman, n'est pas partagée par tout le monde, mais nous croyons qu'elle repose sur une certaine évidence et une certaine logique. Nous suivons d'ailleurs ceux et celles qui pensent qu'il est préférable « d'actualiser » les anciens textes avec un vocabulaire ou des expressions plus actuels.

D'un autre côté, et c'est bien là une direction de pensée très différente ; du fait qu'il n'y ait pas de traduction qui puisse se prétendre être « la » traduction, *la possibilité et la nécessité de la retraduction sont inscrites dans la structure même de l'acte de traduire*. En conséquence, chaque traduction qui sera faite après la première traduction d'une œuvre est considérée comme une retraduction (BERMAN, 1990, p. 1-7). Du fait qu'il faille retraduire, car les traductions vieillissent, et qu'aucune d'entre elles n'est « la » traduction, l'on voit bien que traduire est une activité soumise au temps qui possède une temporalité propre : celle de la caducité et de l'inachèvement.

Berman nous décrit la traduction comme étant un véritable événement dans la langue d'arrivée que ce soit d'un point de vue écrit ou oral. Elle ressemble presque en tout point à l'original, en suivant « une extrême systématisme », nous explique-t-il. C'est, sans aucun doute, « un lieu de rencontre » où la langue de l'original co-agit avec le traducteur, dans un échange intense ; il y a un impact évident sur les valeurs de la culture dans laquelle la traduction va aboutir. Cela constitue, ajoute-t-il, un précédent incontournable dans l'activité

traductionnelle. Ces traductions partagent les mêmes conceptions ; en effet, « ce sont toutes des retraductions », conclut-il.

Berman enrichit cette argumentation irréfutable en décrivant la vision de Goethe. Le romancier allemand explique que pour que toute action humaine puisse s'accomplir elle a besoin de la répétition. Ce que nous pouvons donc rattacher à l'acte de la traduction, car c'est déjà au départ « une opération de redoublement, de duplication ». Cependant, cette évidence ne se fonde globalement que sur « l'agir humain » et ne peut expliquer les structures particulières de l'acte de la traduction. (BERMAN, 1990, p. 5).

Nous disons que la répétition est le principe de base de ce qu'il nous est demandé de faire, quand nous devons traduire un texte. À ce sujet, Walter Costa <sup>12</sup> entend que la traduction est avant tout un texte analysable et évaluable grâce à plusieurs critères que nous présentons maintenant.

### **3.3 Walter Costa (1992) : (la perspective pragmatique)**

Walter Carlos Costa est professeur, traducteur et chercheur au CNPq. C'est un théoricien central dans les études de la traduction au Brésil. Il commence, tout d'abord, sa carrière académique, en étudiant la philologie romane (français et espagnol) en Belgique, où il écrit sa dissertation de Master sur des questions de traduction en français de *Grande Sertão Veredas* de João Guimarães Rosa. Puis à l'université de Birmingham, en Angleterre, il écrit sa thèse en s'intéressant aux aspects linguistiques de la traduction de Jorge Luis Borges. Il est professeur à l'université fédérale de Santa Catarina (UFSC) et est l'un des fondateurs à l'université fédérale du Ceará du programme d'études en traduction (POET-UFC). Ainsi, l'analyse du texte traduit de notre travail de recherche est développée selon les études de Costa (1992) qui considère la traduction comme un texte pouvant être analysé et évalué avec des critères basés sur des éléments lexico-grammaticaux et textuels.

Depuis les années 1980 et surtout à partir des années 1990, un groupe de critiques et de traducteurs élabore d'autres perspectives théoriques. Ces nouvelles approches, appelées « sémiotiques et textuelles », proposent un équilibre dynamique entre la forme, le sens et les caractéristiques rhétoriques du texte littéraire » (FALEIROS, 2005, p. 61) ; elles occupent une

---

<sup>12</sup> COSTA, Walter. *Linguistic Approach to the Analysis and Evaluation of Translated Texts with Special Reference to Selected Texts by J. L. Borges*. Doctorat. University of Birmingham, Angleterre, 1992.

place importante dans les études et dans la pratique de la traduction poétique au Brésil.

Il s'agit, peut-être, d'une sorte de méfiance envers les excès de liberté souvent reprochés au « courant anthropophagique ». Dans l'abordage textuel, nous mettons donc en évidence les travaux de Walter Costa, puisque d'après Serra (1997, pp. 198-199), le principe de base de la perspective « pragmatique » de Walter Costa repose sur la reconnaissance que « la traduction est un texte ». Et pour évaluer le texte traduit, Serra identifie chez Costa un ensemble de critères objectifs dans son analyse critique sur les textes en prose de Jorge Luis Borges : « (1) Nombre de mots, de périodes et de paragraphes ; (2) rupture d'équivalences graphologiques ; (3) rupture d'équivalences textuelles : omissions, ajouts, erreurs ; (4) idiotismes vs choix lexico-grammaticaux ; (5) registre et idiolecte ; (6) modèles lexicaux ; (7) relations de combinaisons ; (8) style et qualité textuelle ; (9) iconicité lexicale ».

Pour traiter les questions de textualisation, nous recourons aux critères d'analyse de Costa, cités par Serra (op. cit.). Chez Costa, il s'agit de textes en prose. Nous voulons élargir cette analyse critique, mais cette fois-ci, sur des textes poétiques. Parmi les neuf critères présentés par l'auteur, nous sélectionnons l'étude de la rupture d'équivalences textuelles telles que les omissions, les ajouts, les erreurs, le style et la qualité textuelle des poèmes de l'œuvre *Les villes tentaculaires*. Pour ce qui est de l'acte de traduire, il est bon de rappeler qu'

[...] il est nécessaire de posséder l'expression littéraire de la langue dans laquelle vous traduisez. Et regardez : il est moins important que vous sachiez très bien la langue de l'auteur que vous traduisez, parce que si vous ne savez pas l'esprit, la poésie, le rythme, la musicalité, le sens du texte, ce que l'auteur a voulu exprimer dans cette phrase, dans ce vers, alors votre traduction laisse à désirer. (...) Le traducteur a besoin de préserver l'expressivité de l'œuvre qu'il traduit. Il vous faut trouver une phrase littéraire en portugais qui corresponde en anglais, français ou allemand et qui ait la même vitalité et expressivité. (NERY, 2002, p. 156/157).

Cette affirmation de Nery nous explique ce que le traducteur doit en priorité connaître. Ce qui explique que nous ne devons pas seulement nous baser sur la traduction de la langue source mais que nous devons aussi tenir compte de beaucoup d'autres critères avant de faire notre analyse critique. Parmi ces critères il y a ceux qui composent les activités, le langage et la tradition d'une société que Meschonnic nous expose dans son étude.

### 3.4 Henri Meschonnic (1999) : (la poétique du traduire)

La traduction du texte littéraire a un rôle important dans la formation d'une société. Elle permet au lecteur d'avoir accès aux cultures, à la pensée et aux différentes façons d'interagir. Selon Meschonnic, théoricien du langage, essayiste, traducteur et poète français (1999, p. 13 apud Adam, 2011), la traduction est une activité complexe, pour cela, elle requiert beaucoup d'attention. Il affirme que la « littérature et la traduction sont deux activités très vulnérables, les plus stratégiques pour comprendre ce que nous faisons du langage ». Nous ajoutons à son affirmation, le rôle du traducteur et, notamment, les choix qu'il fait. Pour Henri Meschonnic, la traduction joue un rôle unique, et méconnu. C'est un révélateur de la pensée du langage et de la littérature. Son rôle est méconnu de par la situation ancillaire que lui réserve la tradition, et sa condition. (MESCHONNIC, 1999, p. 10). C'est encore dans cet ouvrage que cet auteur démontre que les deux activités, littérature et traduction, sont les plus vulnérables et les plus stratégiques pour s'expliquer ce que l'on fait du langage.

L'auteur de *Poétique du traduire*, comprend que *traduire met en jeu la représentation du langage tout entière et celle de la littérature*. Ce positionnement est très pertinent pour notre travail. Nous nous en apercevons en comparant la traduction des quatre poèmes d'Émile Verhaeren du recueil *Les villes tentaculaires*. (voir ANNEXE 1). Une traduction est un acte de langage pour Meschonnic :

[...] La traduction efface [...] doublement : elle efface une poétique de la pensée, elle efface son effacement même. La traduction est alors une amnésie collective. Une désécriture. Une déshistoricisation. La traduction effaçante manifeste la permanence du mythe de Babel : le mal à effacer est toujours la différence et la diversité des langues. (MESCHONNIC, 1999, p. 21).

Cette affirmation de Meschonnic guide notre argumentation pour les critiques que nous présentons dans ce travail. L'auteur nous explique et nous interpelle quand il affirme qu'une *bonne* traduction ne doit pas être pensée comme une *interprétation*. [...] Ce qui nous pousse à comprendre que la *bonne* traduction doit faire, et non seulement dire. Et cela implique que la traduction doit, comme le texte, être porteuse et portée. Peut-on penser, dans ce cas, que la traduction, parfois, s'implante dans la langue cible ?

[...] Qu'une pensée fait quelque chose au langage, et que c'est ce qu'elle fait qui est à traduire. [...] Quelles que soient les langues, il n'y a qu'une source, c'est ce que fait

un texte ; il n'y a qu'une cible, faire dans l'autre langue ce qu'il fait. (MESCHONNIC, 1999, p. 27).

De là, notre étonnement, lors de certains choix de traduction faits dans les textes-cibles étudiés. Nous y notons des écarts dans l'autre langue, par rapport à ce qui est fait dans le texte source. (Nous le détaillons au chapitre III.) Ce que nous dit également Meschonnic est que pour traduire le poème dans le discours, il ne faut pas omettre de traduire le récitatif, le récit de la signifiante, ainsi que la sémantique prosodique et rythmique. Il voit le mode de signifier dans le rythme, beaucoup plus que dans le sens des mots.

Il le compare au langage qui est dans le corps, l'écriture en l'inversant va mettre le corps dans le langage. (MESCHONNIC, 1999. p. 29). C'est pour cette raison qu'il nous parle de « l'effacement du traducteur ». Cet effacement n'a qu'une visée, celle de donner l'impression que la traduction n'est pas une traduction. Nous devrions ainsi être capables d'effacer toutes les particularités d'un autre mode de signifier. Et effacer également les distances de temps de langue et de culture, car il affirme que :

Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps et une autre langue, en faire un texte. (MESCHONNIC, 1999. p. 31).

Aujourd'hui plus que jamais, continue-t-il, la traduction est l'élément de l'échange et de la connaissance entre les cultures, et à l'intérieur de chaque culture. L'histoire de la littérature ne saurait se faire sans l'histoire de la traduction. Or, cette histoire est marquée en Europe d'une série d'effacements. (MESCHONNIC, 1999. p. 38).

Les critiques dans notre travail tiennent compte de cet échange et de cette connaissance dont parle Meschonnic plus haut ; ici, c'est entre la culture belge de langue française et la culture brésilienne de langue portugaise que nous rétablissons, dans la mesure du possible, cette série d'effacements dont parle l'auteur.

« Ce n'est pas une entreprise obscure et sans grandeur que celle de faire passer dans une langue et dans une littérature une œuvre importante d'une autre littérature. » C'est qu'il y a, en plus du sens des mots, « un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Et bien, c'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre, et c'est en cela surtout que consiste la tâche du traducteur ». Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font. (MESCHONNIC, 1999. p. 68).

C'est ce qui nous tient à cœur, et que nous tentons de faire, en donnant d'autres alternatives accompagnées d'explications et d'arguments, face à ce que nous pensons être des

malentendus, des compréhensions déplacées ou mal interprétées. Ainsi, nous nous efforçons de traduire ce que les mots ne disent pas, mais sous-entendent en expliquant ce que, pour nous, ils font.

[...] La force d'une traduction réussie est qu'elle est une poétique pour une poétique. Pas du sens pour le sens ni un mot pour le mot, mais ce qui fait d'un acte de langage un acte de littérature. (MESCHONNIC, 1999, pp. 70-71). Ainsi, la traduction est inséparable de la transformation des relations interculturelles. De leur logique. Elle est le meilleur témoin de l'implication réciproque entre l'historicité et la spécificité des formes de langage comme formes de vie. Avec leur éthique et leur politique. (MESCHONNIC, 1999, p. 76).

Il y a donc une différence de mentalité et de logique évidente entre deux peuples, et par conséquent entre deux langues. Dans la traduction, il nous faut transformer la langue source en respectant, ou non, la « mentalité » de la langue cible. Dans notre cas, nous croyons respecter les normes grammaticales de la langue portugaise, en donnant toutefois une note poétique personnelle à notre traduction. Ce qui nous attire dans ce travail est de traduire en portugais, *en pensant en français*, quand cela est possible, sans froisser ni choquer la compréhension finale des lecteurs et lectrices brésiliens.

Meschonnic dans son livre, *poétique du traduire*, a maintes fois, critiqué, en expliquant les erreurs commises par des traducteurs français de différentes époques, à partir des mêmes extraits de textes soit anglais de Shakespeare soit allemand de Kafka, ou encore russe de Tchekov pour ne citer que ces exemples. Voici ses propos :

[...] Et si elle (la traduction) ne confond pas rhétorique et poétique, métrique et rythme, sens et signifiante, en rabattant l'altérité sur l'identité, oui la traduction sera meilleure, simplement parce que, en rapport avec un texte elle fonctionnera comme un texte. Elle ne sera plus simplement portée par une interprétation, elle en sera à son tour porteuse. Elle aura atteint sa propre littéralité. (MESCHONNIC, 1999, p. 79).

Le terme -erreurs- que nous utilisons dans notre mémoire est trop offensif, cependant nous nous alignons sur l'analyse critique faite sur le texte en prose par Costa où l'emploi de ce mot est présent. Confondre des termes linguistiques, poétiques ou rhétoriques lors d'une traduction comme l'affirme Meschonnic est, à notre avis, commettre des erreurs. Chose qui n'est pas souhaitable s'il on veut atteindre une traduction de meilleure qualité. C'est avec Walter Benjamin et *La tâche du traducteur*, que nous continuons notre exposé.

### 3.5 Walter Benjamin (2000) : (la tâche du traducteur)

Dans ce livre de Walter Benjamin, intitulé : *Œuvres I – La tâche du traducteur*, le côté littéraire de l’auteur, sa façon d’écrire si claire et en même temps si complexe traitent ce qu’il entend par traduction et surtout ce qu’est censé faire le traducteur. Son exposé nous marque fortement en nous ouvrant les yeux sur cette “tâche” que nous n’aurions pas pu interpréter avant.

[...] Une traduction, est-elle faite pour les lecteurs qui ne comprennent pas l’original ? Cela suffit, semble-t-il, pour expliquer la différence de niveau artistique entre une traduction et l’original. C’est en outre, semble-t-il, la seule raison qu’on puisse avoir de redire “la même chose”. Mais que “dit” une œuvre littéraire ? Que communique-t-elle ? Très peu à qui la comprend.<sup>13</sup>

Ce qu’elle a d’essentiel n’est pas communication, n’est pas message. Une traduction cependant, qui cherche à transmettre ne pourrait transmettre que la communication, et donc quelque chose d’inessentiel. [...] C’est là, d’ailleurs, l’un des signes auxquels se reconnaît la mauvaise traduction. Mais ce que contient une œuvre littéraire en dehors de la communication – et même le mauvais traducteur conviendra que c’est l’essentiel – n’est-il pas généralement tenu pour l’insaisissable, le mystérieux, le “poétique” ? Pour ce que le traducteur ne peut rendre qu’en faisant lui-même œuvre de poète ? D’où, en effet, un second signe caractéristique de la mauvaise traduction, qu’il est par conséquent permis de définir comme une transmission inexacte d’un contenu inessentiel. Rien n’y fait tant que la traduction prétend servir le lecteur. Si elle était destinée au lecteur, il faudrait que l’original aussi le fût. Si ce n’est pas là la raison d’être de l’original, comment pourrait-on comprendre alors la traduction à partir de ce rapport ? La traduction est une forme. Pour la saisir comme telle, il faut revenir à l’original. Car c’est lui, par sa traductibilité, qui contient la loi de cette forme. (BENJAMIN, 2000, pp. 244/245).

La première question posée par Walter Benjamin est de savoir si la traduction est faite pour les lecteurs qui ne comprennent pas l’original. C’est ce que nous aurions tendance à croire, mais nous en doutons maintenant, puisque la communication en elle-même est quelque chose d’inessentiel selon lui : étonnante et surprenante affirmation, nous sommes pourtant persuadés que c’est le travail du traducteur.

Walter Benjamin nous dévoile ici que ce qui importe dans la traduction réside dans ce qui est insaisissable, mystérieux et poétique. Si le traducteur veut traduire de la poésie, il doit, en quelque sorte, se transformer en poète.

Benjamin va jusqu’à remettre en cause l’usage de la traduction, elle ne devrait donc pas servir le lecteur, tout comme, peut-être, l’original ne devrait pas le faire non plus. Ces

<sup>13</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/franc-parler/35071#:~:text=son%20franc%2Dparler.franc%2Dparler%20n.m.,les%20propos%2C%20libert%C3%A9%20de%20langage.>

nouvelles questions, aussi surprenantes, soient-elles, nous permettent d'avancer dans notre recherche, car ces collocations bouleversent notre logique. Tout est dans l'original, selon Benjamin, l'original est déjà traduction, c'est sa forme, et c'est la loi de cette forme qu'il faut découvrir pour mener à bien le travail de traducteur. Ce texte a provoqué beaucoup de discussions que nous ne voulons pas encore développer dans le présent travail, nous nous arrêtons juste sur quelques affirmations de l'auteur que nous apprécions et qui guident notre recherche :

Ainsi, la finalité de la traduction consiste, en fin de compte, à exprimer le rapport le plus intime entre les langues. (BENJAMIN, 2000 p. 248) [...] Car, de même que la tonalité et la signification des grandes œuvres littéraires se modifient totalement avec les siècles, la langue maternelle du traducteur se modifie elle aussi. Disons plus : alors que la parole de l'écrivain survit dans sa propre langue, le destin de la plus grande traduction est de s'intégrer au développement de la sienne et de périr quand cette langue s'est renouvelée. La traduction est si loin d'être la stérile équation de deux langues mortes que précisément, parmi toutes les formes, celle qui lui revient le plus proprement consiste à prêter attention à la maturation posthume de la parole étrangère et aux douleurs d'enfantement de sa propre parole. (BENJAMIN, 2000 p. 250).

Ces explications de Benjamin ne motivent pas uniquement le traducteur qui est en nous, mais aussi le lecteur qui y prend plaisir. Nous accompagnons ces explications descriptives, que nous espérons appliquer dans notre recherche. Car c'est cela que nous cherchons à faire tout au long de notre dissertation.

[...] ce qui fait que traduire est plus que communiquer. [...] Car, autant qu'on en puisse extraire du communicable pour le traduire, il reste toujours cet intouchable sur lequel portait le travail du vrai traducteur et qui n'est pas transmissible comme l'est, dans l'original, la parole de l'écrivain, car le rapport de la teneur au langage est tout à fait différent dans l'original et dans la traduction. En effet, si, dans l'original, teneur et langage forment une certaine unité comparable à celle du fruit et de sa peau, le langage de la traduction enveloppe sa teneur comme un manteau royal aux larges plis. Car il renvoie à un langage supérieur à lui-même et reste ainsi, par rapport à sa propre teneur, inadéquat, forcé, étranger. Ce caractère impropre empêche tout transfert et, en même temps, le rend inutile. (BENJAMIN, 2000 p. 252).

Nous nous rendons compte à plusieurs reprises pendant notre dissertation que même en essayant de communiquer un mot ou une expression dans la langue cible, il manque quelque chose à transmettre. L'idée peut certes passer, mais elle semble incomplète et n'est qu'à demi interprétée. Comme le dit Benjamin, c'est un langage supérieur, qui reste superficiel en ne gardant que l'apparence de ce qui a été écrit dans le texte original.

Même en traduisant au "mot-à-mot", en pensant rester précisément dans ce que voulait

dire l'auteur du texte original, le langage du texte cible est bancal et peut être incompréhensible car il est incomplet.

Une traduction qui rend fidèlement chaque mot ne peut presque jamais restituer pleinement le sens qu'a le mot dans l'original. [...] (BENJAMIN, 2000 p. 256).

Nous comprenons, dans les propos de Benjamin que l'on ne peut presque jamais restituer le véritable sens du texte original, lors d'une traduction. L'auteur nous conseille alors, de suivre une manière de faire :

[...] Au lieu de s'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, amoureusement et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables (...) comme fragments d'un même langage plus grand. [...] La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, ne l'éclipse pas, mais laisse, d'autant plus pleinement, tomber sur l'original le pur langage, comme renforcé par son propre médium. (BENJAMIN, 2000 p. 257).

Il est préférable de ne pas s'assimiler au sens du texte source dans le texte cible ; c'est ce que dit Benjamin. Il vaut mieux respecter une certaine transparence, ne pas cacher que c'est un autre texte, qui vient renforcer, en adoptant le même mode de visée que dans le texte original, devenant une sorte d'intermédiaire qui utilise un autre langage, ce que l'auteur appelle le pur langage. Puis, Benjamin nous alerte sur ce que ne doit surtout pas faire le traducteur :

[...] L'erreur fondamentale du traducteur est de conserver l'état contingent de sa propre langue au lieu de la soumettre à la puissante action de la langue étrangère. (BENJAMIN, 2000 p. 260).

Il ne faut pas craindre de s'exprimer dans la langue étrangère, c'est-à-dire la langue dans laquelle le texte original va être traduit. Ce que Benjamin laisse entendre, est que l'on ne peut pas s'exprimer en faisant du mot à mot dans l'acte de la traduction. Une même idée est souvent exprimée de façon différente selon la langue à laquelle elle se rattache.

### **3.6 Umberto Eco (2006) : (dire presque la même chose)**

Umberto Eco, sans occuper la position de théoricien ou de critique de la traduction nous surprend, en nous faisant connaître le travail du traducteur. Nous nous dirigeons ainsi, en

retenant ses mises en garde et ses explications, sur notre maîtrise en traduction, grâce à l'un de ses livres, *Quase a mesma coisa*. Nous espérons attirer l'attention des chercheurs en faisant partager les raisons, l'attachement et l'attrance qui nous permettent de produire ce travail.

Pour Umberto Eco, "fidélité" est un terme qui peut paraître dépassé face aux propositions critiques par lesquelles, dans une traduction, on ne s'intéresse qu'au résultat qui s'opère dans le texte et dans la langue cible. Cependant, le concept de fidélité a à voir avec la persuasion de ce que la traduction est une des formes de l'interprétation, et qu'elle doit toujours avoir comme objectif, même en partant de la sensibilité et de la culture du lecteur, celui de retrouver, non pas, l'intention de l'auteur, mais l'intention du texte, ce que le texte dit ou suggère par rapport à la langue qui est exprimée et au contexte culturel dans lequel il est né (ECO, 2003/2006, pp.16/17).<sup>14</sup>

La traduction, selon Eco, qui est aujourd'hui un principe évident en traductologie ne s'opère pas entre des systèmes, mais entre des textes et il arrive certainement que parfois le terme d'une langue se remette à une unité de contenu que d'autres langues ignorent ; ce qui peut poser de sérieux problèmes aux traducteurs. Dans son livre, "*Quase a mesma coisa – Experiências de tradução*" (ECO, 2003)<sup>15</sup>, l'auteur a pu avoir la réflexion-clé. Au fur et à mesure de l'analyse d'Umberto Eco, nous découvrons d'autres intérêts dans nos études sur la traduction. Ce livre, traduit en français sous le titre *Dire presque la même chose, expériences de traduction* (2007) explique que les systèmes linguistiques sont pourtant comparables et les éventuelles ambiguïtés peuvent être résolues lorsque l'on traduit des textes à la lumière des contextes en référence au monde auquel ledit texte se réfère.

Ainsi, quand on traduit des textes, les termes linguistiques sont comparables, et les éventuelles ambiguïtés peuvent être résolues à la lumière des contextes et en se référant au monde dont ce texte donné parle. (ECO, 2005, p. 54).<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Ho speso qualche paragrafo sopra la parola fedeltà perché un autore che segue i propri traduttori parte da una implicita esigenza di "fedeltà". Capisco che questo termine possa parere desueto di fronte a proposte critiche per cui, in una traduzione, conta solo il risultato che si realizza nel testo e nella lingua di +arrivo – e per di più in un momento storico determinato, in cui si tenti di attualizzare un testo concepito in altre epoche. Ma il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione e che debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato.

<sup>15</sup> Umberto Eco *Dire quasi la stessa cosa Esperienze di traduzione* 2003/2010.

<sup>16</sup> Pertanto i sistemi linguistici sono comparabili e le eventuali ambiguità possono essere risolte quando si traducono testi, alla luce dei contesti, e in riferimento al mondo di cui quel dato testo parla.

Puis, un nouvel élément apparaît, *la Manifestation linéaire*. Eco nous propose un critère d'optimisation très prudent, où nous pourrions dire que la meilleure traduction serait celle qui permet de maintenir réversibles le plus grand nombre de niveaux du texte traduit et pas nécessairement le niveau purement lexical qui apparaît dans la Manifestation linéaire. Il cite Leonardo Bruni, qui a écrit en 1420, *De interpretatione recta*, où le traducteur, selon lui, doit également confier au jugement auditif pour ne pas ruiner ni altérer ce qui dans un texte est exprimé avec élégance et respect au sens du rythme.

Pour préserver le niveau rythmique, pour Eco, le traducteur peut se décharger d'une observation littérale du texte-source.

Dans cette perspective, nous partageons la pensée de Peirce, citée par Umberto Eco. Un signe, ou représentamen, nous dit Peirce, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose [...]. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent, ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle interprétant du premier signe. Le signe tient lieu de quelque chose, son objet. [...] »<sup>17</sup>

Pour comprendre le rôle de l'interprétant, Peirce défend que l'interprétant peut être un discours complexe qui ne traduit pas seulement, mais développe également avec inférence toutes les possibilités logiques dans le signe, un syllogisme déduit d'une prémisse régulière. Malgré tout, c'est une notion tellement ample de l'interprétant quand il nous explique que si une traduction est certainement une interprétation, une interprétation n'est pas toujours une traduction. C'est-à-dire qu'il ne suffit pas pour traduire, de produire un interprétant du terme, de l'énoncé ou du texte original. Peirce affirme que l'interprétant est celui qui nous fait savoir quelque chose en plus. (ECO, 2005, p. 100)

L'interprétant d'un representamen (qui est toute forme exprimée de signe, pas nécessairement un terme linguistique, mais certainement aussi un terme linguistique, une phrase, ou un texte entier) est, d'après Peirce, une autre représentation référée au même « objet ». En d'autres mots, pour établir le signifié d'un signe, il est nécessaire de le remplacer par un autre signe ou un ensemble de signes, et ainsi de suite ad infinitum (2006, p. 99/100).

Pour Peirce l'interprétant, c'est « *le résultat signifié d'un signe* » (*significate outcome of a sign*)<sup>18</sup>. Chaque force physique réagit dans une paire de particules, où l'une peut

<sup>17</sup> *The collected papers of CS Peirce*. Vol. 1–6. In : Harsthorne C, Weiss P (1931–1935) (eds). Vol. 7–8 In : A. Burks (1958) (ed). Cambridge, MA : Harvard University Press.

<sup>18</sup> Peirce : CP 2.300 Cross-Ref: †† 300. Every physical force reacts between a pair of particles, either of which may

servir d'indice à l'autre. En revanche, nous constaterons que toute opération intellectuelle implique une triade de symboles. Ainsi, Peirce se demande si le traducteur, toutes nationalités confondues, doit à peine s'en tenir aux mots du texte source ou s'il doit également traduire la pensée de l'auteur vis-à-vis du public de l'auteur ou de son propre public.<sup>19</sup> C'est dans la deuxième option que nous devons séparer l'interprétation de la traduction.

L'explication dirigée à un certain public s'éloigne et diffère d'une certaine manière de la teneur du texte original. Ces affirmations, comme nous le voyons, dans le développement de notre dissertation, ne sont pas toujours partagées par tous les courants théoriques de la traduction (voir, par exemple, Henri Meschonnic, au chapitre II, p.34/35). C'est également cela qui nous intéresse, car notre travail n'est pas une traduction au mot-à-mot, c'est également une critique, des explications et des ajouts qui, nous l'espérons, vont apporter ce "quelque chose en plus".

Dans la même idée, Gadamer disait que si nous voulons mettre en évidence dans la traduction un aspect de l'original qui nous paraît important, cela ne peut arriver, parfois, qu'au détriment de placer au second plan ou même d'éliminer d'autres aspects également présents. Mais c'est justement cela que l'on appelle interprétation. (GADAMER, 1960, tr. it. : 351).

Or, dans la mesure où le traducteur n'est pas toujours en conditions d'exprimer toutes les dimensions du texte, son travail implique également un renoncement continu. Nous savons que traduire, disait également Gadamer, signifie toujours "couper" certaines conséquences que le terme original impliquait. Ainsi, en traduisant, on ne dit pas toujours la même chose. Mais ou surtout, il faut savoir que l'interprétation qui précède chaque traduction doit établir combien et quelles sont les conséquences inférentielles possibles que le terme suggère et que l'on peut couper, sans jamais être complètement sûrs que l'on ne perd pas une réverbération ultraviolette, une allusion infrarouge [...] (ECO, 2005, p.107).

Ceci nous arrive justement avec quatre poèmes choisis d'Émile Verhaeren que nous produisons en portugais du Brésil, et qui est, nous allons en parler plus en détail dans les chapitres suivants, notre texte cible. Umberto Eco nous expose ensuite une infinité de cas où une traduction adéquate est impossible ; lui, comme auteur autorise le traducteur à sauter un mot ou une phrase entière, car il considère que dans l'économie générale de l'œuvre, la perte

---

serve as an index of the other. On the other hand, we shall find that every intellectual operation involves a triad of symbols.

<sup>19</sup> <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1990-v3-n1-ttr1472/037056ar.pdf>

est sans rapport avec le sujet. Un cas typique est celle de la liste de termes bizarres et dépassés ; technique dans laquelle Eco tombe fréquemment, a-t-il avoué. Si, entre dix termes d'une liste, un des termes se montre intraduisible, ce n'est pas grave si la liste est réduite à neuf termes. (ECO, 2005, p.115).

Il y a des traductions qui enrichissent de manière splendide la langue cible et que, dans ces cas-là, beaucoup considèrent comme une chance, puisqu'elles arrivent à en dire plus (ou sont plus riches en suggestions) que les originaux. Mais en général, cette éventualité se réfère justement à l'œuvre qui se réalise dans la langue cible, dans le sens où se réalise une œuvre appréciable pour elle-même, non comme une version du texte source. Une traduction qui arrive à "dire plus" pourra être une œuvre excellente en elle-même, mais n'est pas une bonne traduction.<sup>20</sup>

Quelquefois, traduire, veut dire, se rebeller contre la propre langue, quand elle introduit des effets de sens que l'on ne prétendait pas donner dans la langue originale. Si le traducteur insérait ce type de jeu de mots, il trahirait les intentions du texte source. (ECO, 2005, p. 127).

Puis, par l'intermédiaire de Demaria (2003, § 3.2.2 e 3.2.3), nous découvrons Hélène Cixous, traductrice de Wing. Elle affirme que la traductrice doit : *"faire très attention au texte et laisser sa langue la traverser (...)* La traduction doit travailler en suivant le corps et ses rythmes".<sup>21</sup>

Ce sont là des conseils, des manières de faire, des propositions et des indices de choix que nous prenons en compte lors de notre recherche. Ils sont primordiaux pour notre exposé critique.

Interpréter signifie faire un pari sur le sens d'un texte. Ce sens – qu'un traducteur peut décider d'identifier – n'est pas enfermé dans un monde incorporel, ni mis en évidence de façon contraignante par la Manifestation Linéaire. C'est uniquement le résultat d'une série d'inférences qui peuvent ou non être partagées par d'autres lecteurs. Le traducteur doit décider quel est le niveau (ou niveaux) de contenu que la traduction doit transmettre, c'est-à-dire, si pour transmettre une fable "profonde" on peut altérer la fable "de superficie". (ECO, 2003, p. 182).

C'est également une question que nous retenons, puisque nous nous efforçons de rechercher le niveau de contenu du texte poétique dans le texte cible. Nous reviendrons sur ce sujet. Wilhem von Humboldt (1816) disait :

---

<sup>20</sup> Cfr. Les critiques aux éclaircissements et allongements du texte original chez Berman (1999 : 54-59).

<sup>21</sup> WING, BETSY 1991 "Introduction". In Hélène Cixous, *The Book of Promethea*, Lincoln : University of Nebraska Press.

« On ne peut pas enseigner une langue, au sens propre du terme, on peut seulement l'éveiller dans l'âme : il faut lui tendre un fil le long duquel elle va se développer par elle-même. De la sorte, on peut considérer que les langues sont une création des peuples et qu'en même temps elles restent la création des individus, parce qu'elles ne peuvent se produire que chez des personnes individuelles et encore, uniquement là où chacun suppose être compréhensible pour tout le monde et où tous justifient dans les faits cette attente. »<sup>22</sup>

Pour la traduction, cet auteur a été le premier à affirmer que les traductions peuvent enrichir le langage cible en termes de sens et expressivité. C'est pour nous, une notion que nous respectons dans notre traduction du français "flamand" de Verhaeren en la rendant bien plus qu'acceptable aux yeux du lecteur de langue et culture brésiliennes. Eco nous met en garde : les traductions *vieillissent*, mais c'est là un point controversé. L'auteur prend comme exemple l'anglais de Shakespeare qui restera toujours le même, mais l'italien des traductions shakespeariennes d'il y a un siècle dénonce son âge véritable. Cela signifie que les traducteurs, même quand ils n'ont pas l'intention, même quand ils essaient de restituer la saveur de la langue et de la période historique d'origine dans la réalité, modernisent d'une certaine façon l'original (ECO, 2003, p. 201).<sup>23</sup>

Une traduction ne peut pas et ne doit pas être un commentaire... L'obscurité qui parfois se trouve dans les écrits des anciens, [...] dérive de la concision et de l'audace avec lesquelles, méprisant des propositions coordonnées, sont alignés les pensées, les images, les sentiments, les souvenirs, les pressentiments, qui jaillissent ainsi de la profonde émotion de l'âme. Et si nous pénétrons dans l'atmosphère du poète, de son époque et des personnages représentés, l'obscurité, peu à peu, disparaît, pour faire surgir à sa place une haute clarté. (Tr. it: 138).

Voici un autre point que nous accueillons et qui devient presque une nécessité, ou même un enjeu dans notre travail. En découvrant ce que nous appelons "le mode d'emploi de la traduction" chez Peirce, nous avançons dans notre travail de retraduction, en suivant presque à la lettre et en réfléchissant sur ce que Peirce entend par *interpréter*.

En 1960, Gadamer procède de façon très prudente et n'échappe pas à quelques contradictions. D'un côté, il affirme que "*toute traduction est toujours une interprétation*" (1960, tr. it. : 342), en soulignant, d'ailleurs, que toute traduction arrive en conclusion d'une interprétation que le traducteur a eu du mot qu'il a devant lui. Comme nous le verrons, soutenir

<sup>22</sup> Wilhelm von Humboldt. Sur la différence de structure des langues humaines et son influence sur le développement intellectuelle de l'humanité /en allemand/ 1820. Trad. russe de V. Viljarskij, Sankt-Pétersbourg, 1857, (p. 34). (Boulgakov, 1991, p. 249-250).

<sup>23</sup> Sur ce sujet, se reporter également au livre d'Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, 1999.

que pour traduire il est nécessaire d'avoir interprété, tout d'abord le texte, est une idée totalement partageable. D'un autre côté (tr. it. : 346-347), il essaie de montrer la profonde identité structurelle entre interprétation et traduction, ce qui les placerait sous le signe (positif) du compromis, il faut bien le dire, de ce qu'il appelle négociation : [...] (ECO, 2003, p. 271).

Gadamer nous présente dans le détail le fonctionnement de la traduction en tant que telle. Selon lui, les bons traducteurs, avant de commencer à traduire, passent un bon moment à lire et à relire le texte, en consultant toutes les aides qui permettent une meilleure compréhension des passages obscurs, termes ambigus, références érudites – ou allusions presque psychanalytiques [...] pour qu'une traduction soit bonne, la compréhension de l'œuvre traduite doit toujours passer par une contribution critique. (GADAMER, 1976).

Ce sont ici, des affirmations que nous découvrons tout au long de nos lectures et que nous ne pouvons pas oublier. En effet, nombreux sont les chercheurs et chercheuses en traduction qui ont discuté ce thème. Ces discussions en les comparant nous servent dans notre recherche et dans nos évaluations, en démontrant qu'il n'y a pas qu'une seule traduction et que chaque traducteur a une vision et une compréhension qui lui est propre. Ce qui nous permet, d'une certaine manière de varier notre argumentation, nos choix et notre interprétation lors de l'élaboration de notre dissertation.

En parlant de la traduction d'un point de vue herméneutique, Gadamer mettait toujours en relation la traduction avec un dialogue interprétatif. (GADAMER, 1976).

De fait, entre deux exécutions, il y a des variations de *substance*. Et c'est sur la complexité de la notion de substance que nous nous arrêtons, pour voir quel poids elle peut avoir pour la notion de traduction. Dans les interprétations intralinguistiques interviennent des questions de substance : n'importe quel type de reformulation amène à la production d'une substance divergente de celle du terme reformulé.

Ces affirmations sont primordiales et capitales pour un travail de traduction, tel que le nôtre. La traduction au mot-à-mot peut parfois suffire, cependant il est plus que nécessaire de connaître, avant tout, ce que l'auteur du texte source veut réellement exprimer, dans la limite du possible, ou tout du moins quels sont les mots qu'il utilise pour nous faire, découvrir son idée et ses points de vue. Ceci nous permet de transformer le texte, en utilisant parfois, des mots qui n'ont pas exactement la même signification, mais qui peuvent parfaitement convenir pour faire "passer" dans la langue cible, une idée incontournable du texte de la langue source.

Connaître une langue parfaitement est une chose, essayer de comprendre

exactement le message qu'elle veut divulguer en est une autre. À ce propos, Derrida écrivait dans *L'écriture et la différence* :

“ Un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. C'est justement cela que la traduction laisse de côté. Nous laissons de côté le corps, c'est cela l'énergie essentielle de la traduction ”. <sup>24</sup>

La traduction est une stratégie qui vise à produire, en langue diverse, le même effet du discours source, et pour les discours esthétiques, on dit qu'ils visent à produire un effet esthétique. [...] La traduction d'un texte poétique devrait permettre que le même “va et vient” se réalise entre manifestations linéaires et contenu. (ECO, 2003, p. 345).

Dans la traduction poétique, on présente très souvent la *réélaboration radicale*, comme une soumission au défi du texte original pour le recréer sous une autre forme et d'autres substances (en essayant de rester fidèle non pas à la lettre, mais à un principe inspirateur, dont l'identification dépend de l'interprétation critique du traducteur).

Ce que nous comptons « corriger » d'une certaine façon, en utilisant une argumentation qui nous l'espérons est la plus claire possible et suffisante, sont certaines interprétations du traducteur et poète José Jeronymo Rivera. Nous prétendons dans ce travail, par nos explications, faire naître chez le lecteur brésilien, une nouvelle façon de ressentir la langue française, de la capter avec plus de précisions, en insérant le franc parlé, qui selon la définition du dictionnaire, est *une franchise dans les propos, une liberté de langage*.<sup>25</sup>

### 3.7 Inês Oséki Dépré (2021) : (une brève histoire de la traduction)

Inês Oséki-Dépré est née à São Paulo, au Brésil, en 1943. D'une famille japonaise, et après des études de langues et littératures néo-latines, elle entre au conservatoire dramatique de São Paulo, où elle reçoit un diplôme supérieur, mention piano. Puis, boursière du gouvernement français de 1966 à 1971, elle suit des études de sémiologie et de linguistique à Aix. Elle est ensuite professeure de littérature générale et comparée à l'université de Provence. C'est une traductrice littéraire, qui a publié de nombreuses traductions d'auteurs brésiliens et portugais,

<sup>24</sup> Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 312, cité par Antoine BERMAN, « critique, commentaire et traduction », *Poésie*, Belin, n° 37, p. 103.

<sup>25</sup> <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/franc-parler>

comme Guimarães Rosa, Haroldo de Campos ou Fernando Pessoa. Avec elle, nous marquons nos repaires théoriques sur la traduction, grâce surtout à l'un de ses livres, *Théories et pratiques de la traduction littéraire* (1999, chez Armand Colin, réédité en 2006) qui va nous apporter d'importantes informations, en particulier dans la première partie, où elle nous présente les théories de la traduction.

Avant, la traduction portait un autre nom, nous dit-elle, pour en parler, on utilisait le mot *translater*. Terme qui a été gardé en anglais et qui provient du latin *translatio*. Pour Jean-René Ladmiral, la traduction est une « *activité humaine universelle, rendue nécessaire à toutes les époques et dans toutes les parties du globe* » elle « *consiste à nous dispenser de la lecture du texte original* » (LADMIRAL, 1994, p.28). À partir de cette définition, la traduction peut être comprise comme étant une réponse à un besoin, tout comme les chemins de fer, les routes, les fleuves navigables, les voies aériennes. [...]

En d'autres termes, la connaissance du monde est déjà une traduction, le monde n'existe pas sans une pensée qui traduit le monde.

Nous nous alignons sur la pensée de Proust et de Baudelaire tout comme Inês Oséki-Dépré quand ils démontrent qu'il existe au départ une relation entre l'action de nommer les choses et l'action de les traduire en mots. (OSÉKI-DÉPRÉ, 1999, p. 12-13). Ce dont l'auteure nous parle, c'est l'enrichissement de la poésie moderne qui ne se fait pas uniquement en rajoutant à ce qui est *vivant* dans la poésie du passé, revigorant ainsi la tradition, mais également en découvrant les étapes de l'écriture du poème traduit, qui sont mises en évidence, dans l'opération de la traduction selon le poète Octavio Paz. (OSÉKI-DÉPRÉ, 1999, p. 13).

Il y aurait donc deux types de traducteur. Le traducteur qui traduit et qui fait passer *quelque chose d'une écriture* à travers deux langues et le traducteur qui rapporte et qui livre *quelque chose de vivant*, le passé dans le présent, en revigorant ainsi la tradition. Le premier serait le traducteur-*traduttore* et le second le traître-*tradittore*. *Pourtant, s'il est d'une quelconque manière infidèle, le traducteur n'est jamais traître*. [...]. (OSÉKI-DÉPRÉ, 1999, p. 16).

Il se pourrait que l'interprétation que nous choisissons de donner et d'expliquer dans notre traduction de ces quatre poèmes, ne soit pas actualisée, ou que les critiques que nous faisons ne soient pas forcément partagées ni acceptées. Car ce que nous voulons éclaircir et expliquer, dans notre adaptation, n'existait pas de cette manière à la fin du XIXe siècle en Belgique, époque où ont été écrits ces poèmes. Ce n'était certainement pas la même façon de

voir les choses ni de les transcrire. Même si la langue est aujourd’hui presque la même qu’à l’époque, la mentalité n’est évidemment pas la même. Et quand nous entendons parler du *traducteur-traître*, c’est à cela que nous nous référons. Dévoiler quelque chose de dépassé et partager la tradition belge/flamande de l’époque en l’adaptant au goût du portugais parlé au Brésil aujourd’hui, pouvons-nous en prendre le droit, en restant infidèles, certes, mais sans trahir ? Parlons plutôt de « trahisons bien intentionnées » (*113 traições bem-intencionadas*) - expression que nous empruntons au titre de l’un des recueils de poèmes du poète potiguar, Luis Carlos Guimarães.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_brasis/rio\\_grande\\_norte/luis\\_carlos\\_guimaraes.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/rio_grande_norte/luis_carlos_guimaraes.html)

## 4 CHAPITRE III

### 4.1 Développement et interprétation des résultats

Nous pouvons, grâce aux théoriciens et aux romanciers que nous venons brièvement de décrire, nous appuyer sur leurs théories pour argumenter nos critiques et élaborer nos justifications sur le choix de notre retraduction, une actualisation de la traduction brésilienne faite au préalable et qui est le travail central de notre recherche. Nous sommes séduits par cet extrait de texte qui est une justification, voire une confession, à notre avis, pour la réalisation de notre travail, surtout pour ce qui touche l'analyse critique que nous faisons. C'est ce qu'Efim Etkind a écrit :

Tout compte, le sexe, l'âge, l'état physique, le tempérament, l'expérience vécue, si le traducteur est amoureux, s'il est jaloux, gai ou sombre, s'il est dans son pays ou en exil, s'il réussit dans la vie.<sup>27</sup>

Idée qui semble être partagée par Henri Meschonnic, en des termes similaires quand il affirme :

C'est donc autant sur ses propres idées du langage que sur le texte que doit travailler le traducteur. C'est elles qu'il inscrit dans sa traduction autant, sinon plus, que sa compréhension du texte. [...] Ce milieu composite, mal connu, mal maîtrisé, est le goût, la culture, la situation du traducteur. Tous les clichés sur le fond et la forme, la prose et la poésie, l'écrit et l'oral, le génie des langues forment la matière idéologique de ce magma, les mythes du langage que certains prennent pour une transparence. (MESCHONNIC, 1999, p. 124).

Après la lecture de plusieurs traductions de poésies françaises faites par des auteurs brésiliens, tels que : Jorge Cândido de Sena « *Poesia de 26 Séculos* », Machado de Assis pour diverses œuvres d'auteurs français ; Guilherme de Almeida « *Poetas de França* » ; Carlos Machado « *Drummond : 100 anos* » ; Raimundo Magalhães Jr. « *Antologia de Poetas Franceses ( do Século XV ao Século XX )* » ; et après avoir suivi le cours sur la traduction de Charles Baudelaire (*Traduzir Baudelaire – Casa Guilherme de Almeida - Centro de estudos de tradução literária*)<sup>28</sup> donné par le professeur et traducteur Luiz Carlos de Brito Resende, nous

<sup>27</sup> E. Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 24

<sup>28</sup><https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/programacao/ver-programacao.php?idprogramacao=1473&iddata=5564>

arrivons à la conclusion, encore très sommaire, qu'il y a au moins deux « écoles », ou encore deux visions pour ce qui concerne la traduction de la poésie. Celle qui garde avant tout la rime, en modifiant le poème original et celle qui, comme l'explique Álvaro Faleiros, mérite une traduction sémantique ou en prose poétique :

Um poeta que tenha sido traduzido exclusivamente, ou quase, com rima e métrica como é o caso do Baudelaire das Flores do mal no Brasil, talvez mereça agora uma tradução semântica ou em prosa poética, para que, por exemplo, a coloquialidade e a prosódia prevaleçam, como já foi sugerido. Mais uma vez, o que está em jogo é a historicidade do traduzir; é nesse sentido que a retradução torna-se um campo profícuo para se pensar a re-escritura poético e o que ela implica. (FALEIROS, A crítica da retradução poética, 2009, p. 156).<sup>29</sup>

Affirmation qui côtoie celle déjà déclarée par le propre Charles Baudelaire, lors de la préface de sa traduction du fameux poème *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe. Sous le titre « *La genèse d'un poème* » dans laquelle il écrivait :

Dans le moulage de la prose appliqué à la poésie, il y a nécessairement une affreuse imperfection ; mais le mal serait encore plus grand dans une singerie rimée.<sup>30</sup> (BAUDELAIRE, 1846, p. 7).

Paulo Henriques Britto, déclare :

Num extremo, temos aqueles que defendem a absoluta impossibilidade de se traduzir poesia; no extremo oposto, temos os que afirmam que se pode traduzir poesia tal como qualquer outro tipo de texto. As posições intermediárias são muitas: em tese, é possível traduzir poesia, mas na prática todas as traduções poéticas são falhas; a poesia não pode (ou não deve) ser propriamente traduzida, mas sim recriada, ou imitada, ou parafrazeada, ou transpoetizada; é possível traduzir poesia, mas é impossível julgar a qualidade da tradução: tudo que se pode dizer a respeito da tradução de um poema é “eu gosto” ou “eu não gosto”. (BRITTO, 2012, p. 119).<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Un poète qui a été traduit exclusivement, ou presque, en respectant la rime et la métrique comme c'est le cas des *Fleurs du Mal* au Brésil, mérite peut-être maintenant une traduction sémantique ou en prose poétique, pour que, par exemple le registre familier et la prosodie soient applicables, comme cela a déjà été suggéré. Encore une fois, ce qui est en jeu, c'est l'historicité du traduire. C'est dans ce sens que la retraduction devient un champ propice pour penser à la réécriture poétique et ce qu'elle implique.

<sup>30</sup> Edgar Allan Poe, *La genèse d'un poème. Le Corbeau*, traduit par Charles Baudelaire 1846.

<sup>31</sup> À une extrême, nous avons ceux qui défendent l'impossibilité absolue de traduire la poésie ; à l'autre extrême opposée, nous avons ceux qui affirment que l'on peut traduire la poésie comme n'importe quel autre type de texte. Les positions intermédiaires sont nombreuses : en thèse, il est possible de traduire la poésie, mais dans la pratique toutes les traductions poétiques sont des échecs ; la poésie ne peut pas (ou ne doit pas) être à proprement parler traduite, mais plutôt recrée, ou imitée, ou paraphrasée, ou trans-poétisée ; il est possible de traduire la poésie, mais il est impossible de juger de la qualité de la traduction : tout ce que l'on peut dire sur la traduction d'un poème est : « j'aime » ou « je n'aime pas ».

Notre recherche apportera, nous l'espérons, des contributions aux études de la traduction. Différemment des traductions déjà réalisées sur ce recueil de poèmes, celles-ci sont commentées. Nous insistons sur les aspects culturels que contient le texte source. En effet, tout au long des siècles, les langues ont évolué, en s'adaptant aux développements technologiques, aux changements de coutumes de la société ainsi qu'aux événements historiques.

Le langage est la base fondamentale de toute culture et le fait de traduire devient alors une nécessité constante et croissante dans chaque étape de l'évolution de la société. Même si les effets de la mondialisation ont plutôt tendance à éloigner, ils rapprochent cependant les civilisations et privilégient ainsi les changements linguistiques et culturels instigués par le peuple. Ces affirmations, développées par Ribeiro (2009), nous les partageons et nous développons ainsi, en partie, notre projet, en nous efforçant de retrouver ce que l'auteur voulait nous décrire, en l'actualisant d'une certaine manière.

Les poèmes d'Émile Verhaeren ont un style particulier ; en effet, certaines expressions de la langue française utilisées peuvent rendre difficile la compréhension. Cette difficulté peut être liée au fait que certains mots de vocabulaire ont, avec le temps, tendance à ne plus être utilisés, et sont tombés en désuétude, pendant que d'autres, au contraire, se sont ajoutés au lexique ; ce sont les mots nouveaux. Ces conséquences nous obligent donc, en tant que traducteurs, à mettre à jour ces œuvres plus anciennes, en apportant des adaptations conformes à leur contexte, que ce soit au niveau du lexique ou de la morphologie, afin qu'elles restent actuelles et intéressantes pour le public auquel elles sont destinées. C'est ainsi que nous interprétons le « vieillissement » des traductions.

Pour cela, les traducteurs que nous sommes, doivent se transporter, et « vivre », ou tout du moins essayer de vivre, et de capter les sentiments décrits dans le contexte de l'époque où le texte a été écrit et les mettre « au goût du jour ». C'est sur cela que doit se baser le traducteur, pour certains et nous sommes d'accord. Le traducteur doit se transporter sur les lieux des événements historiques et spatiaux pour acquérir une certaine familiarité avec les coutumes socioculturelles de la société contemporaine du texte source. En contrepartie, le lecteur pourra mieux connaître et intégrer une reconstitution complète de la couleur locale, et la correspondance entre le texte source et le texte cible sera le résultat de cette traduction naturalisée, « exotisée » ou encore le résultat d'un processus hybride des deux possibilités.

Pour le développement de notre recherche, nous réunissons dans un tableau chaque

poème étudié. Ce tableau est divisé en trois colonnes. Dans la première colonne, c'est le texte original écrit en français par Émile Verhaeren, dans la deuxième colonne, nous recopions la traduction du traducteur brésilien José Jeronymo Rivera, puis dans la troisième colonne, nous écrivons notre propre traduction. Dans la deuxième colonne, nous numérotions les vers en indiquant en caractère gras, ce que nous analysons. Nous expliquons nos points de vue, parfois en ne donnant que notre traduction comme argument en ne présentant que les vers traduits qui nous semblent poser un problème. Notre méthodologie porte sur quatre poèmes et pour cela, nous utilisons un procédé divisé en étapes d'analyse, chacune d'entre elles constituant un moment important.

Nous sommes d'accord avec Walter Carlos Costa (1992) et nous partons du principe que la traduction est un texte et qu'il peut être analysé et évalué. L'un des travaux de Costa porte sur l'étude du texte en prose chez Jorge Luis Borges. Nous essayons d'élargir son travail en portant notre étude sur le texte poétique. Cette évaluation est donc réalisée suivant des critères objectifs et pragmatiques, en parcourant les éléments textuels, historiques et culturels. Pour cela, nous croyons bon modifier, parfois, l'ordre des mots ; par exemple, la place de l'adjectif que nous préférons mettre, presque dans tous les cas, après le nom commun auquel il se rapporte.

Comme nous travaillons sur un texte poétique, même s'il s'agit d'une poésie libre, nous essayons de suivre un certain rythme, une scansion, en respectant, bien sûr, la rime qui est en général toujours présente dans le texte original. Restituer la prosodie, nous semble également fondamental pour expliquer et surtout faire ressentir les propos de l'auteur de par les rythmes de ses vers.

Ce qui situe une traduction, c'est la façon dont elle marque sa situation dans la théorie du langage, c'est-à-dire dans l'ensemble des idées du traducteur sur le langage, sur la littérature, sur ce qu'il estime possible ou impossible. Un rapport entre une idéologie littéraire, une idéologie linguistique et les savoirs du temps. (MESCHONNIC, 1999, p. 100).

En suivant cette définition d'Henri Meschonnic, nous présentons nos propres idées sur le langage, la littérature et surtout sur ce que nous considérons comme étant possible et impossible. À partir des extraits suivants, les quatre poèmes d'Émile Verhaeren, qui, à notre avis, sont les plus représentatifs, nous prétendons expliquer notre point de vue, dans une analyse critique de la traduction faite par José Jeronymo Rivera. En accompagnant les études de

Meschonnic,

Le naturel de la langue d'arrivée, que doit normalement atteindre le bon traducteur, suppose une attitude pragmatique envers la communication, qui semble le bon sens même. (MESCHONNIC, 1999, p. 109).

Attitude pragmatique que nous voulons conserver, en actualisant certains termes et certaines expressions plus courantes en 2022/2023 qu'en 1999, date de la traduction de Rivera.

Alain, dans son livre *Propos de littérature*, a écrit sur la traduction en français d'un poème de Shelley :

[...] Je ne méprise point cet art d'articuler, et bien plutôt je l'aime ; il en sort une amitié de raison. Mais enfin, ce n'est plus l'art anglais de dire, si serré et ramassé, brillante, précieuse et forte énigme. J'ai cette idée qu'on peut toujours traduire un poète, anglais, latin ou grec, exactement mot pour mot, sans rien ajouter, et en conservant même l'ordre, tant qu'enfin, on trouvera le mètre, et même la rime. [...] On arrive d'abord à une sorte de mosaïque barbare ; les morceaux sont mal joints ; le ciment les assemble, mais ne les accorde point. Il reste la force, l'éclat, une violence même, et plus sans doute qu'il ne faudrait. C'est plus anglais que l'anglais, plus grec que le grec, plus latin que le latin. (ALAIN, 1934, p. 103-104).

En nous appuyant sur les propos du philosophe français Alain, c'est sur ce travail que nous essayons, dans notre analyse, de garder "l'art français et belge" de Verhaeren, sans vouloir rendre sa traduction plus portugaise qu'elle ne l'est déjà.

Ce que nous réalisons dans ce travail est de faire une retraduction commentée. Nous respectons donc cinq questions principales. Tout d'abord l'analyse des situations où nous remarquons une rupture d'équivalences textuelles telles que des erreurs. Nous étudions également les ajouts dans la traduction brésilienne des poèmes sélectionnés ; nous expliquons les omissions observées dans la traduction des quatre poèmes sélectionnés ; nous discutons le style et la qualité textuelle desdits poèmes pour enfin analyser les choix du traducteur au niveau culturel et historique de la traduction.

Avant de présenter les questions et les hypothèses qui découlent de notre recherche et surtout de notre retraduction, nous voudrions citer Elzbieta Skibińska, qui reprend, dans son texte intitulé *La Retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur*, l'idée que le traducteur peut être perçu comme sujet qui laisse sa propre marque. Selon Skibińska, la série de traductions est une manifestation de la subjectivité du traducteur et un terrain d'investigation de prédilection pour examiner les traces que le traducteur laisse dans son texte. Elle nous rappelle

que la retraduction est un phénomène ancien où le facteur « historique » joue un grand rôle. Il est ainsi nécessaire de pratiquer une réactualisation du texte traduit, considéré comme « vieilli » et ne pouvant plus répondre aux besoins d'un nouveau public : les goûts varient, les conventions littéraires changent, les langues évoluent et tout cela entraîne la nécessité d'avoir une nouvelle traduction de certaines œuvres. C'est pour cela que la subjectivité du traducteur joue de façon encore plus forte. Faire comprendre, et c'est ce que nous nous évertuons de faire dans notre retraduction, c'est créer un nouveau texte, un texte dans la langue du récepteur de la traduction qui correspond aux horizons d'attente de celui-ci. Skibińska continue en proclamant que le travail du traducteur pour elle, n'est pas seulement celui d'interpréter, ou de peser le contenu pragmatico-sémantique du texte original, c'est aussi évaluer ce texte du point de vue de la réception du texte traduit. Le traducteur devient un « deuxième auteur. » (SKIBIŃSKA, 1993, pp.2/3).

En accompagnant les idées de Skibińska, cela nous permet d'élaborer des questions et des hypothèses que nous présentons ici et qui donnent une certaine impulsion à l'investigation.

#### **4.2 Questions et hypothèses sur la recherche**

Nous nous apercevons que les « erreurs » dans la traduction des quatre poèmes ont été commises en fonction de l'option choisie par le traducteur et selon nous, cela n'a pas été fait pour respecter le sens du poème, mais plutôt, et nous le remarquons à plusieurs reprises, pour faire ressortir la rime, ou bien donner une interprétation personnelle, au poème. En traduisant ces poèmes, des omissions de mots du texte original sont commises. Nous nous demandons pourquoi et arrivons à la conclusion, d'après les différents apports théoriques étudiés que souvent et particulièrement dans un texte littéraire poétique, des mots sont ajoutés, transformés ou oubliés au moment de la traduction afin de représenter le choix de la compréhension du traducteur, même s'il diffère du texte source. Le style aussi bien que la qualité du texte-source présentent alors des changements qui dépendent des choix du traducteur de par ses connaissances. Le choix du traducteur aux niveaux culturel et historique ne correspond pas à celui de l'auteur du texte. Ces questions et hypothèses sont le début du résultat de notre analyse critique. Il nous permet de transformer notre compréhension face à la traduction des textes poétiques en langue portugaise en adaptant nos a priori insignifiants et gauches.

### 4.3 Analyse et retraduction commentée : Les quatre poèmes choisis

La recherche que nous développons, comprend l'analyse de l'œuvre *Les villes tentaculaires* d'Émile Verhaeren et porte particulièrement sur quatre poèmes : *La plaine* ; *Le port* ; *Les usines* et *La Bourse*. Les principales idées que nous pouvons noter dans ces poèmes sont les descriptions, l'antagonisme, les parallèles, les regrets, la critique et les comparaisons. Le poète dénonce par exemple la situation de *La plaine*, premier poème du recueil et premier poème que nous étudions ; La plaine n'existe plus ; la ville et la modernité l'ont « tuée », elle est finie.

La foule est aussi un de ses thèmes favoris dans *Le port*. Il apprécie les détails qui restent crus, directs et frustes, mais qui possèdent un grand lyrisme. Il reproduit parfaitement l'environnement urbain, citadin et celui du bord de mer dans *Les usines*, *La Bourse*, *Le port* ; les grands espaces et le peuple en perpétuel mouvement, la révolte, en s'évertuant également à décrire avec précision les particularités de certaines personnes. Il a foi en l'être humain et sait traduire dans son œuvre la beauté de son effort. Ces poèmes sont d'une grande musicalité, ils ont été écrits vers la fin du XIXe siècle, mais ont cependant une cohérence parfaite et sont encore d'actualité. C'est ce qui leur donne une surprenante réalité au XXIe siècle. Lawrence Venuti dans son livre *Escândalos da Tradução* (scandales de la traduction) attire notre attention sur un point que nous trouvons fondamental puisqu'il se rapporte à la traduction et à l'érudition :

[...] tanto a tradução quanto a erudição respondem aos valores contemporâneos e domésticos que necessariamente suplementam aquela intenção: na realidade, reinventam o texto para uma comunidade cultural específica que difere daquela para a qual era inicialmente dirigido. 1. (VENUTI, 2002, p.88).<sup>32</sup>

A tradução, com sua dupla obediência ao texto estrangeiro e à cultura doméstica, é uma advertência de que nenhum ato de interpretação pode ser definitiva para todas as comunidades culturais, de que a interpretação é sempre local e contingente, mesmo quando instalada em instituições sociais com a rigidez aparente da academia. (VENUTI, 2002, p. 92).<sup>33</sup>

<sup>32</sup> La traduction tout comme l'érudition répondent aux valeurs contemporaines et domestiques qui complètent nécessairement cette intention : en réalité, elles réinventent le texte pour une communauté culturelle spécifique qui diffère de celle pour laquelle il était dirigé au départ.

<sup>33</sup> La traduction, avec sa double obéissance au texte étranger et à la culture domestique, est un avertissement : aucun acte d'interprétation ne peut être définitif pour toutes les communautés culturelles, l'interprétation est toujours locale et contingente, même quand elle est installée dans des institutions sociales avec la rigidité apparente de l'académie.

Ce qui peut en partie expliquer, à notre avis, une certaine confusion dans le choix de la traduction en langue portugaise de quelques extraits de ces poèmes. Ce que nous identifions comme étant une mauvaise interprétation dans la traduction de Rivera, n'est pas vue comme telle par la majorité des lecteurs brésiliens, bien au contraire, comme on peut en juger en lisant leurs opinions à la fin de l'ouvrage. (VERHAEREN, 1999, p. 147/155). Pourtant, selon Yves Gambier dans son article *La retraduction, retour et détour* (1994),

La retraduction travaille sur des textes déjà introduits en langue d'arrivée. [...] (elle) consisterait en un retour au texte-source. [...] La retraduction est un retour dévoyé, indirect : on ne peut tenter une traduction autre qu'après une période d'assimilation qui permet de juger comme inacceptable le premier travail de transfert. [...] La retraduction délie les formes asservies, restitue la signifiante, ouvre aux spécificités originelles, tout en faisant travailler la langue traduisante. [...] (GAMBIER, 1994, p. 3-4).

Inacceptable, n'est peut-être pas l'adjectif que nous aurions choisi. C'est, selon nous, un adjectif trop dur et sévère, cependant en analysant la traduction en portugais du Brésil de ces poèmes, nous sommes surpris en ressentant la nécessité d'actualiser cette première traduction en la retraduisant. Nous avons, nous le croyons, comme l'explique Gambier, *une conscience linguistique différente qui accorde un statut autre aux langues en présence, qui ressent différemment les variations et les niveaux de langue, qui définit de nouveau l'acceptabilité de telles formes, de tels mots, de telles tournures...* (GAMBIER, 1994, p. 4).

Nous croyons bon effectuer quelques modifications, puis nous focalisons la figure du traducteur, car il peut sélectionner ses choix et prendre des décisions. Dans un premier temps, nous lisons la traduction déjà réalisée des quatre poèmes sélectionnés de l'œuvre *Les villes tentaculaires*, en choisissant deux des neuf critères indiqués par Costa (1992). (Voir le chapitre II : Walter Costa - la perspective pragmatique). Puis, dans notre analyse critique, nous étudions Haroldo de Campos (1973 et 1978), qui explique le rôle du traducteur dans le processus de la transcréation. Pour lui, la traduction peut être comprise comme une manipulation qui est liée au processus créatif. Nous soulignons également l'habileté du traducteur sur les connaissances culturelles et historiques de la langue cible et de la langue source. Le dernier procédé d'analyse que nous réalisons est l'acte à proprement parler de la traduction commentée.

Dans une étude intitulée : *Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia*, Paulo Henriques Britto, a fait un travail très précis, détaillé et riche sur une poésie écrite en anglais par Elizabeth Bishop, *The shampoo* (1991). Cette étude nous apprend que dans la

traduction du poème, nous devons essayer de préserver les éléments qui présentent la plus grande régularité dans l'original, car ils seront probablement les plus saillants dans la langue d'origine. Ainsi, le schéma de rimes, l'élément poétique le plus régulier, doit être recréé dans la traduction. Étant donné que la métrique n'est pas stricte, il peut ne pas être nécessaire de reproduire parfaitement la configuration des accents dans les vers, [...] Le sens le plus proche de « correspondre » dans le cas de la rime serait d'avoir dans la traduction le même schéma de rimes qu'il existe dans l'original, de telle sorte que chaque rime exacte dans le poème original corresponde à une rime exacte dans la traduction, afin de préserver au mieux la structure poétique du poème. (BRITTO, 2017, p. 3-4). Ce n'est évidemment pas le cas ici, nous pensons qu'il est difficile d'y parvenir. Notre retraduction ne respecte pas le schéma des poèmes originaux ; pour ne donner qu'un exemple tiré de notre recherche, le genre des noms diffère souvent entre le français et le portugais. Par conséquent, la rime n'est pas toujours maintenue dans la même scansion, elle ne suit pas la même prosodie et ne correspond donc pas à une rime exacte dans la traduction. Souvent, les mots au singulier doivent être traduits au pluriel et vice-versa pour maintenir un certain rythme et une certaine harmonie similaire au texte original.

Britto développe son étude en affirmant que le premier niveau de correspondance serait, bien sûr, une traduction littérale, ce qui est rarement possible en traduction poétique. La traduction de l'élément sémantique le plus difficile à reproduire en portugais. Lors de l'évaluation d'une traduction, nous devons tout d'abord déterminer les éléments formels et sémantiques de l'original. En comparant chacun d'entre eux avec son équivalent dans la traduction, nous devons utiliser les concepts antithétiques de « correspondance » et « perte ». Plus la correspondance entre un élément de l'original et son équivalent dans la traduction est grande, moins grande sera la perte (BRITTO, 2017, p. 6-7).

Nous accompagnons les considérations de Britto et nous essayons de les appliquer pour ne pas « tomber » dans une traduction littérale dans notre retraduction.

Boris Schnaiderman, lui aussi, dans *Tradução, ato desmedido* [Traduction, acte immodéré] nous présente les règles non écrites de la traduction, la brésilianisation de situations initialement étrangères, la précision sémantique et de ton, la traduction de titres de films et de romans, les « solutions heureuses » de traduction, le langage courant et le jargon professionnel, les notes du traducteur, les euphémismes et les « pudeurs » puritaines, les bizarreries grammaticales, les erreurs d'impression, la traduction et la mémoire, la traduction et le rythme, etc. Nous apprécions le terme « brésilianisation » très justement appliqué et développé par

Schnaiderman ; nous le voyons et ressentons très bien lors de notre analyse critique ; des expressions ou des descriptions qui sont réinterprétées « à la brésilienne » et qui nous ont tout d’abord choqués avant de pouvoir les assimiler et les reconnaître pleinement.

Tout comme Britto, Schnaiderman reconnaît la position antithétique que le traducteur doit parfois assumer pour réaliser son métier d’art. Il va citer Ortega y Gasset qui de par ses définitions de l’acte de traduire que nous qualifions de poétiques va utiliser de nouvelles dualités significatives que nous apprécions beaucoup. Traduire, nous dit-il, c’est : « *Elixir et venin, nectar et miel, splendeur et misère, joie et tourment, la traduction est l’un des actes capitaux de la vie humaine.* »<sup>34</sup>

#### **4.4 Présentation des tableaux d’étude : les quatre poèmes choisis**

Dans ce chapitre, nous présentons quatre tableaux où nous recopions les poèmes originaux et les deux traductions, celle de José Jeronymo Rivera et la nôtre. La traduction de Rivera est l’objet de notre recherche. En nous basant sur les références théoriques déjà présentées, nous faisons l’analyse critique des données, en accord avec les concepts sélectionnés (voir le chapitre II Références théoriques) et en y ajoutant nos interprétations personnelles. Les vers sélectionnés et analysés sont recopiés, après chaque tableau, tout d’abord la version originale d’Émile Verhaeren (1), puis la traduction de Rivera (2) et enfin notre interprétation personnelle (3)

---

<sup>34</sup> (Schnaiderman, Boris. Tradução, ato desmedido. São Paulo: Perspectiva, 2011.)

	4.4 Premier poème choisi : LA PLAINE	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA PLAINE	O CAMPO	A PLANÍCIE
<p><i>La plaine est morne, avec ses clos, avec ses granges</i></p> <p><i>Et ses fermes dont les pignons sont vermoulus,</i></p> <p><i>La plaine est morne et lasse et ne se défend plus,</i></p> <p><i>La plaine est morne et morte — et la ville la mange.</i></p> <p><i>Formidables et criminels,</i></p> <p><i>Les bras des machines diaboliques,</i></p> <p><i>Fauchant les blés évangéliques,</i></p> <p><i>Ont effrayé le vieux semeur mélancolique</i></p>	<p>1 O campo <b>de hoje</b> é triste, e em suas granjas <b>afora</b></p> <p>E cercados, fazendas, <b>só o cansaço impera,</b></p> <p>O campo, triste, <b>esvai-se, e nada mais espera,</b></p> <p>O campo, triste, morre – e a cidade o devora.</p> <p>5 Formidáveis e criminosos,</p> <p>A máquina e seus braços diabólicos,</p> <p>Ceifando os trigos evangélicos,</p> <p>Vêm assustando <b>o bom</b> semeador melancólico</p>	<p>A planície é sombria, com suas cercas e celeiros</p> <p>E suas fazendas cujos telhados estão apodrecidos,</p> <p>A planície é sombria e cansada, não resiste aos anseios,</p> <p>A planície é sombria e morta - e a cidade a leva a apelos.</p> <p>Formidáveis e criminosos,</p> <p>Máquinas infernais com seus braços</p> <p>Cortando os trigos evangélicos,</p> <p>Assustaram o velho camponês, afinal,</p>

	<b>4.4 Premier poème choisi : LA PLAINE</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA PLAINE	O CAMPO	A PLANÍCIE
<p><i>Dont le geste semblait d'accord avec le ciel.</i></p> <p><i>L'orde<sup>35</sup> fumée et ses haillons de suie</i></p> <p><i>Ont traversé le vent et l'ont sali :</i></p> <p><i>Un soleil pauvre et avili</i></p> <p><i>S'est comme usé en de la pluie.</i></p> <p><i>Et maintenant, où s'étagaient les maisons claires</i></p> <p><i>Et les vergers et les arbres parsemés d'or,</i></p> <p><i>On aperçoit, à l'infini, du sud au nord,</i></p>	<p><b>Cujos gestos</b> os céus recebiam ditosos.</p> <p>10 A fumaça soez e os detritos que traz</p> <p>Cruzam o vento, deixam-no encardido:</p> <p>Um sol mesquinho e envilecido</p> <p>Morre na chuva que o desfaz.</p> <p>E hoje, lá onde <b>se viam os brancos</b> lares,</p> <p>15 Vergéis dourados e árvores de toda sorte,</p> <p>Ao infinito, a se estender de sul a norte,</p>	<p>Cujo gesto ecoava com o céu celestial.</p> <p>A fumaça repugnante e seus trapos de fuligem à deriva</p> <p>Atravessaram e sujaram o vento:</p> <p>Um sol debilitado e modesto</p> <p>Parece ter se desgastado na chuva.</p> <p>E hoje, onde sobrepunham-se os luminosos lares</p> <p>E os pomares e as árvores de ouro salpicadas,</p> <p>Repara-se, do sul ao norte, ilimitadas</p>

<sup>35</sup> Orde: <https://www.littre.org/definition/ord>

	<b>4.4 Premier poème choisi : LA PLAINE</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA PLAINE	O CAMPO	A PLANÍCIE
<p><i>La noire immensité des usines rectangulaires.</i></p> <p><i>Telle une bête énorme et taciturne</i></p> <p><i>Qui bourdonne derrière un mur,</i></p> <p><i>Le ronflement s'entend, rythmique et dur,</i></p> <p><i>Des chaudières et des meules nocturnes ;</i></p> <p><i>Le sol vibre, comme s'il fermentait,</i></p> <p><i>Le travail bout comme un forfait,</i></p> <p><i>L'égout charrie une fange velue</i></p> <p><i>Vers la rivière qu'il pollue ;</i></p> <p><i>Un supplice d'arbres écorchés vifs</i></p>	<p>A negra imensidão das usinas retangulares.</p> <p>Como <b>bestas</b> enormes, taciturnas,</p> <p>Zumbindo atrás de um alto muro,</p> <p>20 Ouve-se o ronco, bem marcado e duro,</p> <p>Das caldeiras e grandes mós noturnas;</p> <p>Vibra o solo, como em fermentação,</p> <p>O labor traz <b>só perversão</b>,</p> <p>O esgoto leva uma <b>lama que flui</b></p> <p>25 Rumo à ribeira que polui;</p> <p>As árvores, como esfoladas vivas,</p>	<p>A imensidão negra das fábricas retangulares</p> <p>Parece bestas normes e taciturnas</p> <p>Zumbindo atrás de um muro,</p> <p>Ouve-se o ronco, rítmico e duro,</p> <p>Das caldeiras e das mós noturnas;</p> <p>O solo vibra, como apodrecendo,</p> <p>O trabalho é como um crime fervendo</p> <p>Um lodo piloso pelo esgoto é carregado</p> <p>Para o riacho já poluído;</p> <p>Árvores em agonia, esfoladas vivas</p>

	<b>4.4 Premier poème choisi : LA PLAINE</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA PLAINE	O CAMPO	A PLANÍCIE
<p><i>Se tord, bras convulsifs,</i></p> <p><i>En façade, sur le bois proche ;</i></p> <p><i>L'ortie épuise au cœur les sablons et les oches,<sup>36</sup></i></p> <p><i>Et des fumiers, toujours plus hauts, de résidus</i></p> <p><i>–Ciments huileux, plâtres pourris, moellons fendus–</i></p> <p><i>Au long de vieux fossés et de berges obscures</i></p>	<p>Torcem seus braços convulsivos,</p> <p>Como telas, no bosque <b>em frente</b>;</p> <p>A urtiga <b>esconde</b> a areia e <b>a terra quente</b>,</p> <p>30 Monte de restos, sempre a crescer – ossadas,</p> <p>Placas oleosas, entulho podre, pedras quebradas</p> <p>Nesses fossos e valos cheios de velhice</p>	<p>Contorçam-se, ramas convulsivas,</p> <p>No bosque vizinho, em fachadas;</p> <p>A urtiga cansa no coração a areia fina e as terras cultivadas,</p> <p>E estrumes de resíduos, sempre mais elevados</p> <p>– Cimentos oleosos, gessos podres, escombros partidos –</p> <p>Ao longo de fossos antigos e margens na escuridão</p>

<sup>36</sup> *Oche* : terre arable entourée de haies ou de fossés. Archaïsme que Verhaeren a dû trouver dans des dictionnaires qui recueillent des termes qui ne sont plus utilisés ou qui ne le sont qu'en province, tels que Boiste (1834) et le Dictionnaire des dictionnaires édité à Bruxelles en 1839.

*Oche* : terra lavrável cercada de sebes ou de fossos. Arcaísmo que Verhaeren deve ter achado nuns dicionários que recolham termos fora de uso ou sobrevivendo no interior, tais que Boiste (1834) e o *Dictionnaire des dictionnaires* editado em Bruxelas em 1839.

	<b>4.4 Premier poème choisi : LA PLAINE</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA PLAINE	O CAMPO	A PLANÍCIE
<p><i>Lèvent, le soir, des monuments de pourriture.</i></p> <p><i>Sous des hangars tonnants et lourds,</i></p> <p><i>Les nuits, les jours,</i></p> <p><i>Sans air ni sans sommeil,</i></p> <p><i>Des gens peinent loin du soleil :</i></p> <p><i>Morceaux de vie en l'énorme engrenage,</i></p> <p><i>Morceaux de chair fixée, ingénieusement,</i></p> <p><i>Pièce par pièce, étage par étage,</i></p>	<p>Erguem, à noite, monumentos de imundície.</p> <p>No barracão tonitruante,</p> <p>35 A todo instante,</p> <p>Sem Descanso e sem ar,</p> <p>Longe do sol, gente a penar:</p> <p>Restos de vida na engrenagem ágil,</p> <p>Restos de carne posta em enorme cadinho,</p> <p>40 Peça por peça, <b>estágio por estágio,</b></p>	<p>Levantam, à noite, monumentos de podridão.</p> <p>Debaixo de galpões, coberturas estrondosas e pesadas,</p> <p>As noites, os dias,</p> <p>Sem descanso e sem ar,</p> <p>Tem pessoas, longe do sol, a lutar:</p> <p>Pedaços de vida na engrenagem tremenda,</p> <p>Pedaços de carne fixada, engenhosamente,</p> <p>Peça por peça, camada por camada</p>

	<b>4.4 Premier poème choisi : LA PLAINE</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA PLAINE	O CAMPO	A PLANÍCIE
<p><i>De l'un à l'autre bout du vaste tournoiement.</i></p> <p><i>Leurs yeux sont de</i>  <i>Leur corps entier : front, col, <u>torse</u>,<sup>37</sup> épaules,</i>  <i>échine,</i></p> <p><i>Se plie aux jeux réglés du fer et de l'acier ;</i></p> <p><i>Leurs mains et leurs dix doigts courent sur</i>  <i>des claviers</i></p> <p><i>Où cent fuseaux de fil tournent et se dévident ;</i></p> <p><i>Et mains promptes et doigts rapides</i></p> <p><i>S'usent si fort</i></p>	<p>Em toda a imensidão do vasto redemoinho.  Tornaram-se, seus olhos, os olhos da mesquinha Máquina; e o corpo: frente, <b>omoplatas, espinhas</b></p> <p>Dobra-se ao ritmo regular do ferro e do aço;</p> <p>45 Os dez dedos da mão percorrem todo o espaço</p> <p>Em que os fusos de fio, aos centos, vão <b>girando</b>; –</p> <p>As mãos e os dedos se <b>imolando</b></p> <p>Tão duramente,</p>	<p>De um lado ao outro do turbilhão abrangente.  Seus olhos se tornaram os olhos da máquina;</p> <p>Curva-se para os jogos regulados do ferro e do aço;</p> <p>Suas mãos e seus dez dedos movimentam o espaço</p> <p>Onde o arame gira e se desenrola em centena de fusos;</p> <p>E mãos prontas e dedos rápidos</p> <p>Se desgastam com força,</p>

<sup>37</sup> Dans le texte d'Émile Verhaeren utilisé pour la traduction en portugais, le mot « *torse* » n'a pas été gardé dans le vers en français.

	<b>4.4 Premier poème choisi : LA PLAINE</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA PLAINE	O CAMPO	A PLANÍCIE
<p><i>Dans leur effort</i></p> <p><i>Sur la matière carnassière,</i></p> <p><i>Qu'ils y laissent, à tout moment,</i></p> <p><i>Des empreintes de rage et des gouttes de sang.</i></p> <p><i>Dites ! l'ancien labeur pacifique, dans l'Août</i></p> <p><i>Des seigles mûrs et des avoines rousses,</i></p> <p><i>Avec les bras au clair, le front debout,</i></p> <p><i>Quand l'or des blés ondule et se retrousse</i></p> <p><i>Vers l'horizon torride où le silence bout.</i></p>	<p>No esforço <b>ingente</b></p> <p>50 Sobre a matéria carniceira,</p> <p>Que vão deixando, quase exangues,</p> <p>Rubras marcas de raiva e mais gotas de sangue.</p> <p>Ah! o antigo labor pacífico em agosto,</p> <p>Centeio maduro e aveia corada,</p> <p>55 Com os braços para a luz e alevantado o rosto,</p> <p>Quando do trigo a ondulação dourada,</p> <p>Silenciosa, avança ao calor do sol-posto.</p>	<p>Na sua pujança</p> <p>Sobre a matéria carniceira,</p> <p>Onde eles deixam a todo momento,</p> <p>Gotas de sangue e enraivecimento.</p> <p>Diga! o antigo labor em agosto, sossegado,</p> <p>Centeio maduro e aveia encarnada,</p> <p>Com os braços estendidos, o rosto erguido,</p> <p>Quando o ouro do trigo ondula e se enrola</p> <p>Onde o silêncio fermenta no horizonte tórrido.</p>

	<b>4.4 Premier poème choisi : LA PLAINE</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA PLAINE	O CAMPO	A PLANÍCIE
<p><i>Dites ! le repos tiède et les midis élus,</i></p> <p><i>Tressant de l'ombre pour les siestes,</i></p> <p><i>Sous les branches, dont les vents prestes</i></p> <p><i>Rythment, avec lenteur, les grands gestes feuillus.</i></p> <p><i>Dites, la plaine entière ainsi qu'un jardin gras,</i></p> <p><i>Toute folle d'oiseaux éparpillés dans la lumière,</i></p> <p><i>Qui la chantent, avec leurs voix plénières,</i></p> <p><i>Si près du ciel qu'on ne les entend pas.</i></p>	<p>Ah! o repouso ameno e as tardes vagarosas,</p> <p>Trançando as sombras para as sextas,</p> <p>60 Sob ramos onde as brisas lestras</p> <p>Embalam lentamente as sagas langorosas.</p> <p>Ah! o campo inteiro é só jardins floridos,</p> <p>Todo tonto com os pássaros espalhados na luz,</p> <p>Que o cantam pelas paragens azuis,</p> <p>65 Tão perto do céu que nem são ouvidos.</p>	<p>Diga! o descanso morno e os meios-dias eleitos,</p> <p>Trançando sombra para os cochilos,</p> <p>Debaixo dos galhos, cujos ventos espertos</p> <p>Dão o ritmo, de lentidão, aos grandes gestos folhosos.</p> <p>Diga, a planície inteira como um jardim fecundo,</p> <p>Toda alucinada de pássaros, na luz, espalhados,</p> <p>Que a entoam, com seus cantos plenários,</p> <p>Tão perto do céu que não pode ser ouvido.</p>

	<b>4.4 Premier poème choisi : LA PLAINE</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA PLAINE	O CAMPO	A PLANÍCIE
<p><i>Mais aujourd'hui, la plaine ? - elle est finie ;</i></p> <p><i>La plaine est morne et ne se défend plus :</i></p> <p><i>Le flux des ruines et leur reflux</i></p> <p><i>L'ont submergée, avec monotonie.</i></p> <p><i>On ne rencontre, au loin, qu'enclos rapiécés</i></p> <p><i>Et chemins noirs de houille et de scories</i></p> <p><i>Et squelettes de métairies</i></p>	<p>Mas, hoje em dia, o campo? – ele é só agonia;</p> <p>O campo, triste, já deixou que o fluxo Das ruínas e seu refluxo</p> <p>O submergissem, com monotonia.</p> <p>70 Ao longe, só se vêem depredadas herdades,</p> <p>Caminhos negros de hulha e de excrementos</p> <p>E esqueletos de assentamentos</p>	<p>Mas hoje, a planície? – está acabada;</p> <p>A planície não se defende mais, é monótona:</p> <p>O fluxo e os refluxos das ruínas</p> <p>A submergiram, com uniformidade.</p> <p>Ao longe, só se encontram cercados remendados</p> <p>E caminhos sujos de hulha e escórias</p> <p>E esqueletos de quintas</p>

	<b>4.4 Premier poème choisi : LA PLAINE</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA PLAINE	O CAMPO	A PLANÍCIE
<p><i>Et trains coupant soudain des villages en deux.</i></p> <p><i>Les Madones ont tu leurs voix d'oracle</i></p> <p><i>Au coin du bois, parmi les arbres ;</i></p> <p><i>Et les vieux saints et leurs socles de marbre</i></p> <p><i>Ont chu dans les fontaines à miracles.</i></p> <p><i>Et tout est là, comme des cercueils vides,</i></p> <p><i>– Seuils et murs lézardés et toitures fendues –</i></p>	<p>E trens cortando ao meio, subito, as <b>ciudades</b>.</p> <p>As Madonas, sua voz de oráculo calaram,</p> <p>75 No bosque, ao pé de cada árvore;</p> <p>E os velhos santos com soclos de mármore</p> <p>Na fonte dos milagres já tombaram.</p> <p>São como túmulos vazios os soturnos</p> <p>Muros e o gasto chão, coberturas fendidas;</p>	<p>E trens cortando subitamente os vilarejos em dois.</p> <p>As Madonas cujas vozes de profecia calaram</p> <p>No canto do bosque, entre cada árvore;</p> <p>E os velhos santos e seus pedestais de mármore</p> <p>Nas fontes dos milagres caíram.</p> <p>E tudo está aqui, como caixões desocupados,</p> <p>– Soleiras e tetos rachados e paredes fissuradas –</p>

	<b>4.4 Premier poème choisi : LA PLAINE</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA PLAINE	O CAMPO	A PLANÍCIE
<p><i>Et tout se plaint ainsi que les âmes perdues</i></p> <p><i>Qui sanglotent le soir dans la bruyère humide.</i></p> <p><i>Hélas ! la plaine, hélas ! elle est finie !</i></p> <p><i>Et ses clochers sont morts et ses moulins perclus.</i></p> <p><i>La plaine, hélas ! elle a toussé son agonie</i></p> <p><i>Dans les derniers hoquets d'un angelus.</i></p>	<p>80 E tudo chora assim como as almas perdidas</p> <p>Que soluçam de dor sob os frios noturnos.</p> <p>O campo, aí! o campo está <b>vazio!</b></p> <p>Seus sinos, mortos; seus moinhos, aí! parados.</p> <p>O campo, aí! Ele tossiu sua agonia</p> <p>85 Nos derradeiros dobres de finados.</p>	<p>E tudo reclame como as almas perdidas</p> <p>Que soluçam a noite nos brejos úmidos.</p> <p>Que pena! a planície está acabada, que pena!</p> <p>E seus campanários estão mortos e seus moinhos paralisados.</p> <p>A planície tossiu sua agonia, que pena!</p> <p>Num ângelus, nos seus últimos gemidos.</p>

#### 4.5.1 Analyse critique :

Le recueil de poèmes *Les villes tentaculaires* est constitué de vingt poèmes, dans lesquels l'auteur décrit la ville qui dévore la campagne. L'œuvre présente l'ancienne vie des plaines qui n'est plus, car l'homme y a construit des villes. Dans le premier poème, intitulé *La plaine*, la plaine est dévorée par la ville. Le vocabulaire utilisé, dans certains vers, ne semble pas avoir de traduction satisfaisante, voire correcte en portugais ou bien alors il est interprété d'une façon différente qui nous paraît ne pas correspondre à l'idée initiale, celle que l'auteur voulait exprimer dans ses vers. À ce propos, il y a un grand débat autour de l'intention présumée de l'auteur, d'une part, et du rôle des idées dans la poésie, d'autre part.

Antoine Compagnon lors de l'un de ses cours au Collège de France, la onzième leçon, intitulée *L'illusion de l'intention* a développé cette idée polémique. C'est une véritable querelle, disait-il, à l'époque de la Nouvelle Critique surtout entre Roland Barthes et Raymond Picard. L'interprétation de l'auteur est soit intentionnaliste soit anti-intentionnaliste :

La querelle de l'intention a été particulièrement vive durant la grande époque de la Nouvelle Critique, lors de la controverse entre Roland Barthes et Raymond Picard sur Racine. Deux thèses polémiques extrêmes sur l'interprétation - intentionnaliste et anti-intentionnaliste - se sont alors opposées :

(1) Il faut et il suffit de chercher dans le texte ce que l'auteur a voulu dire, son « intention claire et lucide », comme disait Picard ; c'est le seul critère de la validité de l'interprétation.

(2) On ne trouve jamais dans le texte que ce qu'il (nous) dit, indépendamment des intentions de son auteur ; il n'y a pas de critère de la validité de l'interprétation.<sup>38</sup>

Après une première lecture de ce texte, nous penchons plutôt vers Raymond Picard en nous rétractant par la suite, ayant mieux compris la position de Roland Barthes.

Cette constatation, qui est nôtre, nous guide et nous permet de mener et de développer le projet de notre recherche sur la traduction. Pour cela, nous utilisons deux des neuf critères indiqués par Costa (1992) pour l'analyse textuelle des textes en prose : *la rupture* d'équivalences textuelles : des omissions, des ajouts et des erreurs (3) ; ainsi que le style et la qualité textuelle (8). Dans la traduction de Rivera, indiqués **en gras**, ou avec des points de suspension... (dans le cas d'une omission) (voir le tableau ci-dessus) Où nous recopions son

<sup>38</sup> [fabula.org/compagnon/auteur11.php#:~:text=L'intention%2C](http://fabula.org/compagnon/auteur11.php#:~:text=L'intention%2C) dans une succession, énoncée qui constituent le texte.

texte, nous constatons des ruptures d'équivalences textuelles : des omissions, des ajouts et des erreurs. On peut en juger en lisant le texte original qui se trouve dans le même tableau.

La plaine est le premier poème du recueil *Les Villes tentaculaires*, il est liminaire et c'est le premier poème que nous analysons dans notre étude. Ce poème est composé de strophes comportant différents nombres de vers. Par exemple, les strophes 1, 3 et 4 sont des quatrains (quatre vers), les strophes 2 et 7 sont des quintils (cinq vers) et les strophes 5 et 6 possèdent 16 vers. Le poème comporte 85 vers et le nombre de syllabes de chaque ver est variable. Ce sont des vers libres qui sont partagés entre des alexandrins (12), des octosyllabes (8), des ennéasyllabes (9) et des décasyllabes (10). Les rimes sont présentes et souvent disposées sous forme de rimes embrassées du type ABBA. Dans ce texte, s'opère la description d'une dévastation progressive d'un milieu cher au poète, la plaine, au profit d'un milieu industriel nouveau. Des changements négatifs de la nature vont apparaître, c'est un monde en profonde mutation et bouleversement. Verhaeren nous montre la monstruosité et l'infériorité de la ville et constate avec dépit l'arrivée de la modernité dans la campagne.

Voici, tout d'abord, quelques exemples où s'opère une rupture d'équivalences textuelles :

#### 4.5.1.1 Des erreurs

Pour le titre du premier poème sélectionné, le traducteur utilise le mot **O Campo** pour traduire *La Plaine*. Nous préférons choisir *A Planície*, puisqu'il s'agit de la Belgique et que la géographie de ce pays est en grande partie une plaine et représente clairement l'endroit, décrit par l'auteur flamand. (voir plus de détail, ci-dessous). *La campagne* (O Campo) est davantage le mot qui représente l'antagonisme de *la ville*. Cependant, en Belgique, la ville est construite sur une plaine tout comme la campagne. Il s'agit de la région flamande, qui est la région d'où l'auteur est originaire. Voici un extrait de la description du relief de la Belgique :

Géomorphologie. Relief de la Belgique : le relief de la Belgique marque une nette distinction entre le nord et le sud du pays. Alors que le nord (région flamande) est constitué essentiellement de plaines ne dépassant pas 100 m d'altitude, le sud (région wallonne) se distingue par un relief plus accentué, de par la présence sur son territoire du massif ardennais. Celui-ci se développe essentiellement au sud du sillon Sambre-et-Meuse, et atteint régulièrement des altitudes de plus de 500 m, allant jusqu'à 694 m au signal de Botrange, le point le plus haut du territoire.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> <https://www.techno-science.net/glossaire-definition/Geographie-de-la-Belgique.html>

*Et ses fermes dont les pignons sont vermoulus, (1)*

(v. 2): E cercados, fazendas, **só o cansaço impera**, (2)

Il n'y a que la fatigue qui commande, /qui gouverne ; ce pourrait être une traduction pour le groupe de mots écrits en gras. Le choix est ingénieux, mais l'idée originale est transformée. On parle ici de pignons vermoulus, c'est-à-dire rongés par des termites, des vers ou minés par les larves d'insectes ; ou encore dans une deuxième définition du dictionnaire Larousse : Vermoulu peut signifier, ce qui est vieux ou suranné.

E suas fazendas cujos telhados estão apodrecidos, (3)

*La plaine est morne et lasse et ne se défend plus, (1)*

(v.3): O campo, triste, **esvai-se, e nada mais espera**, (2)

Il est plutôt question de lassitude et d'abandon et d'un refus de lutter, la plaine refuse de se défendre face à la ville qui l'engloutit. Il n'est pas question de vide ni d'absence d'espérance.

A planície é sombria e cansada, não resiste aos anseios, (3)

*Ont effrayé le vieux semeur mélancolique (1)*

(v.8): Vêm assustando **o bom sementeiro** (le bon semeur) melancólico (2)

Ce choix nous semble être doté d'une connotation péjorative, ici, on s'écarte de l'interprétation du poète qui décrit un vieux semeur.

Assustaram o velho camponês, afinal, (3)

*Dont le geste semblait d'accord avec le ciel. (1)*

(v.9): **Cujos gestos** os céus recebiam ditosos. (2)

« *Cujos gestos* » est au pluriel différemment du texte source.

Cujo gesto ecoava com o céu celestial. (3)

*L'orde fumée et ses haillons de suie. (1)*

(v.10): A fumaça **soez** e os detritos que traz. (2)

La définition et traduction du dictionnaire pour l'adjectif « soez » est : de peu ou sans valeur ; pas cher ; médiocre, mufle. Pour l'adjectif « orde »: sale, dégoûtant, féminin

d'ord, un archaïsme que Verhaeren a dû trouver dans des dictionnaires, tels que le Boiste (1834) et le *Dictionnaire des dictionnaires* édité à Bruxelles en 1839, qui recueillent des termes qui ne sont plus utilisés ou qui ne survivent qu'en province. Nous pensons qu'il y a une différence entre quelque chose sans valeur et quelque chose de sale ou dégoûtant.

A fumaça repugnante e seus trapos de fuligem à deriva. (3)

*Un soleil pauvre et avili.* (1)

(v.12): Um sol mesquinho e envilecido (2)

Voyons la définition du dictionnaire Larousse pour l'adjectif « mesquin ».<sup>40</sup>

Mesquin : qui manque de générosité, d'élévation, de largeur de vues [...] Pour l'adjectif avili, nous avons découvert deux définitions :

1) Qui est devenu vil. (dans une autre définition, vil signifie de basse condition, de rien).

2) Qui est devenu abject, méprisable. Ce n'est pas de la mesquinerie, ni du mépris.

Le soleil dans ce vers est décrit comme étant presque inexistant.

Um sol debilitado e modesto. (3)

*Et maintenant, où s'étagaient les maisons claires.* (1)

(v.14): E hoje, lá onde se viam os **brancos** lares (2)

Le groupe nominal *les maisons claires* n'est plus le sujet du verbe qui lui se transforme (se viam à la place de *s'étagaient*) et enfin la couleur (brancos au lieu de *claires*).

E agora, onde sobrepunham-se os luminosos lares (3)

*Telle une bête énorme et taciturne.* (1)

(v.18): Como **bestas** enormes, taciturnas (2)

Les termes -bête, énorme, taciturne- sont mis au pluriel. Riveria fait relationner ces mots avec - les machines - alors qu'ils se rapportent au – ronflement - (voir le vers 20) : *Le ronflement s'entend, rythmique et dur*. Nous ne corrigeons pourtant pas cette transformation dans notre traduction, car elle nous permet de respecter la rime riche : rappelons la définition

<sup>40</sup><https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mesquin/50762#:~:text=%EE%A0%AC%20mesquin%2C%20mesquine&text=Qui%20manque%20de%20g%C3%A9n%C3%A9rosit%C3%A9%20d,de%20vues%20%3A%20Des%20sentiments%20mesquins.&text=2.,%C3%A9conomie%20excessive%20%3A%20Un%20cadeau%20mesquin.>

de la rime riche :

Dans la rime dite classique, la rime riche a trois homophonies, qui peuvent se combiner en C + V + C, V + C + C, C + C + V ou V + C + V.

Ex. : échine/machine (rime en [ʃin]) ; sombre/ombre (rime en [ɔ̃br]) ; partie/sortie (rime en [rti]) ou encore ténébreux/ombreux (rime en [brø]) ; badins/vertugadins (rime en [adɛ̃]). (AQUIEN, 2014, p. 55).

Et dans le vers traduits par Rivera : **taciturnas / noturnas**). En effet, pour la rime, -taciturne- est au singulier et -nocturnes- au pluriel, en français la rime « fonctionne », en portugais ce n'est pas possible. Nous mettons également ces mots au pluriel en changeant le début du vers (**Como** est devenu **Parece**).

Parece bestas enormes e taciturnas (3)

*Le travail bout comme un forfait.* (1)

(v. 23): O labor traz **só perversão** (2)

Le dictionnaire universel de Furetière (1690, p. 555)<sup>41</sup> nous donne une définition ancienne du substantif masculin, forfait : *se dit des crimes en général. Ce scelerat a esté pris, & a esté puni de tous ses forfaits*. Nous préférons utiliser le mot **crime** à la place de **perversão** même si la perversion peut être comprise comme étant un crime, elle ne représente pas tous les crimes. Il y a donc là, à notre avis, une erreur. Le crime, c'est la pollution de la rivière due aux déchets et aux résidus qui proviennent de la machine et qui viennent se déverser par les égouts dans le cours d'eau.

O trabalho é como um crime fervendo. (3)

*En façade, sur le bois proche.* (1)

(v. 28): Como telas, no bosque **em frente** (2)

**em frente** veut dire devant, en face, en avant ; *proche* peut être remplacé par à côté, près. Il y a nous semble-t-il une nuance, car ce qui est proche n'est pas forcément devant ou en face. Voyons l'une des définitions que donne le dictionnaire Larousse : *proche*<sup>42</sup> : *qui est voisin, près, ou le moins éloigné dans l'espace. Synonymes : avoisinant - circonvoisin - environnant - voisin.*

<sup>41</sup> <http://www.xn--furetire-60a.eu/index.php/non-classifie/754625014->

<sup>42</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/proche/64071>

No bosque vizinho, em fachadas; (3)

*Et chemins noirs de houille et de scories* (1)

(v. 71): Caminhos negros de hulha e de excrementos (2)

L'emploi du mot **excrementos** (excréments) pour scories nous semble être une erreur de compréhension, même si, bien sûr, grâce à ce mot, la rime est ainsi respectée. La définition que nous donne le dictionnaire Larousse étant pour le mot Scorie :

Sous-produit d'élaboration métallurgique, ayant une forte teneur en silicates et oxydes métalliques. (Certaines scories sont recyclées en raison de leur teneur en oxydes ; d'autres sont utilisées en cimenterie, pour l'isolation, les revêtements routiers ou comme engrais.)<sup>43</sup>

E caminhos sujos de hulha e escórias (3)

*Et trains coupant soudain des villages en deux.* (1)

(v.73): E trens cortando ao meio, súbito, as **ciudades**. (2)

C'est, à notre avis, une interprétation incorrecte, car couper en deux n'est peut-être pas nécessairement couper au milieu. Les trains peuvent passer en bordure de village, à leur périphérie et non au centre. Il y a également la traduction d'un terme que nous appellerons « augmentatif » ; en effet, dans le vers, les trains traversent les villages (**vilarejos**) et non pas les villes.

E trens cortando subitamente os vilarejos em dois. (3)

*Au coin du bois, parmi les arbres* (1)

(v.75): No bosque, ao pé de cada árvore (2)

No canto do bosque, entre cada árvore (3)

Ici, nous pensons qu'il y a une grande différence entre *au pied de chaque arbre* (ao pé de cada árvore) et *parmi les arbres* qui a une idée de « au milieu des arbres » et non pas à la base de chaque tronc d'arbre, c'est ici la description d'un endroit spécifique dans le bois, un espace particulier. Parfois, à l'entrée d'une forêt ou d'un bois, en bordure de route, nous

<sup>43</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/scorie/71579>

remarquons une représentation religieuse, comme une sorte de petit autel, voire une « protection spirituelle » et c'est sûrement de cela dont il est question dans ce vers. C'est un argument personnel, puisque nous avons déjà vu de tels objets en bordure de forêt : (voir en annexe, un reportage sur les forêts et leurs approximations en Belgique).<sup>44</sup>

*Hélas ! la plaine, hélas ! elle est finie !* (1)

(v.82): O campo, ai! o campo está **vazio!** (2)

Ce n'est pas de vide (**vazio**) dont il est question ici, plutôt d'inexistence, la plaine a changé, ce n'est plus celle que l'on connaissait, et au contraire elle n'est pas vide puisque maintenant, elle est « remplie » de bâtiments, d'usines, de machines.

Que pena! a planície está acabada, que pena! (3)

*Et ses clochers sont morts et ses moulins perclus.* (1)

(v.83): Seus sinos, mortos; seus moinhos, ai! **parados.** (2)

(E seus campanários estão mortos e seus moinhos paralisados.) Les moulins s'arrêtent (**parados**), bien sûr, mais ceci est la conséquence de leur état. L'auteur a personnalisé les moulins. Ils sont perclus, on parle souvent d'un individu perclus de douleur à cause de rhumatisme ou d'arthrose, ce qui diminue sa motricité en le paralysant, mais celui-ci peut se soigner et retrouver de la vigueur. Ici, les moulins ne semblent plus être utilisés face à la modernité, ils sont usés, ne font plus tourner leurs ailes, on dirait qu'ils souffrent en restant dans la plaine, dans l'impossibilité de bouger.

E seus campanários estão mortos e seus moinhos paralisados. (3)

#### 4.5.1.2 Des omissions

Le phénomène « omission » est constaté dans la traduction analysée ; et cela se passe de différentes façons, nous en sélectionnons quelques-unes :

*Un supplice d'arbres écorchés vifs* (1)

(v.26): As árvores, como esfoladas vivas, (2)

Le mot *supplice* n'est pas considéré dans la traduction de Rivera.

---

<sup>44</sup> Chapelles, croix et potales de Lasne - La terre est un jardin.

Árvores em agonia, esfoladas vivas (3)

*Leur corps entier : front, col, épaules, échine, (1)*

(v.27): e o corpo: frente, omoplatas, espinha (2)

Ici, le mot *col* disparaît dans le texte en portugais du Brésil.

Contorçam-se, ramos convulsivos, (3)

*Sous des hangars tonnants et lourds, (1)*

(v.34): No barracão tonitruante, (2)

L'adjectif qualificatif « lourds » n'est pas gardé.

Debaixo de galpões, coberturas estrondosas e pesadas, (3)

*Leurs yeux sont devenus les yeux de la machine ; Leur corps entier : front, col, épaules, échine. (1)*

(v.42/43): Tornaram-se, seus olhos, os olhos da mesquinha Máquina; e o corpo: frente, **omoplatas, espinha** (2)

Dans ces vers le traducteur ne garde pas les mots correspondants à *entier* et *col*.

Seus olhos se tornaram os olhos da máquina; Seu corpo inteiro: frente, colo, ombros, coluna (3)

*Le flux des ruines et leur reflux. (1)*

(v.68): Das ruínas e seu refluxo (2)

Le traducteur ne garde pas le mot flux (fluxo).

O fluxo e os refluxos das ruínas (3)

*Au coin du bois, parmi les arbres; (1)*

(v.75): No bosque, ao pé de cada árvore (2)

l'expression *au coin du* disparaît dans la traduction.

No canto do bosque, entre cada árvore; (3)

*Qui sanglotent le soir dans la bruyère humide. (1)*

(v.81): Que soluçam de dor sob os frios noturnos. (2)

Le mot « *bruyère* » (brejos) n'est pas gardé.  
Que soluçam a noite nos brejos úmidos. (3)

#### 4.5.1.3 Des rajouts

Ici, ce sont des mots qui n'existent pas dans le texte original qui sont rajoutés :  
*La plaine est morne, avec ses clos, avec ses granges.* (1)

(v.1): O campo **de hoje** é triste, e em suas granjas **afora**. (2)

**de hoje** (d'aujourd'hui) et **afora** (du dehors, de l'extérieur) ces deux mots sont inexistants dans le texte original.

A planície é sombria, com suas cercas e celeiros (3)

*Leurs yeux sont devenus les yeux de la machine ; Leur corps entier : front, col, épaules, échine.* (1)

(v.42/43): Tornaram-se, seus olhos, os olhos da **mesquinha**

Máquina; e o corpo: fronte, omoplatas, espinha (2)

L'adjectif « *mesquine* » (mesquinha) est rajouté, pour certainement garder la rime avec **espinha**. Rivera crée également un enjambement avec le mot **máquina**. Selon Michèle Aquien,

l'enjambement, est le « simple débordement des groupements de la phrase par rapport à ceux du mètre, sans mise en vedette d'aucun élément particulier » (Éléments, p. 127) : le syntagme est réparti de part et d'autre de la limite métrique. (AQUIEN, 2014, p. 93)

Seus olhos se tornaram os olhos da máquina;

Seu corpo inteiro: fronte, colo, ombros, coluna (3)

*Et tout est là, comme des cercueils vides.* (1)

(v. 78): São como túmulos vazios os soturnos (2)

Le mot « os soturnos » est rajouté, peut-être que le traducteur sent-il la nécessité de compléter l'interprétation, puisque l'une des définitions de ce mot est dans le dictionnaire

Michaelis est : total escuridão (obscurité totale).<sup>45</sup>

E tudo está aqui, como caixões desocupados, (3)

*Qui sanglotent le soir dans la bruyère humide.* (1)

(v. 81): Que soluçam de dor sob os frios noturnos. (2)

On peut bien entendu ressentir de la tristesse ou de la douleur quand on sanglote ; cependant ce terme, **de dor** (de douleur), n'est pas spécifié dans le texte original.

E tudo está aqui, como caixões desocupados, (3)

#### 4.5.1.4 Style et qualité textuelle

*La plaine est morne, avec ses clos, avec ses granges Et ses fermes dont les pignons sont vermoulus,*

*La plaine est morne et lasse et ne se défend plus,*

*La plaine est morne et morte – et la ville la mange.* (1)

(v.1.2.3.4): O campo de hoje é triste, e em suas granjas afora E cercados, fazendas, só o cansaço impera, O campo, triste, esvai-se, e nada mais espera, O campo, triste, morre – e a cidade o devora. (2)

Dans le premier quatrain, les quatre premiers vers forment une rime embrassée. Rappelons la définition de la rime embrassée : selon Michèle Aquien,

Les rimes embrassées renversent la structure précédente en chiasme, avec un axe de symétrie : on part du même groupement ab, mais il s'inverse ensuite en ba, d'où abba. (AQUIEN, 2014, p. 59/60).

Émile Verhaeren a respecté la rime aa avec une rime féminine.

La notion de genre métrique, selon Aquien, est au départ, liée à des faits de prononciation de l'*e*, qui n'est plus à l'époque classique qu'un pur phénomène de graphie : sont considérées comme masculines les terminaisons sans *e* et comme féminines celles qui en comportent un, suivi ou non de -s ou -nt (à l'exclusion bien sûr des finales en -ent prononcées [ã], qui forment des rimes masculines). Des cas particuliers viennent compliquer ces définitions simples : les formes verbales au subjonctif aient et soient, ainsi que les formes de l'imparfait et du conditionnel en -aient sont des rimes masculines, alors que les présents à terminaison identique (paient, voient, essaient...) sont des rimes féminines. (AQUIEN, 2014, p. 61)

<sup>45</sup> <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/soturno>

[...] la rime féminine (son nom est dû à son analogie avec la terminaison de la plupart des mots féminins) [...] (AQUIEN, 2014, p. 49).

Dans la traduction de Rivera, le genre métrique n'est pas respecté, puisque toutes les rimes sont des rimes masculines en français, mais féminines en portugais. (afora/impera/espera/devora). Dans la langue portugaise la rime appelée "grave (ou feminina)" (grave ou féminine) se fait entre des mots "paroxítonas" (des mots dont l'avant-dernière syllabe est tonique) et la rime appelée "aguda (ou masculina)" (aigüe ou masculine) se fait entre des mots "oxítonas" (des mots dont la dernière syllabe est tonique). Les rimes appelées "interpoladas (opostas ou intercaladas)" (interpolées, opposées ou intercalées) se combinent dans un ordre opposé, le premier vers rime avec le quatrième, et le deuxième avec le troisième vers en suivant le schéma abba. Les rimes des vers 1,2,3,4 sont faites toutes les quatre avec des mots "paroxítonas". Ce qui modifie la qualité textuelle du texte source dans le texte cible.<sup>46</sup>

A planície é sombria, com suas cercas e celeiros E Suas fazendas cujos telhados estão apodrecidos, A planície é sombria e cansada, não resiste aos anseios, A planície é sombria e morta - e a cidade a leva a apelos. (3)

*L'orde fumée et ses haillons de suie. (1)*

(v.10): A fumaça soez e **os detritos** que traz (2)

Le mot « détrit » (**detrito** en portugais) existe dans les deux langues (voir les définitions du français<sup>47</sup> et du portugais<sup>48</sup>). Il est donc parfaitement correct pour la traduction. Cependant, l'auteur du texte source ne l'a pas utilisé, en préférant utiliser une métaphore, une image poétique avec le mot « haillons »<sup>49</sup> Il personnalise ici la fumée qui porte des affaires usées, des vêtements en loques, assez loin du détrit du texte cible. La cheminée porte des guenilles, un synonyme de haillons, en « tissus de suie ». Nous pensons que Rivera diminue ainsi la qualité textuelle en modifiant cette image.

A fumaça repugnante e seus trapos de fuligem à deriva (3)

*Et les vergers et les arbres parsemés d'or (1)*

<sup>46</sup> <https://www.normaculta.com.br/classificacao-de-rimas/>

<sup>47</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9trit/24874>

<sup>48</sup> <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=detrito>

<sup>49</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/haillon/38850>

(v.15): Vergéis dourados e árvores **de toda sorte** (2)

Il est question de souvenirs très chers à Verhaeren dans ce vers le remplacement de *parsemés d'or* par **de toda sorte** modifie l'idée en la rendant désuète. Il s'agit ici pour Verhaeren de se rappeler avec regret et mélancolie le passé lumineux. La traduction est moins « riche », **de toda sorte** ne renvoie pas à quelque chose d'aussi grandiose que *parsemés d'or* même si *les vergers* sont qualifiés de dorés (**dourados**), l'image est plus restreinte et moins glorieuse que la jeunesse du poète.

E os pomares e as árvores de ouro salpicadas, (3)

*L'égout charrie une fange velue.* (1)

(v.24): O esgoto leva uma **lama que flui** (2)

*Fange*, dans la définition que donne le dictionnaire Furetière, est : *substantif féminin. Bouë de campagne qu'on trouve dans les terres grasses & lieux humides & marécageux.* (p.756)<sup>50</sup>. **Lama** est donc une adaptation convenable, mais la construction du vers s'en trouve perturbée. L'adjectif *Velue* donne une idée de poil ou de barbe, ici cela décrit certainement les déchets que « recrache » une usine où l'on fabrique du tissu de lin avec une boue qui court remplie de reste de fil. Le contenu change quand l'auteur de la traduction rajoute **que flui** pour *velue* ; on ne note pas la consistance de la fange, un détail manque. Verhaeren décrit ce monstre qu'est l'industrialisation de la plaine belge. Un monstre poilu, destructeur, meurtrier. **O esgoto leva uma lama que flui** ne décrit pas complètement, à notre avis, ce « monstre ».

Um lodo piloso pelo esgoto é carregado (3)

*Leurs yeux sont devenus les yeux de la machine ; Leur corps entier : front, col, épaules, échine.* (1)

(v.42/43): Tornaram-se, seus olhos, os olhos da **mesquinha** Máquina; e o corpo: fronte, omoplatas, espinha (2)

Le rajout de l'enjambement « Máquina » (machine), l'omission de l'adjectif (*entier*) et du nom (col) modifient le style ainsi que la qualité textuelle de ces vers. Rajouter cet adjectif qualificatif n'est pas nécessaire, car on peut comprendre que le corps de ces ouvriers est mesquin puisqu'il ne fait qu'un avec la machine, puisque leurs yeux deviennent ceux de la machine. La

<sup>50</sup> <http://www.xn--furetire-60a.eu/index.php/non-classifie/3218729->

« mesquinerie » n'a pas lieu d'être ici. On peut imaginer les ouvriers qui manipulent ces machines presque corps et âme. Le mot « omoplatas » ne correspond pas tout à fait au mot français « épaules ». Ce terme fait partie d'une description anatomique en biologie ou en médecine, regardons la définition donnée dans le *Dictionnaire Larousse* :

Omoplate, nom féminin (grec ômoplatê, de ômos, épaule)

1. Os plat, large, mince et triangulaire, appliqué sur la partie postérieure et supérieure du thorax et constituant, avec la clavicule, la ceinture scapulaire.
2. Le plat de l'épaule.<sup>51</sup>

Ce qui n'est plus un langage poétique, ce mot jure avec les autres mots de la description du vers, ce n'est pas le même registre, ainsi le style et la qualité textuelle s'en trouvent amoindris.

Seus olhos se tornaram os olhos da máquina; Seu corpo inteiro: fronte, colo, ombros, coluna. (3)

*On ne rencontre, au loin, qu'enclos rapiécés Et chemins noirs de houille et de scories Et squelettes de métairies Et trains coupant soudain des villages en deux.* (1)

(v.70.71.72.73): Ao longe, só se vêem depredadas herd**ades**, Caminhos negros de hulha e de excrementos E esqueletos de assentamentos E trens cortando ao meio, súbito, as **idades**. (2)

Dans ce quatrain, les quatre vers forment des rimes embrassées, pas au sens français du terme puisque les rimes féminines existent, mais en portugais, nous le rappelons, elles doivent se terminer par un mot « paroxítone » (l'avant-dernière syllabe est tonique). Pourtant, la traduction est une rime embrassée (abba). Dans le texte original, la rime embrassée n'existe pas dans ces quatre vers.

Ao longe, só se encontram cercados remendados E caminhos sujos de hulha e escórias E esqueletos de quintas E trens cortando subitamente os vilarejos em dois. (3)

---

<sup>51</sup><https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/omoplate/55977#:~:text=%EE%A0%AC%20omoplate&text=1.,Le%20plat%20de%20l%C3%A9paule>.

	4.5 Deuxième poème choisi : LE PORT	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LE PORT	O PORTO	O PORTO
<p><i>Toute la mer va vers la ville !</i></p> <p><i>Son port est surmonté d'un million de croix :</i></p> <p><i>Vergues transversales barrant de grands mâts droits.</i></p> <p><i>Son port est pluvieux de suie à travers brumes,</i></p> <p><i>Où le soleil comme un œil rouge et colossal larmoie.</i></p> <p><i>Son port est ameuté de steamers noirs qui fument</i></p>	<p>1 Todo o mar vai para a cidade!</p> <p>Seu porto é dominado por <b>milhões</b> de cruzes:</p> <p>Vergas <b>imensas</b> a cruzar os mastros rudes.</p> <p>Seu porto vê chover fuligem em meio às brumas,</p> <p>5 Onde, olho colossal e vermelho, o sol chora.</p> <p>Seu porto é <b>confusão</b> de <b>barcos a rugir</b>,</p>	<p>Todo o mar vai para a cidade!</p> <p>Por um milhão de cruzes seu porto é coroado:</p> <p>Grandes mastros retos que as vergas transversais estão barranto.</p> <p>Seu porto através das brumas onde chove fuligem,</p> <p>Onde o sol, como um olho vermelho e colossal, choraminga.</p> <p>Seu porto é agitado por steamers<sup>52</sup> pretos que rugem</p>

<sup>52</sup> <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/steamer>

	4.5 Deuxième poème choisi : LE PORT	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LE PORT	O PORTO	O PORTO
<p><i>Et mugissent, au fond du soir, sans qu'on les voie.</i></p> <p><i>Son port est fourmillant et musculeux de bras</i></p> <p><i>Perdus en un fouillis dédalién d'amarras</i></p> <p><i>Son port est tourmenté de chocs et de fracas</i></p> <p><i>Et de marteaux tonnante dans l'air leurs tintamarres.</i></p> <p><i>Toute la mer va vers la ville !</i></p> <p><i>Les flots qui voyagent comme les vents,</i></p>	<p>Que <b>fumegam</b>, ao <b>fim</b> da noite, sem ser vistos.</p> <p>Seu porto é fervilhante e musculoso, braços</p> <p>Perdidos na espiral de um dédalo de amarras.</p> <p>10 Seu porto é <b>sacudido</b> aos choques e aos <u>fragores</u></p> <p>De martinetes que enchem o ar com seus clamores.</p> <p>Todo o mar vai para a cidade!</p> <p>As ondas que viajam como os ventos,</p>	<p>E fumam, no fundo da noite, ninguém os enxerga.</p> <p>Seu porto é fervilhante e musculoso de braços</p> <p>Perdidos numa confusão embrulhada de amarras.</p> <p>Seu porto é aflito de choques e fracassos</p> <p>E de martelos trovejando no ar suas zoeiras.</p> <p>Todo o mar vai para a cidade!</p> <p>Tais como ventos, viajam as ondas,</p>

	4.5 Deuxième poème choisi : LE PORT	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LE PORT	O PORTO	O PORTO
<p><i>Les flots légers, les flots vivants,</i></p> <p><i>Pour que la ville en feu l'absorbe et le respire</i></p> <p><i>Lui rapportent le monde en leurs navires.</i></p> <p><i>Les Orient et les Midis tanguent vers elle</i></p> <p><i>Et les Nords blancs et la folie universelle</i></p> <p><i>Et tous nombres dont le désir prévoit la somme.</i></p> <p><i>Et tout ce qui s'invente et tout ce que les hommes</i></p> <p><i>Tirent de leurs cerveaux puissants et volcaniques</i></p>	<p>As ondas vivas e ligeiras,</p> <p>15 Para que a cidade em fogo o absorva e respire,</p> <p>Trazem-lhe o mundo em seus navios.</p> <p>E eles <b>vêm</b> do Oriente e vêm do <b>Sul</b>,</p> <p>E vem com eles a loucura universal</p> <p>E as cifras cuja soma o desejo prevê.</p> <p>20 E tudo o que se inventa, e tudo o que os mortais</p> <p>Tiram de seu pensar vulcânico e impetuoso</p>	<p>Ondas leves e agitadas,</p> <p>Para que a cidade em chamas respire, absorva</p> <p>Tragam o mundo de volta em suas naves na curva.</p> <p>Os Orientes e Suis tangem em sua direção</p> <p>E Nortes alvos, loucura universal na mão</p> <p>E todos números que o desejo assume.</p> <p>Tudo que o cérebro dos homens em si resume</p> <p>Retira das suas mentes poderosas e vulcânicas</p>

	4.5 Deuxième poème choisi : LE PORT	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LE PORT	O PORTO	O PORTO
<p><i>Tend vers elle, cingle vers elle et vers ses luttes :</i></p> <p><i>Elle est le brasier d'or des humaines disputes,</i></p> <p><i>Elle est le réservoir des richesses uniques</i></p> <p><i>Et les marins naïfs peignent son caducée</i></p> <p><i>Sur leur peau rousse et crevassée,</i></p> <p><i>À l'heure où l'ombre emplit les soirs océaniques.</i></p> <p><i>Toute la mer va vers la ville !</i></p>	<p>Tende a ela, <b>vai rumo</b> a ela e a suas lutas:</p> <p>Ela é o <b>fogo propício</b> às disputas humanas,</p> <p>Ela é o reservatório das riquezas únicas;</p> <p>25 E os marinheiros <b>brancos</b> põem seu caduceu</p> <p>Na pele ruça e esgravatada,</p> <p>Na hora em que a sombra <b>inunda</b> as tardes oceânicas.</p> <p>Todo o mar vai para a cidade!</p>	<p>Se estende para ele, chicoteia em suas lutas:</p> <p>Ela é a fogueira dourada das humanas disputas,</p> <p>Ela é o receptor das riquezas inéditas</p> <p>E os marinheiros ingênuos desenham seu caduceu</p> <p>Sobre a pele ruiva, rugosa como o breu,</p> <p>Na hora em que a sombra enche as noites oceânicas.</p> <p>Todo o mar vai para a cidade!</p>

	4.5 Deuxième poème choisi : LE PORT	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LE PORT	O PORTO	O PORTO
<p><i>Ô les Babels enfin réalisées !</i></p> <p><i>Et cent peuples fondus dans la cité commune ;</i></p> <p><i>Et les langues se dissolvant en une ;</i></p> <p><i>Et la ville comme une main, les doigts ouverts,</i></p> <p><i>Se refermant sur l'univers !</i></p> <p><i>Dites ! les docks bondés jusques au faite</i></p> <p><i>Et la montagne, et le désert, et les forêts,</i></p> <p><i>Et leurs siècles captés comme en des rets ;</i></p>	<p>Oh! as Babéis enfim realizadas!</p> <p>30 E cem povos fundidos na urbe comum;</p> <p>E as línguas <b>todas</b> se juntando em uma;</p> <p>E a cidade como uma mão, dedos abertos</p> <p>Fechando-se sobre o universo!</p> <p>Vejam! As docas cheias até o teto</p> <p>35 E <b>esta</b> montanha, e <b>estes desertos e florestas,</b></p> <p>E seus séculos captados como em redes;</p>	<p>Oh Babéis enfim realizadas!</p> <p>E cem povos fundidos na cidade comum;</p> <p>E os idiomas se dissolvendo em um;</p> <p>E a cidade como mão com dedos abertos,</p> <p>Se tranca no universo, sentimento incerto!</p> <p>Digam! Os armazéns, da base ao aperto,</p> <p>A montanha, o deserto, as florestas, descobertos,</p> <p>Seus séculos captados em intrincado concerto.</p>

	<b>4.5 Deuxième poème choisi : LE PORT</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LE PORT	O PORTO	O PORTO
<p><i>Dites ! leurs blocs d'éternité : marbres et bois,</i></p> <p><i>Que l'on achète,</i></p> <p><i>Et que l'on vend au poids ;</i></p> <p><i>Et puis, dites ! les morts, les morts, les morts</i></p> <p><i>Qu'il a fallu pour ces conquêtes.</i></p> <p><i>Toute la mer va vers la ville !</i></p> <p><i>La mer pesante, ardente et libre,</i></p>	<p>Vejam! Seus blocos sempre eternos: mármoreos</p> <p>Que o povo compra,</p> <p>E que se vende a peso;</p> <p>40 Depois, vejam! Os mortos, os mortos, os mortos</p> <p>Que foram o preço das conquistas.</p> <p>Todo o mar vai para a cidade!</p> <p>O mar pesado, ardente e livre,</p>	<p>Digam! Os blocos de eternidade: mármore e madeira,</p> <p>Negociados e vendidos</p> <p>ao peso, maneira verdadeira;</p> <p>E então, digam! Os mortos, os mortos, os mortos</p> <p>Necessários para tais conquistas, rios de tormentos.</p> <p>Todo o mar vai para a cidade!</p> <p>O mar pesado, ardente e liberto,</p>

	4.5 Deuxième poème choisi : LE PORT	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LE PORT	O PORTO	O PORTO
<p><i>La mer qui domine la loi des multitudes,</i></p> <p><i>La mer où les courants tracent les certitudes ;</i></p> <p><i>La mer et ses vagues coalisées,</i></p> <p><i>Comme un désir multiple et fou,</i></p> <p><i>Qui renversent des rocs depuis mille ans debout</i></p> <p><i>Et retombent et s'effacent, égalisées ;</i></p> <p><i>La mer dont chaque lame ébauche une tendresse</i></p>	<p>O mar que <b>sobrepuja</b> a lei das multidões,</p> <p>O mar cujas correntes <b>transportam</b> certezas;</p> <p>O mar e suas vagas <b>sucessivas</b>,</p> <p>Como um desejo louco e múltiplo,</p> <p>50 Que abatem rochas há tempos erguidas,</p> <p>Retombam <b>sobre si e enfim</b> se esfazem;</p> <p>O mar onde <b>ternura esboça</b> cada <b>vaga</b></p>	<p>O mar que rege a lei das multidões,</p> <p>Onde correntes traçam suas instruções;</p> <p>O mar e suas ondas tal um desejo persistente,</p> <p>Que derrubam rochas, há milênios presentes,</p> <p>Retornam, desvanecem, numa dança envolvente;</p> <p>E tombam, desaparecem, igualitárias na corrente.</p> <p>O mar onde cada onda esboça uma ternura</p>

	<b>4.5 Deuxième poème choisi : LE PORT</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LE PORT	O PORTO	O PORTO
<p><i>Ou voile une fureur ; la mer plane ou sauvage ;</i></p> <p><i>La mer qui inquiète et angoisse et oppresse</i></p> <p><i>De l'ivresse de son image.</i></p> <p><i>Toute la mer va vers la ville !</i> <i>Son port est parsemé et scintillant de feux</i></p> <p><i>Et sillonné de rails fuyants et lumineux.</i></p> <p><i>Son port est ceint de tours rouges dont les murs sonnent</i></p>	<p>Ou vela uma loucura; o mar plano ou selvagem;</p> <p>O mar que inquieta e que angustia e oprime</p> <p>55 Com a embriaguez de sua imagem.</p> <p>Todo o mar vai para a cidade! Seu porto é cintilante e semeado de fogos,</p> <p>E luzentes, fugitivos trilhos o sulcam.</p> <p>Seu porto é envolto por torres rubras que soam</p>	<p>Ou vela um furor; o mar plano ou selvagem;</p> <p>O mar que perturba, angustia e tortura</p> <p>Com o êxtase de sua própria imagem.</p> <p>Todo o mar vai para a cidade! Seu porto é semeado e cintilante de fogos</p> <p>E arado de trilhos fugidos e luminosos.</p> <p>Seu porto é cercado de torres vermelhas cujos muros tocam</p>

	<b>4.5 Deuxième poème choisi : LE PORT</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LE PORT	O PORTO	O PORTO
<p><i>D'un bruit souterrain d'eau qui s'enfle et ronfle en elles.</i></p> <p><i>Son port est lourd d'odeurs de naphte et de carbone</i></p> <p><i>Qui s'épandent, au long des quais, par les ruelles.</i></p> <p><i>Son port est fabuleux de déesses sculptées</i></p> <p><i>À l'avant des vaisseaux dont les mâts d'or s'exaltent.</i></p> <p><i>Son port est solennel de tempêtes domptées</i></p> <p><i>En des havres d'airain, de grès et de basalte.</i></p>	<p>60 Com o subterrâneo estuar da água que engrossa e ronca.</p> <p>Seu porto é <b>cheio</b> de odores de nafta e de carbono</p> <p>Que se espalham pelos cais e pelas ruelas.</p> <p>Seu porto é fabuloso, as deusas esculpidas</p> <p><b>Na proa dos navios</b> com seus mastros altos.</p> <p>65 Seu porto é majestoso, as tormentas contidas</p> <p>Em enseadas de bronze, e de grés e basalto.</p>	<p>Com barulhos subterrâneos de água que enchem e roncam nelas.</p> <p>De nafta e carbono seu porto é carregado desses cheiros</p> <p>Que se despejam ao longo dos cais, pelas ruelas.</p> <p>Seu porto é fabuloso com deusas esculpidas</p> <p>Na proa das naus cujos mastros se exaltam de ouro.</p> <p>Seu porto é solene com tempestades domadas</p> <p>Em ancoradouros de bronze, de grés e de basalto.</p>

#### 4.6.1 Analyse critique :

Le port est le sixième poème du recueil *Les villes tentaculaires* et c'est le deuxième poème sélectionné pour notre analyse critique. C'est le lieu d'entrée maritime de la ville que le poète décrit ici. Nous découvrons une écriture de mouvement, des activités portuaires que le poète transforme en un espace fabuleux et vivant, une grande mysticité s'en dégage. C'est un endroit symbolique, une passion, un enthousiasme. Verhaeren connaît bien ce genre de paysage. N'oublions pas qu'il est né et a vécu de nombreuses années à Saint-Amand (Sint- Amands en néerlandais). Voici un extrait du poème *Épilogue* tiré du recueil *Toute la Flandre* où il écrit :

*Je suis né là-bas, dans les brumes de Flandres, En ce petit village où les murs  
goudronnés Abritent les marins pauvres mais obstinés Sous les cieux d'ouragan, de  
fumée et de cendres.*

Dans son village natal, coule l'Escaut, le fleuve qui vient se jeter dans la mer du Nord, en passant par le grand port d'Anvers (Antwerpen en néerlandais). À Saint-Amand, l'influence de la marée se fait encore sentir même à plus de 160 km de distance de la mer. Ainsi, dans son poème *Le Port* avec la force d'écriture qui le caractérise, Verhaeren exprime tout d'abord le mouvement de la mer. C'est un paysage binaire mer/port où les éléments de chaque camp s'affrontent. La mer attaque, mais le port est armé pour riposter.

Pour la versification du poème, des distiques apparaissent, cinq au début et cinq à la fin. Des distiques sont des strophes composées de deux vers qui ont un sens complet<sup>53</sup>. Ces strophes sont ponctuées par un refrain : *Toute la mer va vers la ville* – qui est répété cinq fois dans le poème. Il y a ici, un mouvement irrégulier et une forte ponctuation comme par exemple ces points d'exclamation qui traduisent les émotions du poète. C'est une activité différente qui est évoquée, ce n'est pas seulement l'économie, c'est aussi la mort. Le vocabulaire est précis et réaliste dans une forme assez classique, des octosyllabes, des Alexandrins et des rimes<sup>54</sup>. Selon Renato Vargas da Rocha, nous pourrions considérer que dans le poème « Le Port » le « je » lyrique de Verhaeren se penche spécifiquement sur cette partie de la ville qui pourrait être l'élément de représentation des *Villes tentaculaires*. (ROCHA, 2016, p. 55).

<sup>53</sup><https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/distique/26071#:~:text=%EE%A0%AC%20distique&text=1.,vers%20formant%20un%20sens%20complet>.

<sup>54</sup> ([marieformarier.wixsite.com/ramus/lyrisme-en-poésie](http://marieformarier.wixsite.com/ramus/lyrisme-en-poésie))

#### 4.6.1.1 Des erreurs

*Son port est surmonté d'un million de croix :*

*Vergues transversales barrant de grands mâts droits. (1)*

(v.2/3): Seu porto é **dominado** por milhões de cruzeis:

Vergas **imensas** a cruzar os mastros rudes. (2)

Rivera interprète d'une toute autre façon en traduisant « transversales » par -imensas- (immenses). Le dictionnaire Larousse nous donne plusieurs définitions, dont celle-ci : transversal<sup>55</sup> : *qui est disposé en travers de quelque chose, perpendiculairement à sa largeur ou à sa hauteur*. Dans les vers 2 et 3, ce sont les mâts des steamers, mot ancien qui signifie - navires à vapeur- qui sont grands et droits et non pas « rudes »<sup>56</sup> mot en portugais qui peut signifier en français : *acerbe, brusque, impoli, inculte, rude, rustique, grossier*. Cette interprétation semble s'éloigner du sens du texte source.

Por um milhão de cruzeis seu porto é coroado:

Grandes mastros retos que as vergas transversais estão barrando. (3)

*Son port est ameuté de steamers noirs qui fument*

*Et mugissent, au fond du soir, sans qu'on les voie. (1)*

(v.6/7): Seu porto é **confusão** de **barcos** a rugir,

**Que fumegam**, ao **fim** da noite, sem ser vistos. (2)

La traduction, au premier abord, nous surprend. Ce n'est pas une confusion de bateaux qui rugissent, et cela ne se passe pas à la fin de la nuit. « être ameuté » signifie également - être rassemblé<sup>57</sup> - et nous voyons davantage « au fond de la nuit » comme étant l'obscurité de la nuit.

Seu porto é agitado por steamers<sup>58</sup> pretos que rugem E fumam, no fundo da noite, ninguém os enxerga. (3)

<sup>55</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/transversal/79245>

<sup>56</sup> <https://tradutor.sensagent.com/rude/pt-fr/>

<sup>57</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ameuter/2842#:~:text=1.,la%20foule%20contre%20l'orateur.&text=2.,Ses%20cris%20ameut%C3%A8rent%20les%20voisins.>

<sup>58</sup> <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/steamer>

*Son port est tourmenté de chocs et de fracas* (1)

(v.10): Seu porto é **sacudido** aos choques e aos fragores (2)

Seu porto é aflito de choques e fracassos (3)

*Les Orient et les Midis tangent vers elle* (1)

(v.17): E eles **vêm** do Oriente e vêm do **Sul**, (2)

Os Orientes e Suis tangem em sua direção (3)

*Et tout ce qui s'invente et tout ce que les hommes* (1)

(v.20): E tudo o que se inventa, e tudo o que os **mortais** (2)

Tudo que o cérebro dos homens em si resume (3)

*Tend vers elle, cingle vers elle et vers ses luttas* : (1)

(v.22): Tende a ela, **vai rumo** a ela e as suas lutas: (2)

Si nous nous basons sur une des définitions du verbe -Cingler- dans le dictionnaire Larousse, nous comprenons qu'il y a une différence entre le fait *d'aller en direction à* (Ir rumo) et *se faire frapper ou fouetter*. Frapper quelqu'un, un animal d'un coup enveloppant au moyen d'un objet flexible : Cingler un cheval d'un coup de houssine. **Synonymes** : cravacher – flageller - fouetter<sup>59</sup>

Se estende para ele, chicoteia em suas lutas: (3)

*Elle est le brasier d'or des humaines disputes*, (1)

(v.23): Ela é o **fogo propício** às disputas humanas, (2)

Ele é a fogueira dourada das humanas disputas, (3)

*Et les marins naïfs peignent son caducée* (1)

(v.25): E os marinheiros **brancos** põem seu caduceu (2)

Bronco em português peut signifier grossier en français, il y a un malentendu en interchangeant la naïveté en grossièreté.

E os marinheiros ingênuos desenham seu caduceu (3)

<sup>59</sup><https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cingler/16081#:~:text=1.,d'un%20coup%20de%20houssine.&text=2.,'une%20mani%C3%A8re%20continue%20%3B%20fouetter>.

*Son port est lourd d'odeurs de naphte et de carbone* (1)

(v.61): Seu porto é **cheio** de odores de nafta e de carbono (2)

Seu porto é pesado de odores de nafta e carvão, (3)

#### 4.6.1.2 Des omissions

*Et les Nords blancs et la folie universelle* (1)

(v.18): E vem com eles a loucura universal (2)

E Nortes alvos, loucura universal na mão (3)

*Et tous nombres dont le désir prévoit la somme.* (1)

(v.19): E as cifras cuja soma o desejo prevê. (2)

E todos números que o desejo assume. (3)

*Son port est ceint de tours rouges dont les murs sonnent* (1)

(v.59): Seu porto é envolto por torres rubras que soam (2)

Le mot « murs » n'a pas été gardé dans la traduction.

Seu porto é cercado por torres vermelhas cujos muros ressoam (3)

#### 4.6.1.3 Des rajouts

*Son port est surmonté d'un million de croix :*

*Vergues transversales barrant de grands mâts droits.* (1)

(v.2/3): Seu porto é **dominado** por milhões de cruzes:

Vergas **imensas** a cruzar os mastros rudes. (2)

Por um milhão de cruzes seu porto é coroadado:

Grandes mastros retos que as vergas transversais estão barrando. (3)

*Et les langues se dissolvant en une ;* (1)

(v.31): E as línguas **todas** se juntando em uma; (2)

L'adjectif indéfini « todas » (toutes) n'est pas présent dans le texte de Verhaeren, il a été rajouté dans la traduction de Rivera.

E os idiomas se dissolvendo em um; (3)

#### 4.6.1.4 Style et qualité textuelle

*Elle est le brasier d'or des humaines disputes, (1)*

(v.23): Ela é o **fogo propício** às disputas humanas, (2)

Le choix du groupe de mots « fogo propício » (feu propice) augmente la description originale où il est question de *brasier d'or*. Nous comprenons que le feu a une action plus destructrice, dévastatrice et sauvage. Le brasier est plutôt contenu, dompté et possède une valeur puisqu'il est « d'or ». D'où une modification dans le style et la qualité textuelle du vers français.

Ela é a fogueira dourada das humanas disputas, (3)

*À l'heure où l'ombre emplit les soirs océaniques. (1)*

(v.27): Na hora em que a sombra **inunda** as tardes oceânicas. (2)

Le verbe « inunda » (inonde) peut donner l'idée d'une catastrophe. Quand un lieu au sens propre est inondé, c'est qu'il est entièrement recouvert d'eau, enseveli. Dans le vers original français « l'ombre », au sens figuré, ne fait qu'emplir les soirs ; nous pouvons ressentir une ambiance douce et calme où la nuit tombe sur le ciel et la mer, sans sentiment d'exagération.

Na hora em que a sombra enche as noites oceânicas. (3)

*Et les langues se dissolvant en une; (1)*

(v.31): E as línguas **todas** se juntando em uma; (2)

L'adjectif indéfini “todas” (toutes) modifie l'idée du vers et transforme la qualité textuelle. Ce mot n'est pas utilisé dans le texte source, si ce n'est que par un sous-entendu, car le lecteur peut effectivement comprendre qu'il s'agit de toutes les langues, sans sentir la nécessité de le préciser par écrit.

E os idiomas se dissolvendo em um; (3)

*Son port est ceint de tours rouges dont les murs sonnent (1)*

(v.59): Seu porto é envolto por torres rubras que soam (2)

L'absence du groupe nominal « dont les murs » transforme la qualité textuelle de la description du vers. Ce ne sont plus les murs des tours rouges qui sonnent, mais directement les « torres rubras » (les tours rouges). Ce qui modifie le style poétique en retirant une description particulière.

Seu porto é cercado por torres vermelhas cujos muros ressoam (3)

	<b>4.6 Troisième poème choisi : LES USINES</b>		
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN	
LES USINES	AS USINAS	AS USINAS	
<p><i>Se regardant avec les yeux cassés de leurs fenêtres</i></p> <p><i>Et se mirant dans l'eau de poix et de salpêtre</i></p> <p><i>D'un canal droit, marquant sa barre à l'infini,</i></p> <p><i>Face à face, le long des quais d'ombre et de nuit,</i></p> <p><i>Par à travers les faubourgs lourds</i></p> <p><i>Et la misère en pleurs de ces faubourgs,</i></p> <p><i>Ronflent terriblement usines et fabriques.</i></p>	<p>1 Contemplando-se pelos olhos <b>vazados</b> de suas <u>janelas</u>,</p> <p>Mirando-se nas águas de salitre e <b>piche</b></p> <p>De um canal reto com <b>seu termo</b> no <b>infinito</b>,</p> <p>Face a face, margeando os cais de sombra noite,</p> <p>5 Através dos subúrbios abafados</p> <p>E da miséria e dor desses subúrbios,</p> <p>Ressoam com furor <b>as</b> usinas e <b>as</b> fábricas.</p>	<p>Com os olhos quebrados de suas janelas, olhando-se</p> <p>E na água de breu e de salitra, mirando-se</p> <p>De um canal reto, marcando ao infinito sua barra</p> <p>Face a face, ao longo dos cais de noite e de sombra,</p> <p>Através dos pesados subúrbios</p> <p>E a miséria em choros destes subúrbios,</p> <p>Roncam terrivelmente usinas e fábricas.</p>	

	<b>4.6 Troisième poème choisi : LES USINES</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LES USINES	AS USINAS	AS USINAS
<p><i>Rectangles de granit et monuments de briques,</i></p> <p><i>Et longs murs noirs durant des lieues,</i></p> <p><i>Immensément, par les banlieues ;</i></p> <p><i>Et sur les toits, dans le brouillard, aiguillonnées</i></p> <p><i>De fers et de paratonnerres,</i></p> <p><i>Les cheminées.</i></p> <p><i>Se regardant de leurs yeux noirs et symétriques,</i></p> <p><i>Par la banlieue, à l'infini,</i></p>	<p>Retângulos de <b>pedra</b>, monumentos de tijolos,</p> <p>... Compridos muros negros, por léguas e léguas,</p> <p>10 Imensamente, pelos <b>arrabaldes</b>;</p> <p>Sobre os telhados, entre brumas e as agulhas</p> <p>De ferros e de para-raios,</p> <p>As chaminés.</p> <p>Contemplando-se, com olhos negros, simétricos,</p> <p>15 <b>Pelos subúrbios</b> a perder de vista,</p>	<p>Retângulos de granito e monumentos de tijolos,</p> <p>E longas paredes escuras por muitas léguas,</p> <p>Imensamente, através dos subúrbios;</p> <p>E nos telhados, na neblina, aguilhoadas</p> <p>Por ferros e para-raios,</p> <p>As lareiras.</p> <p>Se olhando com seus olhos negros e simétricos,</p> <p>Pelos subúrbios, ao infinito,</p>

	<b>4.6 Troisième poème choisi : LES USINES</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LES USINES	AS USINAS	AS USINAS
<p><i>Ronflent le jour, la nuit,</i></p> <p><i>Les usines et les fabriques.</i></p> <p><i>Oh les quartiers rouillés de pluie et leurs grand-rues!</i></p> <p><i>Et les femmes et leurs guenilles apparues</i></p> <p><i>Et les squares, où s'ouvre, en des caries</i></p> <p><i>De plâtras blanc et de scories,</i></p> <p><i>Une flore pâle et pourrie.</i></p> <p><i>Aux carrefours, porte ouverte, les bars :</i></p> <p><i>Étains, cuivres, miroirs hagards,</i></p>	<p>Ressoam, dia e noite,</p> <p>As usinas e as fábricas.</p> <p>Oh! Os quarteirões enferrujados pela chuva!</p> <p>Suas longas ruas e as mulheres e seus andrajos</p> <p>20 E as <b>praças</b>, onde se abre, em cáries</p> <p>De calíça branca e de escórias,</p> <p>Uma flora pálida e corrompida.</p> <p>Nas esquinas, portas abertas, os bares:</p> <p>Estanhos, cobres, espelhos sombrios,</p>	<p>Roncam de dia, de noite,</p> <p>As usinas e as fábricas.</p> <p>Oh, bairros enferrujados pela chuva e suas artérias!</p> <p>E mulheres com seus farrapos aparecidos</p> <p>E onde se abre, em cáries nos jardins públicos,</p> <p>De gesso branco e escórias,</p> <p>Uma flora pálida e deteriorada.</p> <p>Nos cruzamentos, portas abertas, os botecos:</p> <p>Estanhos, cobres, espelhos apavorados,</p>

	4.6 Troisième poème choisi : LES USINES	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LES USINES	AS USINAS	AS USINAS
<p><i>Dressoirs d'ébène et flacons fols</i></p> <p><i>D'où luit l'alcool</i></p> <p><i>Et sa lueur vers les trottoirs</i></p> <p><i>Et des pintes qui tout à coup rayonnent,</i></p> <p><i>Sur le comptoir, en pyramides de couronnes ;</i></p> <p><i>Et des gens soûls, debout,</i></p> <p><i>Dont les larges langues lapent, sans phrases,</i></p> <p><i>Les ailes d'or et le whisky, couleur topaze.</i></p> <p><i>Par à travers les faubourgs lourds</i></p>	<p>25 Prateleiras de ébano, frascos loucos</p> <p>Cujo álcool <b>exala</b></p> <p>O seu clarão sobre as calçadas.</p> <p>Canecas que de repente rebrilham</p> <p>Sobre o balcão, em pirâmides de coroas;</p> <p>30 E homens ébrios, de pé,</p> <p>Em grandes goles sorvem, sem falar,</p> <p>A cerveja loura e o uísque cor de topázio.</p> <p>Através dos subúrbios abafados</p>	<p>Aparadores de ébano e frascos loucos</p> <p>De onde resplandece as bebidas alcoólicas</p> <p>E seu brilho para as calçadas.</p> <p>E canecas que de repente irradiam</p> <p>Sobre o balcão, em pirâmides de coroas;</p> <p>Em pé e bêbadas, as pessoas,</p> <p>Cuja língua ampla lambe, sem frases,</p> <p>As ailes de ouro e o whisky, cor de topázio.</p> <p>Através dos subúrbios pesados</p>

	<b>4.6 Troisième poème choisi : LES USINES</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LES USINES	AS USINAS	AS USINAS
<p><i>Et la misère en pleurs de ces faubourgs,</i></p> <p><i>Et les troubles et mornes voisinages,</i></p> <p><i>Et les haines s'entrecroisant de gens à gens</i></p> <p><i>Et de ménages à ménages,</i></p> <p><i>Et le vol même entre indigents,</i></p> <p><i>Grondent, au fond des cours, toujours,</i></p> <p><i>Les haletants battements sourds</i></p> <p><i>Des usines et des fabriques symétriques.</i></p> <p><i>Ici, sous de grands toits où scintille le verre,</i></p>	<p>E da <b>miséria e dor</b> desses subúrbios,</p> <p>35 E das turvas e tristes vizinhanças,</p> <p>Das <b>disputas cruéis</b> entre pessoas</p> <p>E entre as famílias,</p> <p>Do roubo mesmo entre indigentes,</p> <p>Ouvm-se, ao fundo dos terrenos, sempre,</p> <p>40 Os arquejantes batimentos surdos</p> <p>Das usinas e fábricas simétricas.</p> <p>Aqui, sob os tetos de vidro cintilante,</p>	<p>E a miséria em choros destes subúrbios,</p> <p>E as turvas e mornas vizinhanças,</p> <p>E os ódios se entrecruzando de pessoas a pessoas</p> <p>E de lares em lares,</p> <p>E o roubo mesmo entre indigentes,</p> <p>Bramem, no fundo dos pátios, sempre,</p> <p>Os ofegantes batimentos surdos</p> <p>Das usinas e das fábricas simétricas.</p> <p>Aqui, sob grandes tetos onde cintila o vidro,</p>

	<b>4.6 Troisième poème choisi : LES USINES</b>		
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN	
LES USINES	AS USINAS	AS USINAS	
<p><i>La vapeur se condense en force prisonnière :</i></p> <p><i>Des mâchoires d'acier mordent et fument ;</i></p> <p><i>De grands marteaux monumentaux</i></p> <p><i>Broient des blocs d'or sur des enclumes,</i></p> <p><i>Et, dans un coin, s'illuminent les fontes</i></p> <p><i>En brasiers tors et effrénés qu'on dompte.</i></p> <p><i>Là-bas, les doigts méticuleux des métiers prestes,</i></p> <p><i>À bruits menus, à petits gestes,</i></p>	<p>O vapor se condensa em força prisioneira: Mandíbulas de aço mordem e fumegam;</p> <p>45 Grandes malhos monumentais</p> <p>Moem blocos dourados nas bigornas,</p> <p>E, a um canto, se iluminam os cadinhos,</p> <p>Com chamas loucas, logo dominadas.</p> <p>Além, dedos meticulosos de teares ágeis,</p> <p>50 Com ruídos miúdos, gestos curtos,</p>	<p>O vapor se condense em força prisioneira: Mandíbulas de aço mordem e fumam;</p> <p>Grandes martelos monumentais</p> <p>Moem blocos de ouro sobre bigornas,</p> <p>E, num canto, as fusões iluminam-se</p> <p>Em braseiros tortos e descontrolados que adestram-se.</p> <p>La longe, os dedos meticulosos das profissões ágeis,</p> <p>Com barulhos miúdos, com pequenos gestos,</p>	

	4.6 Troisième poème choisi : LES USINES	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LES USINES	AS USINAS	AS USINAS
<p><i>Tissent des draps, avec des fils qui vibrent</i></p> <p><i>Légers et fin comme des fibres.</i></p> <p><i>Des bandes de cuir transversales</i></p> <p><i>Courent de l'un à l'autre bout des salles</i></p> <p><i>Et les volants larges et violents</i></p> <p><i>Tournent, pareils aux ailes dans le vent</i></p> <p><i>Des moulins fous, sous les rafales.</i></p> <p><i>Un jour de cour avare et ras</i></p> <p><i>Frôle, par à travers les carreaux gras</i></p>	<p>Tecem os panos com fios que vibram</p> <p>Leves e finos como fibras.</p> <p>Correias transversais de couro</p> <p>Vão de um extremo à outro das salas,</p> <p>55 E os volantes grandes e violentos</p> <p>Rodam, como se fossem loucas asas de moinho</p> <p>Girando sob as rajadas de vento.</p> <p>A luz avara e rasa do exterior</p> <p><b>Banha</b>, através dos vidros sujos</p>	<p>Trançam lençóis, com fios que vibram</p> <p>Leves e finos como fibras.</p> <p>Bandas de couro transversais</p> <p>Correm de um ao outro canto das salas</p> <p>E os volantes largos e violentos</p> <p>Giram, como as asas no vento</p> <p>Moinhos loucos, sob as rajadas.</p> <p>Um dia de pátio avaro e raso</p> <p>Passe de raspão, através dos azulejos gordurosos</p>

	<b>4.6 Troisième poème choisi : LES USINES</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LES USINES	AS USINAS	AS USINAS
<p><i>Et humides d'un soupirail, Chaque travail. Automatiques et minutieux, Des ouvriers silencieux Règlent le mouvement D'universel tictaquement Qui fermente de fièvre et de folie Et déchiquette, avec ses dents d'entêtement, La parole humaine abolie.</i></p>	<p>60 De graxa e umidade da clarabóia, Cada trabalho. Minuciosos, automáticos, Operários silenciosos Regulam o movimento</p> <p>65 De tique-taque universal Que fermenta de febre e de loucura E despedaça, com seus dentes obstinados, A palavra humana abolida.</p>	<p>E úmidos de um respiradouro, Cada trabalho. Automáticos e minuciosos, Operários silenciosos Regulam o movimento De universal tique-taque Que fermenta de febre e de loucura E rasga, com seus dentes de teimosia, A palavra humana abolida.</p>

	<b>4.6 Troisième poème choisi : LES USINES</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LES USINES	AS USINAS	AS USINAS
<p><i>Plus loin, un vacarme tonnant de chocs</i></p> <p><i>Monte de l'ombre et s'érige par blocs ;</i></p> <p><i>Et, tout à coup, cassant l'élan des violences,</i></p> <p><i>Des murs de bruit semblent tomber</i></p> <p><i>Et se taire, dans une mare de silence,</i></p> <p><i>Tandis que les appels exacerbés</i></p> <p><i>Des sifflets crus et des signaux</i></p> <p><i>Hurlent soudain vers les fanaux,</i></p> <p><i>Dressant leurs feux sauvages,</i></p>	<p>Mais longe, um crepitar ... de choques</p> <p>70 Sobe da sombra e se levanta em blocos;</p> <p>E, de repente, <b>cortando</b> o ímpeto <b>violento</b>,</p> <p>Muros de ruído parecem tombar</p> <p>E calar-se, num charco de silêncio,</p> <p>Enquanto os apelos exacerbados</p> <p>75 De apitos crus e de sinais,</p> <p>Súbito, <b>lançam-se</b> aos fanais,</p> <p><b>Com</b> seus fogos selvagens,</p>	<p>Mais longe, um tumulto de choques trovoando</p> <p>Sobe da sombra e se ergue em blocos;</p> <p>E, de repente, quebrando o impulso das violências,</p> <p>Paredes de barulho parecem cair</p> <p>E se calar, num poço de silêncio,</p> <p>Enquanto as chamadas exacerbadas</p> <p>Apitos crus e sinais</p> <p>Bramem de repente para os fanais,</p> <p>Erguendo seus fogos selvagens,</p>

	<b>4.6 Troisième poème choisi : LES USINES</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LES USINES	AS USINAS	AS USINAS
<p><i>En buissons d'or, vers les nuages.</i></p> <p><i>Et tout autour, ainsi qu'une ceinture,</i></p> <p><i>Là-bas, de nocturnes architectures,</i></p> <p><i>Voici les docks, les ports, les ponts, les phares</i></p> <p><i>Et les gares folles de tintamarres ;</i></p> <p><i>Et plus lointains encor des toits d'autres usines</i></p> <p><i>Et des cuves et des forges et des cuisines</i></p> <p><i>Formidables de naphte et de résines</i></p>	<p>Em sarças de ouro, até as nuvens.</p> <p>E em toda a volta, como uma cintura</p> <p>80 Longínqua – noturnas arquiteturas –,</p> <p>As docas, os portos, as pontes, os faróis</p> <p>E as gares loucas, cheias de alaridos;</p> <p>Mais longe ainda, os telhados de outras usinas</p> <p>85 E as tinas, forjas e cozinhas</p> <p>Formidáveis de nafta e de resinas</p>	<p>Em moitas de ouro, para as nuvens</p> <p>E tudo ao redor, tal como um cinto,</p> <p>La longe, noturnas arquiteturas,</p> <p>Eis aqui as docas, os portos, as pontes, os faróis</p> <p>E as estações de trem loucas de agitações</p> <p>E mais distante ainda tetos de outras usinas</p> <p>E cisternas e forjas e cozinhas</p> <p>Formidáveis de nafta e de resinas</p>

	<b>4.6 Troisième poème choisi : LES USINES</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LES USINES	AS USINAS	AS USINAS
<p><i>Dont les meutes de feu et de lueurs grandies</i></p> <p><i>Mordent parfois le ciel, à coups d'aboies et d'incendies.</i></p> <p><i>Au long du vieux canal à l'infini,</i></p> <p><i>Par à travers l'immensité de la misère</i></p> <p><i>Des chemins noirs et des routes de pierre,</i></p> <p><i>Les nuits, les jours, toujours,</i></p> <p><i>Ronflent les continus battements sourds,</i></p> <p><i>Dans les faubourgs,</i></p> <p><i>Des fabriques et des usines symétriques.</i></p>	<p>Que, em matilhas de fogo e de clarões gigantes,</p> <p>Mordem o céu a golpes de latidos e de incêndios.</p> <p>Ao longo do canal velho, até o infinito,</p> <p>90 Em meio à imensidade da miséria</p> <p>Dos escuros caminhos e das estradas de pedra,</p> <p>Noite e dia, incessantes,</p> <p>Ressoam os contínuos batimentos surdos,</p> <p>Lá nos subúrbios,</p> <p>95 Das usinas e fábricas simétricas.</p>	<p>Cujas matilhas de fogo e de lampejos crescidos</p> <p>Mordem as vezes o céu, a socos de agonias e de incêndios.</p> <p>Ao longo do velho canal ao infinito,</p> <p>Através da imensidão da miséria</p> <p>Caminhos negros e estradas de pedra.</p> <p>As noites, os dias, sempre,</p> <p>Roncam os contínuos batimentos surdos,</p> <p>Dentro dos subúrbios,</p> <p>Fábricas e usinas simétricas.</p>

	<b>4.6 Troisième poème choisi : LES USINES</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LES USINES	AS USINAS	AS USINAS
<p><i>L'aube s'essuie</i></p> <p><i>À leurs carrés de suie ;</i></p> <p><i>Midi et son soleil hagard</i></p> <p><i>Comme un aveugle, errent par leurs brouillards ;</i></p> <p><i>Seul, quand au bout de la semaine, au soir,</i></p> <p><i>La nuit se laisse en ses ténèbres choir,</i></p> <p><i>L'âpre effort s'interrompt, mais demeure en arrêt,</i></p> <p><i>Comme un marteau sur une enclume,</i></p>	<p>A alba se enxuga</p> <p>Nos vidros cheios de fuligem;</p> <p>A tarde e seu sol desvairado</p> <p>Como um cego vagueiram entre as brumas;</p> <p>100 Só quando, ao findar a semana, enfim,</p> <p>A noite mergulha tudo na treva,</p> <p>O áspero esforço cessa, mas fica em suspenso,</p> <p>Como o malho sobre a bigorna,</p>	<p>A madrugada se enxuga</p> <p>Aos seus quadros de fuligem;</p> <p>Meio-dia e seu sol atordoado</p> <p>Como um cego, vagueiam pelas suas névoas;</p> <p>Só, quando ao fim da semana, de tardinha,</p> <p>A noite se deixa cair em suas trevas</p> <p>O esforço áspero se interrompe, mas fica parado,</p> <p>Como um martelo sobre uma bigorna,</p>

	<b>4.6 Troisième poème choisi : LES USINES</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LES USINES	AS USINAS	AS USINAS
<i>Et l'ombre, au loin, parmi les carrefours, paraît</i>  <i>De la brume d'or qui s'allume.</i>	E a sombra, ao longe, entre as encruzilhadas, lembra  105 Uma bruma dourada que se inflama.	E a sombra, ao longe, no meio dos cruzamentos, aparece  Bruma de ouro que se ascende.

#### 4.7.1 Analyse critique :

Ce poème est le dixième du recueil d'Émile Verhaeren et le troisième de notre étude. Il est écrit en vers libres et est composé de douze strophes. Le mètre n'est pas régulier, les rimes sont parfois disposées de manière classique ; elles sont plates au début, « fenêtres » (vers 1) rime avec « salpêtre » (vers 2), rappelons que :

*Les rimes plates (appelées également rimes suivies ou rimes jumelles) se correspondent deux à deux en une suite ouverte aa, bb, cc, etc. [...] (AQUIEN, 2014, p. 59)*

Cependant, au ver 12, « paratonnerres » ne rime avec rien et au ver 8 « fabriques » rime avec « briques » au vers 7, mais ces deux mots ne font pas partie de la même strophe et dans la prosodie classique, on ne peut faire que rimer deux vers qui appartiennent à la même strophe. Avec ce titre, Verhaeren, annonce un poème moderne. Il y dépeint les faubourgs et les banlieues, et le texte est essentiellement descriptif. Il décrit des bouleversements techniques qui marquent le passage du XIXe siècle au XXe siècle. L'auteur semble être fasciné par cet univers en mutation, pourtant cette modernité a un aspect sordide. C'est presque le seul poème qui donne une vision négative de la modernité. La dimension sociale du texte pointe les conséquences terribles de la modernité sur le peuple.

##### 4.7.1.1 Des erreurs

*Se regardant avec les yeux cassés de leurs fenêtres (1)*

(v.1): Contemplando-se pelos olhos **vazados** de suas janelas, (2)

Le verbe « vazar » en portugais a plusieurs significations ; il peut s'agir de « vider », « fuir », ou « descendre », définitions bien différentes de « casser » en français.

Com os olhos quebrados de suas janelas, olhando-se (3)

*Et se mirant dans l'eau de poix et de salpêtre D'un canal droit, marquant sa barre à l'infini, (1)*

(v.2-3): Mirando-se nas águas de salitre e **piche** De um canal reto com **seu termo** no **infinito**, (2)

Le mot portugais « piche » est synonyme de bitume ou goudron, en français. Dans le dictionnaire Larousse, Poix est un :

*Mélange mou ou collant, à base de résines et de goudrons végétaux, obtenu par distillation de bois résineux ou de térébenthine.<sup>60</sup>*

E na água de breu e de salitra, mirando-se De um canal reto, marcando ao infinito sua barra (3)

*Et la misère en pleurs de ces faubourgs, (1)*

(v.6): E da miséria e dor desses subúrbios, (2)

E a miséria em choros destes subúrbios, (3)

*Rectangles de granit et monuments de briques, (1)*

(v.8): Retângulos de **pedra**, monumentos de tijolos, (2)

Retângulos de granito e monumentos de tijolos, (3)

*Et longs murs noirs durant des lieues, (1)*

(v.9): ... Compridos muros negros, por léguas e léguas, (2)

E longas paredes escuras por muitas léguas, (3)

*Immensément, par les banlieues ; (1)*

(v.10) : Imensamente, pelos **arrabaldes** ; (2)

Imensamente, através dos subúrbios; (3)

*Et sur les toits, dans le brouillard, aiguillonnées*

*De fers et de paratonnerres, (1)*

(v.11-12): Sobre os telhados, entre brumas e **as agulhas**

De ferros e de pára-raios, (2)

E nos telhados, na neblina, aguilhoadas

<sup>60</sup><https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/poix/62101#:~:text=M%C3%A9lange%20mou%20et%20collant%2C%20C3%A0,bois%20r%C3%A9sineux%20ou%20de%20t%C3%A9r%C3%A9benthine.>

Por ferros e para-raios, (3)

*Par la banlieue, à l'infini.* (1)

(v.15): **Pelos subúrbios** a perder de vista, (2)

Pelos subúrbios, ao infinito, (3)

*Et les squares, où s'ouvre, en des caries* (1)

(v.20): E as **praças**, onde se abre, em cáries (2)

**Square** : nom masculin (anglais *square*, place carrée, du moyen français *esquare*, *carré*)

1. Petit jardin public, généralement clôturé. (à Paris, création du milieu du XIXe s.)

2. Cour entourée d'immeubles d'habitation.<sup>61</sup>

**Carie verte** : détérioration de certains alliages de fer, de nickel, de chrome, par corrosion sèche à haute température.<sup>62</sup>

E onde se abre, em cáries nos jardins públicos, (3)

*D'où luit l'alcool* (1)

(v.26): Cujo álcool **exala** (2)

De onde resplandece as bebidas alcoólicas (3)

*Et la misère en pleurs de ces faubourgs,* (1)

(v.34): E da **miséria e dor** desses subúrbios, (2)

Ce n'est pas « la misère et la douleur » mais plutôt la misère qui souffre et pleure. Ici, la misère est personnalisée, elle est triste et pleure. Voyons la définition de l'expression « En pleurs » dans le dictionnaire Larousse : *Littéraire. Être en pleurs, être en train de pleurer abondamment.*<sup>63</sup>

E a miséria em choros destes subúrbios, (3)

<sup>61</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/square/74371>

<sup>62</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/carie/13302>

<sup>63</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pleur/61631>

*Et les haines s'entrecroisant de gens à gens* (1) (v.36): Das **disputas cruéis** entre pessoas (2)

E os ódios se entrecruzando de pessoas a pessoas (3)

*Grondent, au fond des cours, toujours,* (1)

(v.39): Ouvem-se, ao fundo dos terrenos, sempre, (2)

Bramem, no fundo dos pátios, sempre, (3)

*Frôle, par à travers les carreaux gras.* (1)

(v.59): **Banha**, através dos vidros sujos (2)

Ce n'est pas que la faible lumière du jour baigne, remplisse ou imprègne chaque travail, mais c'est qu'elle passe tout à côté, en l'effleurant à peine comme un filet de clarté à peine visible.

Passa de raspão, através dos azulejos gordurosos (3)

*Et, tout à coup, cassant l'élan des violences,* (1)

(v.71): E, de repente, **cortando** o ímpeto violento, (2)

C'est beaucoup plus qu'en « coupant l'élan des violences » (cortando o ímpeto violento), ce ne serait dans ce cas qu'une blessure, un arrêt, un dérangement. Nous préférons maintenir dans la traduction le verbe casser, « cassant l'élan des violences » (quebrando o impulso das violências). On ressent ainsi beaucoup plus l'idée de destruction irrémédiable, d'élimination ou de rupture.

E, de repente, quebrando o impulso das violências, (3)

*Hurlent soudain vers les fanaux,* (1)

(v.76): Súbito, **lançam-se** aos fanais, (2)

Bramem de repente para os fanais, (3)

#### 4.7.1.2 Des omissions

*Ici, sous de grands toits où scintille le verre, (1)*

(v.42): Aqui, sob os ... tetos de vidro cintilante, (2)

Aqui, sob grandes tetos onde cintila o vidrto, (3)

*Dressant leurs feux sauvages, (1)*

(v.77): **Com** seus fogos selvagens, (2)

Le participe présent « Dressant » (Erguendo) est omis dans l'interprétation de Rivera, qui préfère utiliser à la place la préposition

« Avec » (Com).

Erguendo seus fogos selvagens, (3)

#### 4.7.1.3 Des rajouts

*Ronflent terriblement usines et fabriques. (1)*

(v.7): Ressoam com furor **as** usinas e **as** fábricas. (2)

Roncam terrivelmente usinas e fábricas. (3)

*Plus loin, un vacarme tonnant de chocs (1)*

(v.69): Mais longe, um crepitar ... de choques (2)

Mais longe, um tumulto de choques trovoando (3)

#### 4.7.1.4 Style et qualité textuelle

*Et la misère en pleurs de ces faubourgs, (1)*

(v.6): E da miséria e dor desses subúrbios, (2)

E a miséria em choros destes subúrbios, (3)

La tournure de la phrase est modifiée ici. Ce n'est plus *La misère en pleurs de ces faubourgs*, c'est *de la misère et de la douleur de ces faubourgs*. *La qualité textuelle change.*

*Ronflent terriblement usines et fabriques. (1)*

(v.7): Ressoam com furor **as** usinas e **as** fábricas (2)

Nous constatons avec le rajout des articles définis, un effacement de la poésie dans le vers, en étant définies « usines et fabriques » ne représentent plus cet espace vague et absolu, ce ne sont plus n'importe quelle usine ou n'importe quelle fabrique, le style du vers a changé.

Roncam terrivelmente usinas e fábricas. (3)

*Oh les quartiers rouillés de pluie et leurs grand-rues ! Et les femmes et leurs guenilles apparues (1)*

(v.18-19): Oh! Os quarteirões enferrujados pela chuva! Suas longas ruas e as mulheres e seus andrajos (2)

Oh, bairros enferrujados pela chuva e suas artérias! E mulheres com seus farrapos aparecidos (3)

Le style et la qualité textuelle sont transformés dans la traduction de Rivera. Nous notons que l'on ne parle plus de quartiers ni de grand- rues, mais de pâtés de maisons (quarteirões) et de longues rues. Les guenilles des femmes ne sont plus décrites, simplement citées (andrajos).

*et les haines s'entrecroisant de gens à gens (1)*

(v.36): das disputas cruéis entre pessoas (2)

e os ódios se entrecruzando de pessoas a pessoas (3)

*Tournent, pareils aux ailes dans le vent Des moulins fous, sous les rafales. (1)*

(v.56-57): Rodam, como se fosse **loucas** asas de moinho Girando sob as rajadas de vento. (2)

Ici, le rythme change, l'idée diffère légèrement de l'original, le style et la qualité textuelle se transforment. L'ordre des mots dans les vers originaux n'est pas respecté dans la traduction. En effet, l'adjectif "fous" (loucas) a été déplacé du vers 57 au vers 56 pour qualifier "les ailes" (asas) et non plus les "moulins" (moinhos). Ce ne sont plus les moulins qui sont fous,

mais leurs ailes, Bien comme “le vent” (vento) qui a été retiré du vers 56 pour être rajouté au mot “rafales” (rajadas) à la fin du vers 57. Une telle “modification” pourrait parfaitement, selon nous, servir d'exemple pour expliquer la transcréation de Haroldo de Campos. Cette transcréation qui présente le traducteur comme *transfingidor* (transprétendant).<sup>64</sup>

Giram, como as asas no vento Moinhos loucos, sob as rajadas. (3)

*Et, tout à coup, cassant l'élan des violences,* (1)

(v.71): E, de repente, **cortando** o ímpeto violento, (2)

E, de repente, quebrando o impulso das violências, (3)

La qualité textuelle est modifiée : le substantif « des violences » (das violências) devient un adjectif qualificatif dans la traduction en portugais :

« violento » (violent) le style en est amoindri. Dans ce poème, Verhaeren personnalise les usines en les comparant presque à des bêtes sauvages

et violentes (*déchiquette avec ses dents d'entêtement*) dans la strophe précédente.

*Dressant leurs feux sauvages,* (1)

(v.77): **Com** seus fogos selvagens, (2)

Erguendo seus fogos selvagens, (3)

Le remplacement du participe présent « Dressant » (Erguendo) par la préposition « Avec » (Com) provoque un affaiblissement de l'image poétique, originale, le verbe d'action manque.

<sup>64</sup> <https://www.erudit.org/en/journals/ttr/1900-v1-n1-ttr07391/1093022ar/abstract/>

	4.8 Quatrième poème choisi : LA BOURSE	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA BOURSE	A BOLSA	LA BOURSE
<p><i>Comme un torse de pierre et de métal debout</i></p> <p><i>Le monument de l'or dans les ténèbres bout.</i></p> <p><i>Dès que morte est la nuit et que revit le jour,</i></p> <p><i>L'immense et rouge carrefour</i></p> <p><i>D'où s'exalte sa quotidienne bataille</i></p> <p><i>Tressaille.</i></p> <p><i>Des banques s'ouvrent tôt et leurs guichets,</i></p> <p><i>Où l'or se pèse au trébuchet,</i></p> <p><i>Voient affluer - voiles légères - par flottes,</i></p>	<p>1 Ereto como um torso de metal e pedra</p> <p>O monumento do ouro <b>ergue-se</b> em meio às trevas.</p> <p>Morre a noite e, mal surge <b>a nova madrugada,</b> A imensa e rubra encruzilhada</p> <p>5 De onde se exalta a sua quotidiana <b>lida</b></p> <p><b>Hesita.</b></p> <p><b>Os</b> bancos abrem cedo e seus balcões,</p> <p>Onde o ouro é pesado <b>aos milhões,</b></p> <p>Vêm afluir – <b>asas</b> ligeiras – frotas</p>	<p>Erguido como um torso de metal e de pedras</p> <p>Ferve o monumento do ouro nas trevas.</p> <p>Quando a noite morre e que renasce o dia, A enorme encruzilhada vermelha</p> <p>De onde sua batalha cotidiana exalta</p> <p>Sobressalta.</p> <p>Os bancos e seus guichês abrem cedo, Em balança de ourives o ouro é pesado, Vê-se afluir - velas leves - por frotas,</p>

	<b>4.8 Quatrième poème choisi : LA BOURSE</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA BOURSE	A BOLSA	LA BOURSE
<p><i>Les traites et les banque-notes.</i></p> <p><i>Une fureur monte et s'en dégage,</i></p> <p><i>Gagne la rue et s'y propage,</i></p> <p><i>Venant chauffer, de seuil en seuil,</i></p> <p><i>Dans la ville, la peur, la folie ou l'orgueil.</i></p> <p><i>Le monument de l'or attend que midi tinte</i></p> <p><i>Pour réveiller l'ardeur dont sa vie est étreinte.</i></p> <p><i>Tant de rêves, tels des feux roux</i></p> <p><i>Entremêlent leur flamme et leurs remous</i></p>	<p>10 De letras, títulos e notas.</p> <p>Sobe um furor que, <b>como vaga,</b></p> <p>Alcança a rua e se propaga,</p> <p>Vindo, afinal, <b>de lar em lar,</b></p> <p><u>O medo, o orgulho e a loucura</u> ativar.</p> <p>15 O monumento de ouro espera o meio-dia</p> <p>Vir acordar o ardor que a vida lhe <b>ilumina</b></p> <p>Quantos sonhos, qual rubros <b>vinhos,</b></p> <p>Entremeiam sua chama e os remoinhos</p>	<p>As letras de câmbio e as notas.</p> <p>Um furor sobe, se desapega</p> <p>Ganha a rua e se propaga,</p> <p>Vindo aquecer, de soleira em soleira,</p> <p>Na cidade, o medo, o orgulho ou a doideira.</p> <p>O monumento do ouro espera que toca meio-dia</p> <p>Para acordar o ardor que aperta sua vida.</p> <p>Tantos sonhos, como fogos arruivados</p> <p>Misturam sua chama e seus rescaldos</p>

	<b>4.8 Quatrième poème choisi : LA BOURSE</b>		
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN	
LA BOURSE	A BOLSA	LA BOURSE	
<i>De haut en bas du palais fou !</i>	De cima a baixo do palácio louco!	De alto a baixo do palácio doido!	
<i>Le gain coupable et monstrueux</i>	20 O ganho vil e monstruoso	O lucro monstruoso e culpado	
<i>S'y resserre comme des nœuds.</i>	Lá se <b>enovela</b> como nós.	Aperta-se tais como nós.	
<i>On croit y voir une âpre fièvre</i>	E crê-se ver febril ressábio	Parece uma febre áspera	
<i>Voler, de front en front, de lèvres en lèvres,</i>	Voar, de frente em frente, lábio em lábio,	A voar, de frente em frente, de boca em boca,	
<i>Et s'ameuter et éclater</i>	<b>E alvoroçar-se e rebrilhar</b>	E explodir e fomentar	
<i>Et crépiter sur les paliers</i>	25 E em patamares crepitar	E nos andares crepitar	
<i>Et les marches des escaliers.</i>	<b>Pelas escadas, a rolar.</b>	E nos degraus da escada.	
<i>Une fureur réenflammée</i>	<b>Sobe um clamor ao amplo espaço</b>	Um furor reascendido	

	4.8 Quatrième poème choisi : LA BOURSE	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA BOURSE	A BOLSA	LA BOURSE
<p><i>Au mirage du moindre espoir</i></p> <p><i>Monte soudain de l'entonnoir</i></p> <p><i>De bruit et de fumée,</i></p> <p><i>Où l'on se bat, à coups de vols, en bas.</i></p> <p><i>Lèvres sèches, regards aigus, gestes inverses,</i></p> <p><i>Et cerveaux, qu'en tourbillons les millions traversent,</i></p> <p><i>Échangent là leur peur et leur terreur.</i></p> <p><i>La hâte y simule l'audace</i></p> <p><i>Et les audaces se dépassent ;</i></p>	<p>E, na miragem da ilusão,</p> <p>Súbito, <b>deixa</b> o turbilhão</p> <p>30 De ruído e de fumaça</p> <p>Onde <b>a turba feroz</b> se enfrenta embaixo.</p> <p>Línguas secas, olhares maus, gestos que ameaçam,</p> <p>E cérebros, que em turbilhão milhões perpassam,</p> <p>Lá vão trocar seu medo e seu terror.</p> <p>35 Ali a pressa imita a audácia</p> <p>E os <b>mais</b> audazes se ultrapassam;</p>	<p>Na miragem do menor aguardo</p> <p>Sobe de repente do funil</p> <p>De fumaça e de ruído,</p> <p>Onde, a socos de roubos, embaixo se briga.</p> <p>Línguas secas, olhares agudos, gestos inversos,</p> <p>E, que em redemoinhos os milhões atravessam, cérebros,</p> <p>Trocam aí seu medo e seu terror.</p> <p>A pressa simula a audácia</p> <p>E as audácias se superam;</p>

	<b>4.8 Quatrième poème choisi : LA BOURSE</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA BOURSE	A BOLSA	LA BOURSE
<i>Les uns confient à des carnets</i>	Alguns confiam aos carnês	Alguns confiam em seus cadernos
<i>Leurs angoisses et leurs secrets ;</i>	Suas angústias e segredos;	Suas angustias e seus segredos;
<i>Cyniquement, tel escompte l'éclair</i>	Cinicamente, alguém desconta o raio	Cinicamente, tanto prevê o relâmpago
<i>Qui tue un peuple au bout du monde ;</i>	40 Que mata um povo muito longe;	Que mata um povo no fim do mundo;
<i>Les chimères volent dans l'air ;</i>	Quimeras voam na amplidão;	No ar as quimeras voam;
<i>Les chances fuient ou surabondent ;</i>	Chances <b>vão e vêm, de repente;</b>	As chances sobreabundam ou fujam;
<i>Marchés conclus, marchés rompus</i>	Tratos feitos, tratos rompidos,	Negócios fechados, negócios desfeitos
<i>Luttent et s'entrebutent en disputes ;</i>	Lutam e se consomem nas disputas;	Lutam e embatem-se em discussões;
<i>L'air brûle - et les chiffres paradoxaux,</i>	45 O ar queima – e números paradoxais,	O ar queima – e as cifras paradoxais,
<i>En paquets pleins, en lourds trousseaux,</i>	Em <b>cestos</b> cheios, em <b>pacotes colossais,</b>	Em pacotes cheios, em pesados enxovais,

	<b>4.8 Quatrième poème choisi : LA BOURSE</b>	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA BOURSE	A BOLSA	LA BOURSE
<p><i>Sont rejetés et cahotés et ballottés</i></p> <p><i>Et s'effarent en ces bagarres,</i></p> <p><i>Jusqu'à ce que leurs sommes lasses,</i></p> <p><i>Masses contre masses,</i></p> <p><i>Se cassent.</i></p> <p><i>Aux fins de mois, quand les débâcles se décident,</i></p> <p><i>La mort les paraphe de suicides</i></p> <p><i>Et les chutes s'effritent en ruines</i></p> <p><i>Qui s'illuminent</i></p>	<p><b>São relançados e enfeixados e agitados</b></p> <p><b>E se assustam com os embaraços,</b></p> <p>Até que seus totais, já lassos,</p> <p>50 <b>Maços contra maços,</b></p> <p>Se quebrem.</p> <p><b>No fim do mês,</b> quando as <b>falências</b> se decidem,</p> <p>A morte as rubrica de suicídios</p> <p>E as quedas se transformam em ruínas</p> <p>55 Que se iluminam</p>	<p>São rejeitados e abalados e tremulados</p> <p>E apavoram-se nestas brigas,</p> <p>Até que suas somas exaustas,</p> <p>Massas contra massas,</p> <p>Quebram-se.</p> <p>Nos finais de mês, quando as derrotas se decidem,</p> <p>A morte as rubrica de suicídios</p> <p>E as quedas caiem em ruinas</p> <p>Que se iluminam</p>

	4.8 Quatrième poème choisi : LA BOURSE	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA BOURSE	A BOLSA	LA BOURSE
<p><i>En obsèques exaltatives.</i></p> <p><i>Mais le jour même, aux heures blêmes,</i></p> <p><i>Les volontés, dans la fièvre, revivent ;</i></p> <p><i>L'acharnement sournois</i></p> <p><i>Reprend, comme autrefois.</i></p> <p><i>On se trahit, on se sourit et l'on se mord</i></p> <p><i>Et l'on travaille à d'autres morts.</i></p> <p><i>La haine ronfle, ainsi qu'une machine,</i></p> <p><i>Autour de ceux qu'elle assassine.</i></p> <p><i>On vole, avec autorité, les gens</i></p>	<p>Em exéquias exaltativas.</p> <p>No mesmo dia, às horas <b>mortas</b>,</p> <p>As vontades, febris, <b>ardem</b>, revivem;</p> <p><b><u>O furor, sem demora.</u></b></p> <p>60 Retorna, como outrora.</p> <p>Gente se trai, gente se ri, gente se morde,</p> <p>Gente trabalha pra outras mortes.</p> <p>O ódio <b>ressoa</b>, máquina <u>daninha</u>,</p> <p>Em torno àqueles que assassina.</p> <p>65 Uns roubam, autoritários, <b>as gentes</b></p>	<p>Em funerais exaltados.</p> <p>Mas o mesmo dia, nas horas pálidas,</p> <p>As vontades, na febre, vivem de novo;</p> <p>A persistência fingida</p> <p>Retoma como antigamente.</p> <p>A gente se traia, se sorri e se morde</p> <p>E se trabalha em outras mortes.</p> <p>O ódio ronca, tal como uma máquina,</p> <p>Ao redor daqueles que ela assassina.</p> <p>Se rouba, com autoridade, as pessoas</p>

	4.8 Quatrième poème choisi : LA BOURSE	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA BOURSE	A BOLSA	LA BOURSE
<p><i>Dont les coffres sont indigents.</i></p> <p><i>On mêle avec l'honneur l'escroquerie,</i></p> <p><i>Pour amorcer jusqu'aux patries</i></p> <p><i>Et ameuter vers l'or torride et infamant</i></p> <p><i>L'universel affolement.</i></p> <p><i>Oh l'or, là-bas, comme des tours dans les nuages,</i></p> <p><i>L'or étalé sur l'étagère des mirages,</i></p> <p><i>Avec des millions de bras tendus vers lui,</i></p> <p><i>Et des gestes et des appels, la nuit,</i></p>	<p>Cujos cofres são indigentes.</p> <p><u>E misturam</u> a honra com a trapaça,</p> <p>E a própria pátria se ameaça</p> <p>Pra amartilhar em direção ao vil metal</p> <p>70 Toda a loucura universal.</p> <p>Oh! O ouro ao longe, como torres <b>na amplidão,</b></p> <p>O ouro exibido nas vitrines da ilusão,</p> <p>Com braços aos milhões estendidos pra ele,</p> <p>E gestos e apelos, à noite,</p>	<p>Cujos cofres são indigentes.</p> <p>Se mistura com a honra a pilantragem,</p> <p>Para iniciar até as pátrias</p> <p>E fomentar para o ouro tórrido e infamante</p> <p>O pânico universal.</p> <p>Oh o ouro, lá-longe, como torres nas nuvens,</p> <p>O ouro espalhado sobre a prateleira dos milagres,</p> <p>Com milhões de braços erguidos para ele,</p> <p>E gestos e chamados, à noite,</p>

	4.8 Quatrième poème choisi : LA BOURSE	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA BOURSE	A BOLSA	LA BOURSE
<p><i>Et la prière unanime qui gronde,</i></p> <p><i>De l'un à l'autre bout des horizons du monde</i> <i>!</i></p> <p><i>Là-bas, des cubes d'or sur des triangles d'or,</i></p> <p><i>Et tout autour les fortunes célèbres</i></p> <p><i>S'échafaudant sur des algèbres</i></p> <p><i>De l'or ! - boire et manger de l'or !</i></p> <p><i>Et, plus féroce encor que la rage de l'or,</i></p> <p><i>La foi au jeu mystérieux</i></p>	<p>75 E a prece unânime que clama</p> <p>De um a outro horizonte, em toda a terra!</p> <p>Além, as cubas de ouro em <b>seus apoios</b> de ouro,</p> <p>E em toda a volta as fortunas notáveis</p> <p>Se acumulando sobre as álgebras.</p> <p>80 O ouro! – beber e comer ouro!</p> <p>E, ainda mais feroz do que a avidez por ouro,</p> <p>A fé no jogo misterioso</p>	<p>E a oração unanima que brame,</p> <p>De uma à outra extremidade dos horizontes do mundo!</p> <p>Lá-longe, cubos de ouro sobre triângulos de ouro,</p> <p>E bem ao redor as fortunas famosas</p> <p>Se amontoando sobre álgebras.</p> <p>Ouro! - beber e comer ouro!</p> <p>E, mais feroz ainda do que a raiva do ouro,</p> <p>A fé ao jogo misterioso</p>

	4.8 Quatrième poème choisi : LA BOURSE	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA BOURSE	A BOLSA	LA BOURSE
<p><i>Et ses hasards hagards et ténébreux</i></p> <p><i>Et ses arbitraires vouldoirs certains</i></p> <p><i>Qui restaurent le vieux destin ;</i></p> <p><i>Le jeu, axe terrible, où tournera autour de l'aventure,</i></p> <p><i>Par seul plaisir d'anomalie,</i></p> <p><i>Par seul besoin de rut et de folie,</i></p> <p><i>Là-bas, où se croisent les lois d'effroi</i></p> <p><i>Et les suprêmes désarrois,</i></p> <p><i>Éperdument, la passion future.</i></p>	<p>E seus acasos tenebrosos</p> <p>E suas vontades arbitrarias</p> <p>85 <b>Restaurando</b> o velho destino;</p> <p>O jogo, eixo tremendo, em que esvoará em redor da aventura,</p> <p>Pelo prazer <b>da</b> anomalia,</p> <p>Por precisão de cio e de <b>folia</b>,</p> <p>Ao longe, onde se cruzam as leis do <b>terror</b></p> <p>90 Com os supremos desatinos,</p> <p>Perdidamente, a paixão futura.</p>	<p>E seus acasos extenuados e tenebrosos</p> <p>E seus arbitrários querereres certos</p> <p>Que restauram o velho destino;</p> <p>O jogo, eixo terrível, onde girará ao redor da aventura,</p> <p>Por único prazer de anomalia,</p> <p>Por única necessidade de cio e de loucura,</p> <p>Lá-longe, onde se cruzam as leis de pavor</p> <p>E as supremas angústias,</p> <p>Freneticamente, a paixão futura.</p>

	4.8 Quatrième poème choisi : LA BOURSE	
ÉMILE VERHAEREN	JOSÉ JERONYMO RIVERA	ERIC CLAUDE LEURQUIN
LA BOURSE	A BOLSA	LA BOURSE
<p><i>Comme un torse de pierre et de métal debout,</i></p> <p><i>Qui cèle en son mystère et son ardeur profonde</i></p> <p><i>Le cœur battant et haletant du monde,</i></p> <p><i>Le monument de l'or dans les ténèbres bout.</i></p>	<p>Ereto como um torso de metal e pedra,</p> <p>Que oculta em seu mistério e em seu ardor profundo</p> <p>O coração fremente e arquejante do mundo,</p> <p>95 O monumento do ouro <b>ergue-se em meio</b> às trevas.</p>	<p>Como um torso em pé de metal e de pedras</p> <p>Que esconde em seu mistério e seu ardor profundo</p> <p>O coração batendo e ofegante do mundo,</p> <p>Ferve o monumento do ouro nas trevas.</p>

#### 4.8.1 Analyse critique :

Composé de 95 vers, le poème « La Bourse » est le onzième poème du recueil *Les villes tentaculaires* et c'est le quatrième et dernier poème de notre travail d'analyse critique. Ici, le poète se focalise sur le caractère financier, il nous fait rentrer dans le monde hystérique des finances et nous découvrons qu'il construit comme une sorte d'épopée. Voici une grande ville, où la Bourse prend la forme d'un temple, d'une nouvelle cathédrale. Le bruit varie d'une façon proportionnelle au volume des transactions boursières effectuées. Les gains, les bénéfices, les actions répondent aux pertes, aux déficits et aux moins-values en se succédant dans une ambiance exaltée et enflammée. Dès 1896, ce poème avait été publié dans la *Revue socialiste* (revue socialiste mensuelle française créée en 1885 par Benoît Malon et qui parut jusqu'en 2017).<sup>65</sup>

##### 4.8.1.1 Des erreurs

*Le monument de l'or dans les ténèbres bout.* (1)

(v.2): O monumento do ouro **ergue-se** em meio às trevas. (2)

Le traducteur transforme le verbe "bouillir" (bout) par « ergue-se » qui a plutôt le sens de

-s'élever-. Verhaeren utilise le verbe bouillir en personnalisant La Bourse à l'intérieur de laquelle une véritable « cuisson » s'opère.

Ferve o monumento do ouro nas trevas. (3)

*Dès que morte est la nuit et que revit le jour,* (1)

(v.3): Morre a noite e, mal surge **a nova madrugada**, (2)

Quando a noite morre e que renasce o dia, (3)

*Pour réveiller l'ardeur dont sa vie est étreinte.* (1)

(v.16): Vir acordar o ardor que a vida lhe **ilumina** (2)

Le sens de l'adjectif « étreinte » diffère du verbe « illuminer ». Nous le comprenons

---

<sup>65</sup><https://www.gazettelitteraire.com/article-le-monument-de-l-or-la-bourse-verhaeren-113614994.html>  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Revue\\_socialiste](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Revue_socialiste)

de cette manière: Para acordar o ardor que aperta sua vida. (3)

*Tant de rêves, tels des feux roux* (1)

(v.17): Quantos sonhos, qual rubros **vinhos**, (2)

Les mots “feux” et “vins » ne sont pas synonymes, nous choisissons de garder la comparaison du poète belge :

Tantos sonhos, como fogos arruivados (3)

*S'y resserre comme des nœuds.* (1)

(v.21): Lá se **enovela** como nós. (2)

Aperta-se tais como nós. (3)

*Et s'ameuter et éclater* (1)

(v.24): E **alvorçar-se e rebrilhar** (2)

E explodir e fomentar (3)

*Et les marches des escaliers.* (1)

(v.26): **Pelas escadas, a rolar.** (2)

E nos degraus da escada. (3)

*Une fureur réenflammée* (1)

(v.27): **Sobe um clamor ao amplo espaço** (2)

Um furor reascendido (3)

*Où l'on se bat, à coups de vols, en bas.* (1)

(v.31): Onde **a turba feroz** se enfrenta embaixo. (2)

Onde, a socos de roubos, embaixo se briga. (3)

*Les chances fuient ou surabondent ;* (1)

(v.42): Chances **vão e vêm, de repente;** (2)

As chances sobreabundam ou fujam; (3)

*En paquets pleins, en lourds trousseaux,*<sup>66</sup>

*Sont rejetés et cahotés et ballottés*

*Et s'effarent en ces bagarres,* (1)

(v.46/47/48): Em **cestos** cheios, em **pacotes colossais**,

**São relançados e enfeixados e agitados**

**E se assustam com os embaraços,** (2)

Em pacotes cheios, em pesados enxovais,

São rejeitados e abalados e tremulados

E apavoram-se nestas brigas, (3)

*Masses contre masses,* (1)

(v.50): **Maços contra maços,** (2)

Massas contra massas, (3)

*En obsèques exaltatives.* (1)

(v.56): Em exéquias exaltativas. (2)

Em funerais exaltados. (3)

*L'acharnement sournois* (1)

(v.59): **O furor, sem demora,** (2)

A persistência fingida (3)

*La haine ronfle, ainsi qu'une machine,* (1)

(v.63): O ódio **ressoa**, máquina daninha, (2)

O ódio ronca, tal como uma máquina, (3)

*On vole, avec autorité, les gens* (1)

(v.65): Uns roubam, autoritários, **as gentes** (2)

[...] o plural (as gentes) é utilizado quando se trata de «povos; nações», enquanto o

<sup>66</sup> Trousseau : nom masculin. **Monnaies** : dans la frappe des monnaies au marteau, coin mobile qui frappait l'empreinte opposée au coin de pile, ou d'enclume. Durante a cunhagem das moedas com um martelo, cunha móvel que cunhava a impressão oposta à cunha da pilha, ou bigorna.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/trousseau/80022>

«conjunto de habitantes de uma região» se denomina «gente». [...] <sup>67</sup>

Se rouba, com autoridade, as pessoas (3)

*On mêle avec l'honneur l'escroquerie, (1)*

(v.67): E misturam a honra com a trapaça, (2)

Se mistura com a honra a pilantragem, (3)

*Oh l'or, là-bas, comme des tours dans les nuages, (1)*

(v.71): Oh! O ouro ao longe, como torres **na amplidão**, (2)

Oh o ouro, lá-longe, como torres nas nuvens, (3)

*Là-bas, des cubes d'or sur des triangles d'or, (1)*

(v.77): Além, as cubas de ouro em **seus apoios** de ouro, (2)

Lá-longe, cubos de ouro sobre triângulos de ouro, (3)

Un triangle d'or (aigu) ou triangle sublime est un triangle isocèle dans lequel le rapport de la longueur du côté double à la longueur du côté-base est le nombre d'or.<sup>68</sup> En nous basant sur cette définition technique nous préférons garder les termes « triangulos de ouro » (*triangles d'or*) dans notre interprétation à la place de « seus apoios » (leurs appuis) donnée dans la version de Rivera. Nous voyons ici un réel rapport entre le vocabulaire choisi par Verhaeren et celui qui symbolise parfaitement la représentation de l'étalon monétaire de la Bourse, l'or. Paul Bairoch nous explique l'histoire de l'étalon-or :<sup>69</sup>

[...] À partir du début du XIXe siècle, l'or commence à tenir un rôle croissant dans le système monétaire, avec la décision, en 1821, de l'Angleterre d'adopter l'étalon-or, c'est-à-dire de gager la valeur de sa monnaie uniquement sur l'or. [...] L'étape importante suivante fut celle marquée par le passage à l'étalon-or de l'Italie, du Danemark et de la Suède en 1873. Ces trois pays furent suivis par les pays de l'Union Monétaire Latine (c'est-à-dire la Belgique, la France, l'Italie, la Grèce et la Suisse). (...)<sup>70</sup>

<sup>67</sup>[https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-uso-de-a-gente-e-as-gentes/29710#:~:text=Com%20feito%2C%20o%20plural%20\(as,%20BB%20se%20denomina%20%20C%20A%20Bgente%20BB.](https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-uso-de-a-gente-e-as-gentes/29710#:~:text=Com%20feito%2C%20o%20plural%20(as,%20BB%20se%20denomina%20%20C%20A%20Bgente%20BB.)

<sup>68</sup>[https://fr.wikipedia.org/wiki/Triangle\\_d%27or\\_\(g%C3%A9om%C3%A9trie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Triangle_d%27or_(g%C3%A9om%C3%A9trie))

<sup>69</sup>[https://fr.wikipedia.org/wiki/Triangle\\_d%27or\\_\(g%C3%A9om%C3%A9trie\)#:~:text=Le%20triangle%20d'or%20est,72%C2%B0%2C%2036%C2%B0.](https://fr.wikipedia.org/wiki/Triangle_d%27or_(g%C3%A9om%C3%A9trie)#:~:text=Le%20triangle%20d'or%20est,72%C2%B0%2C%2036%C2%B0.)

<sup>70</sup><https://www.melchior.fr/prepa-dossier-documentaire/l-evolution-du-systeme-monetaire-international-depuis->

*Par seul plaisir d'anomalie, (1)*

(v.87): Pelo prazer **da** anomalia, (2)

Por único prazer de anomalia, (3)

*Là-bas, où se croisent les lois d'effroi*

*Et les suprêmes désarrois, (1)*

(v.89/90): Ao longe, onde se cruzam as leis do **terror**

Com os supremos desatinos, (2)

Lá-longe, onde se cruzam as leis de pavor E as supremas angústias, (3)

*Le monument de l'or dans les ténèbres bout (1)*

(v.95): O monumento do ouro **ergue-se em meio** às trevas. (2)

Ferve o monumento do ouro nas trevas. (3)

#### 4.8.1.2 *Des omissions*

*Dans la ville, la peur, la folie ou l'orgueil. (1)*

(v.14): O medo, o orgulho e a loucura ativar. (2)

Na cidade, o medo, o orgulho ou a doideira. (3)

*Et ses hasards hagards et ténébreux (1)*

(v.83): E seus acasos tenebrosos (2)

E seus acasos extenuados e tenebrosos (3)

*Et ses arbitraires vouldoirs certains (1)*

(v.84): E suas vontades arbitrárias (2)

E seus arbitrários querereres certos (3)

*Par seul plaisir d'anomalie*

*Par seul besoin de rut et de folie, (1)*  
 (v.87/88): Pelo prazer da anomalia,  
 Por precisão de cio e de **folia**, (2)  
 Por único prazer de anomalia,  
 Por única necessidade de cio e de loucura, (3)

#### 4.8.1.3 Des rajouts

Et les audaces se dépassent;(1)  
 (v.36): E os mais audazes se ultrapassam; (2)  
 E as audácias se superam; (3)

*Les volontés dans la fièvre, revivent ; (1)*  
 (v.58): As vontades, febris, **ardem**, revivem; (2)  
 As vontades, na febre, vivem de novo; (3)

*Le monument de l'or dans les ténèbres bout (1)*  
 (v.95): O monumento do ouro **ergue-se em meio** às trevas. (2)  
 Ferve o monumento do ouro nas trevas. (3)

#### 4.8.1.4 Style et qualité textuelle

*Le monument de l'or dans les ténèbres bout. (1)*  
 (v.2): O monumento do ouro **ergue-se** em meio às trevas. (2)

Avec cette traduction, l'idée du vers du texte original n'est plus la même. Ce n'est plus le bâtiment (La Bourse) qui « se dresse » au milieu des ténèbres, mais celui qui bouillonne. La qualité textuelle de par son changement d'interprétation diffère.

Ferve o monumento do ouro nas trevas. (3)

*D'où s'exalte sa quotidienne bataille Tressaille. (1)*  
 (v.5/6): De onde se exalta a sua quotidiana **lida Hesita**. (2)  
 « Hésiter » pour « Tressaillir » un rapprochement que nous ne trouvons pas valide.

Accompagnons les définitions du dictionnaire Larousse :

Tressaillir - verbe intransitif (du latin *trans* et saillir) Sursauter, avoir un brusque mouvement involontaire du corps, en particulier sous le coup de quelque émotion. Synonymes : sursauter - tressauter<sup>71</sup>

Hésiter - verbe intransitif (latin *haesitare*, de *haerere*, être attaché) 1. Être dans un état d'incertitude ou d'irrésolution qui empêche d'agir ou de parler : *J'ai longtemps hésité avant d'accepter.* 2. Être indécis entre plusieurs partis possibles : *Hésiter entre se taire et parler.* 3. Marquer son indécision, ses difficultés devant un obstacle par un moment d'arrêt, de flottement, de recul : *Hésiter en récitant sa leçon.*<sup>72</sup>

À partir de ces définitions, nous pouvons affirmer que « Tressaillir » et « Hésiter » ne sont pas des synonymes et que le sens du texte original n'est pas gardé.

De onde sua batalha cotidiana exalta, Sobressalta. (3)

*Où l'or se pèse au trébuchet,* (1)

(v.8): Onde o ouro é pesado **aos milhões**, (2)

Em balança de ourives o ouro é pesado, (3)

*- Voient - affluer - voiles légères - par flottes,* (1)

(v.9): Vêem afluir – **asas** ligeiras – frotas (2)

Vê-se afluir - velas leves - por frotas, (3)

*Une fureur monte et s'en dégage,* (1)

(v.11): Sobe um furor que, **como vaga**, (2)

Um furor sobe, se desapega (3)

*Venant chauffer, de seuil en seuil,* (1)

(v.13): Vindo, afinal, **de lar em lar**, (2)

Vindo aquecer, de soleira em soleira, (3)

*Pour réveiller l'ardeur dont sa vie est étreinte.* (1)

<sup>71</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tressaillir/79454#:~:text=%EE%A0%AC%20tressaillir&text=Sur%20sauter%2C%20avoir%20un%20brusque%20mouvement,le%20coup%20de%20quelque%20C3%A9motion.>

<sup>72</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/h%C3%A9siter/39739>

(v.16): Vir acordar o ardor que a vida lhe **ilumina** (2)

Para acordar o ardor que aperta sua vida. (3)

Ici, la traduction en portugais transforme la préposition « pour » par un verbe à l'infinitif « vir » et une voix passive (dont sa vie est étreinte) par une voix active (que a vida lhe ilumina), ainsi le sens et la qualité du vers s'en trouvent changés.

*Qui tue un peuple au bout du monde ;* (1)

(v.40): Que mata um povo muito longe; (2)

Nous pensons que « muito longe » (très loin) est plus faible et moins développé comme description que l'expression « au bout du monde » que nous préférons garder :

Que mata um povo no fim do mundo; (3)

*Aux fins de mois, quand les débâcles se décident,* (1)

(v.52): **No fim do mês**, quando as **falências** se decidem, (2)

Dans l'expression « aux fins de mois » le pluriel n'est pas maintenu en portugais : « No fim do mês »

Nos finais de mês, quando as derrotas se decidem. (3)

*Mais le jour même, aux heures blêmes, Les volontés dans la fièvre, revivent ;*

*L'acharnement sournois*

*Reprend, comme autrefois.* (1)

(v.57/59): No mesmo dia, às horas **mortas**,

As vontades, febris, ardem, revivem; O furor, sem demora,

Retorna, como outrora. (2)

La traduction de Rivera dans cette strophe garde le contexte initial du poème, mais reconstruit la textualisation en modifiant l'adjectif « mortas » pour *blêmes au vers 57*, en transformant l'expression nominale *dans la fièvre* par l'adjectif qualificatif « febris » et le substantif « o furor » pour *L'acharnement* au vers 59. Nous voulons garder le contexte original et rendre ainsi la textualisation compréhensible pour le lecteur lusophone.

Mas no mesmo dia, nas horas pálidas, As vontades, na febre, vivem de novo; A

persistência fingida

Recomeça como antigamente. (3)

*Qui restaurent le vieux destin;* (1)

(v.85): **Restaurando** o velho destino; (2)

Que restauram o velho destino; (3)

Il n'est pas nécessaire que le verbe « restaurent » conjugué au présent de l'indicatif devienne « restaurando » conjugué au participe présent. La conjugaison ainsi établie transforme la qualité textuelle originelle du poème.

*Et les suprêmes désarrois,* (1)

(v.90): Com os supremos desatinos, (2)

E as supremas angústias (3)

## 5 CONSIDÉRATIONS FINALES

Les considérations que nous venons d'exposer, tout comme les explications que nous donnons sont personnelles et rencontreront certainement des avis divergents. Álvaro Faleiros dans *A crítica da retradução poética* présente les trois éléments théoriques pour la critique de la retraduction poétique, selon Goethe dans le *West-Östlicher Diwan* [*Le Divan occidento-oriental*] (1819) : nous ne retenons que le troisième élément qui est la façon de faire que nous adoptons le plus souvent lors de notre retraduction. La voici :

[...] La troisième manière de traduire, la dernière et la plus élevée est caractérisée par l'effort d'atteindre l'identité parfaite entre le texte original et le texte traduit, qui doit se réaliser au moyen de la fusion entre l'unicité (l'originalité) du texte source et la nouvelle forme et structure (celle de la langue cible). (Bassnett, Lefevere, 1992 : 75-77)<sup>73</sup>

Nos interprétations ainsi que nos arguments dans la traduction de ces quatre poèmes reflètent ce que nous pensons être plus fidèle en langue portugaise, en essayant d'effacer les écarts qui y sont établis. Une seule et unique traduction n'existant pas, et ne pouvant pas être totalement privilégiée, nous choisissons d'en proposer une nouvelle, d'une façon subjective.

Cette réflexion sur la traduction poétique qui porte sur la retraduction de quatre poèmes d'Émile Verhaeren nous permet d'établir, ce que Walter Benjamin appelle *une corrélation de vie entre l'original et la traduction, dans la survie d'une œuvre* :

Qu'une traduction, si bonne soit-elle, ne puisse jamais rien signifier pour l'original est clair. Pourtant, en vertu de sa traductibilité, elle se tient en corrélation étroite avec lui. Et même, cette corrélation est d'autant plus intime que pour l'original en lui-même, elle ne signifie plus rien. Il est permis de l'appeler naturelle, et à vrai dire plus précisément corrélation de vie. Tout comme les manifestations de la vie sont en corrélation intime avec le vivant sans rien signifier pour lui, la traduction surgit de l'original.<sup>74</sup>

En effet, de par notre argumentation, nous nous efforçons de faire survivre la formation de l'histoire au temps de l'artiste pour les générations futures, *une survivance principalement éternelle*. Cette *survivance* est l'objectif primordial de notre recherche en

<sup>73</sup> [https://digilib.phil.muni.cz/index.php/\\_flysystem/fedora/monography/130676-monography.pdf](https://digilib.phil.muni.cz/index.php/_flysystem/fedora/monography/130676-monography.pdf) (p. 63)

<sup>74</sup> <https://open.unive.it/hitrade/translations/BenjaminBroda.pdf>

espérant qu'elle pourra faire survivre et atteindre le point de gloire de l'œuvre originale qui lui est dû. Nous voulons *exprimer le rapport le plus intime entre les langues* française et portugaise du Brésil. Et pour reprendre l'affirmation de Jakobson : « Les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles *doivent* exprimer, et non par ce qu'elles *peuvent* exprimer ». <sup>75</sup>

En ce qui concerne spécifiquement notre recherche, nous comprenons que les omissions, les erreurs ou les rajouts étudiés dans les quatre poèmes, sont commis par le traducteur intentionnellement, au-delà d'un simple oubli ou d'une interprétation discutable. Nous pouvons déduire qu'un mot n'est pas gardé dans le texte cible, ou bien qu'il est rajouté ou encore modifié, car il n'est pas vu comme important et que le fait de ne pas l'avoir traduit ou au contraire de l'avoir fait sans qu'il existe, ne retire pas la signification principale du vers dans la langue cible. Ces mécanismes traducteurs engendrent une sorte « d'idée résumée », une sorte « d'intitulé » qui pour nous, retire la quintessence du poème. C'est un point de vue personnel, parfaitement critiquable, car le travail élaboré par le traducteur et poète José Jeronymo Rivera reste parfaitement clair et compréhensible dans la langue cible. Ce n'est pas une traduction au mot-à-mot qui s'opère ici, c'est avant tout une question sémantique où le sens est privilégié et où la poésie demeure. Walter Benjamin expliquait le rapport essentiel et fondateur entre la traduction et l'original. *Il existe*, disait Benjamin, *une corrélation naturelle entre eux*. Ce qu'il appelait la « *corrélation de vie dans la survie des œuvres* » dans l'histoire. C'est la vie naturelle, la vie qui a trait à l'histoire, non pas à quelque principe génétique ni non plus à quelque idée de l'âme. C'est la vie de l'original qui se déploie dans la traduction, tardivement, de façon plus vaste, ce qui est indéniable et qui, à lui seul, justifie que l'on traduise. De ce fait, le rôle de la traduction, le rôle essentiel, n'est pas seulement celui de perpétuer l'original, mais à un niveau plus élevé, « d'exprimer le rapport le plus intime entre les langues ». Voilà la thèse benjaminienne. Et ce rapport très intime entre les langues est celui d'une convergence particulière qui consiste en ce que « les langues ne sont pas mutuellement étrangères, mais *a priori* et abstraction faite de toutes relations historiques, parentes en ce qu'elles veulent dire ». (BENJAMIN, 2000)

Nous partageons l'idée, expliquée par Oseki-Dépré, que les textes des grandes œuvres littéraires se modifient avec les siècles en transformant parfois *leur ton et leur signification* de par leurs traductions. La traduction de José Jeronymo Rivera en est la preuve.

---

<sup>75</sup> Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 84.

Avec notre travail de retraduction, nous espérons établir ou tout du moins réécrire ce qui nous interpelle dans sa traduction en voulant préserver la parole de l'écrivain Belge Flamand Émile Verhaeren.

[...] En effet, « de même que le ton et la signification des grandes œuvres littéraires se transforment totalement avec les siècles, de même se transforme aussi la langue maternelle du traducteur ». Ainsi, la plus grande traduction a tendance à disparaître, à « sombrer dans son renouveau », point très important pour les traducteurs. [...] Le vrai traducteur est donc celui qui préserve l'intouchable, et même pas transmissible, comme l'est la parole de l'écrivain dans l'original. (OSEKI-DÉPRÉ, 2006, pp. 101-103). En fait, pour surprendre le lecteur, il faut s'employer à créer de l'inattendu. (OSEKI-DÉPRÉ, 2006, p. 118)

La signification d'un roman étranger dans la littérature étrangère dans laquelle il a été produit ne sera jamais exactement la même que la signification de ce roman dans une traduction destinée à circuler dans une autre langue et littérature. (VENUTI, 2002, p. 119). N'importe quelle traduction ne peut que soumettre le texte étranger à une interprétation domestique, basée sur un certain type de reconstruction – lexicographique, textuelle, biographique – qui répond aux nécessités d'une occasion interprétative déterminée :

*Any translation can only submit the foreign text to a domestic interpretation, based on some sort of reconstruction – lexicographical, textual, biographical – that answers to the needs of a particular interpretive occasion.* (VENUTI, 2002, p. 111).

La fin de notre travail d'analyse critique, nous permet de lire d'une façon différente la traduction de Rivera du recueil de poèmes d'Émile Verhaeren, tout comme d'autres œuvres poétiques françaises traduites en portugais. Car nous partageons aujourd'hui ce que Jowett dit :

Une traduction doit être faite premièrement, en se basant sur une connaissance intime du texte, mais elle doit également être lue comme un travail original ne voilant pas seulement son statut de traduction, mais également la décision du traducteur de sacrifier des détails insignifiants au nom de la clarté et du sens. (Jowett, 1892, p. xv-xvi). (VENUTI, 2002, p. 222)

Nous espérons que ce travail soit révélateur dans les études de la traduction en découvrant une interprétation autre entre les deux langues en question. Pour conclure, nous voudrions rajouter une information que nous croyons être pertinente. En effet, la langue française est notre langue maternelle, ce qui n'est pas le cas de la langue portugaise. Nous faisons donc une analyse critique, nous interprétons en exposant nos arguments et traduisons d'une façon

différente qui nous l'espérons, apportera quelque chose de plus dans les études de la traduction. Notre travail qui ne porte que sur de courts extraits poétiques de l'œuvre d'Émile Verhaeren pourra, nous l'espérons, s'élargir dans de futures recherches académiques.

## 6 BIBLIOGRAPHIE

ADAM, Jean-Michel. A linguística textual: Introdução à análise textual dos discursos. Cortez, São Paulo, 2011.

AGRA, Klondy Lúcia de Oliveira. A integração da língua e da cultura no processo de tradução. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/agra-klondy-integracao-da-lingua.pdf>

ALAIN, propos de littérature. Paul Hartmann Editeur. Paris, 1934.

ALVES, Maria Carolina de Brito. tradução cultural e marcas de oralidade nas traduções de o quinze de Rachel de Queiroz para a língua francesa. 2020.  
<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/50770>

ANDRADE, Mario de. Poesias completas. Edição crítica de Diléa Zanotto Manflo. Belo Horizonte. Itatiaia. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1987.  
[https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/mario-de-andrade\\_pauliceia-desvairada.pdf](https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/mario-de-andrade_pauliceia-desvairada.pdf)

AQUIEN, Michèle. La versification. PUF. Que sais-je ? Paris, 2014.

BACHIR-DIAGNE, Souleymane. « contre la pensée tribale qui fragmente l'humanité, il faut tenir le discours de l'universel ».  
[https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/04/01/souleymane-bachir-diagne-contre-la-pensee-tribale-qui-fragmente-l-humanite-il-faut-tenir-le-discours-de-l-universel\\_6120068\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/04/01/souleymane-bachir-diagne-contre-la-pensee-tribale-qui-fragmente-l-humanite-il-faut-tenir-le-discours-de-l-universel_6120068_3232.html)

BENJAMIN, Walter. Oeuvres tome I. Éditions Gallimard, Paris, 2000. BERMAN, Antoine. L'épreuve de l'étranger. Éditions Gallimard, Paris, 1984.  
[file:///C:/Users/Usuario/OneDrive/%C3%81rea%20de%20Trabalho/Antoine%20Berman%20-%20L'%C3%A9preuve%20de%20l'%C3%A9tranger-Gallimard%20\(1984\)%20-%20Copia.pdf](file:///C:/Users/Usuario/OneDrive/%C3%81rea%20de%20Trabalho/Antoine%20Berman%20-%20L'%C3%A9preuve%20de%20l'%C3%A9tranger-Gallimard%20(1984)%20-%20Copia.pdf)

BERMAN, Antoine. « La retraduction comme espace de la traduction », Palimpsestes [Online], 4 | 1990, Online since 22 December 2010, connection on 23 November 2021. URL: <http://journals.openedition.org/palimpsestes/596>; DOI: <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>

BERMAN, Antoine. Pour une critique des traductions : John Donne. Éditions Gallimard, Paris, 1995.

BERMAN: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/596#:~:text=Toute%20traduction%20est%20d%C3%A9faillante%2C%20c,frapp%C3%A9es%20par%20la%20non%2Dtraduction.>

BRITTO, Paulo Henriques, A tradução literária. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques, Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. Eutomia, Recife, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/234813/27979>. Acesso em: 06/11/2023

CAMPOS, Haroldo de. « De la traduction comme critique et comme création », Change no 14, Seuil, 1973.

CASANOVA, Pascale. La langue mondiale - Traduction et domination. Éditions du Seuil, Paris, 2015.

CESCO, Andréa ; ABES Gilles Jean. Miscelânea - Revista de Pós-Graduação em Letras – UNESP – Campus de Assis – ISSN: 1984-2899 - Miscelânea, Assis, vol.8, jul./dez.2010.

COMPAGNON, Antoine, Cours de M. Antoine Compagnon. Onzième leçon : L'illusion de l'intention. [fabula.org/compagnon/auteur11.php#:~:text=L'intention%2C dans une succession,énoncés qui constituent le texte](http://fabula.org/compagnon/auteur11.php#:~:text=L'intention%2C dans une succession,énoncés qui constituent le texte)

COSTA, Walter. Linguistic Approach to the Analysis and Evaluation of Translated Texts with Special Reference to Selected Texts by J. L. Borges. Doctorat. University of Birmingham, Angleterre, 1992.

CULOT, Jean-Marie. Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique. Bibliographie de ÉMILE VERHAEREN. PALAIS DES ACADEMIES. BRUXELLES, 1954.

ECO, Umberto. Quase a mesma coisa: experiências de tradução. Tradução de. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. Dire presque la même chose : Expériences de traduction. Éditions Grasset & Fasquelle, 2006.

ECO, Umberto. Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione. Milano, 2003/2010.

FALEIROS, Álvaro. Tradução e poesia São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. <https://books.scielo.org/id/6vkk8/pdf/amorim-9788568334614-12.pdf>

FALEIROS, Álvaro. Approches textuelles pour la traduction du poème au Brésil Textual Approaches for Poetic Translation in Brazil Traduire les Amériques Translating the Americas Volume 19, numéro 2, 2e semestre 2006 URI : <https://id.erudit.org/iderudit/017824ar> DOI : Disponível em: <https://doi.org/10.7202/017824ar>. Acesso em: 26/09/2020.

FALEIROS, A. A crítica da retradução poética. Itinerários, FCL/UNESP/CAR, Araraquara: n. 28, 145-158, jan./jun. 2009.

FURETIÈRE, Antoine. Dictionnaire universel, 1690. Disponível em: <http://www.xn--furetire60a.eu/index.php/component/search/?searchword=Forfait&searchphrase=all&Itemid=116> Acesso em :15/05/2023.

GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Traduction de Étienne Sacre, Pierre Frucho, Jean Grondin, Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1976.

GAMBIER, Yves. *La retraduction, retour et détour*. *Meta : journal des traducteurs*. Volume 39, numéro 3, septembre 1994, p. 413–417. Les Presses de l'Université de Montréal, 1994.

HOMÈRE, *Iliade*. Librairie Générale Française, Paris. 1972.

LADMIRAL, Jean-René. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Payot. 1979.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Éditions Verdier. II220 Lagrasse. 1999.

MONTEIRO, Júlio Cesar Neves. *Literatura brasileira e literatura traduzida no Brasil*  
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/21757968.2013v1n31p141/25004>

OLIVIERI, Rita. *La répercussion de l'œuvre de Verhaeren dans la littérature brésilienne*.  
Visitado em 27-04-2022 <https://journals.openedition.org/textyles/2085>

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Théories et pratiques de la traduction littéraire en France* in *Scientia Traductionis*. PIUCCO Narceli, COSTA Anderson da (Tradutores). n. 13. p 95-116. 2003.  
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/30235>. Visitado em 28-03-2021

PEETERS, Kris. "Retranslation, thirty years later / La retraduction, trente ans après"  
(*Parallèles* 35 :1, printemps 2023). Visitado em 24-07-2021.  
[https://www.fabula.org/actualites/retranslation-thirty-years-later-la-retraduction-trente-ans-apres-k-peeters-p-van-poucke-eds\\_102337.php](https://www.fabula.org/actualites/retranslation-thirty-years-later-la-retraduction-trente-ans-apres-k-peeters-p-van-poucke-eds_102337.php)

PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Visitado em 26-08-2023.  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5165117/mod\\_resource/content/0/The%20Collected%20Papers%20of%20Charles%20Sanders%20Peirce%20%282904s%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5165117/mod_resource/content/0/The%20Collected%20Papers%20of%20Charles%20Sanders%20Peirce%20%282904s%29.pdf)

POE, Edgar Allan. *La genèse d'un poème Le Corbeau*. Traduit par Charles Baudelaire 1846.

RAKOVÁ, Zuzana. *Les théories de la traduction*. Masarykova univerzita. Brno 2014.  
[https://digilib.phil.muni.cz/index.php/\\_flysystem/fedora/monography/130676- monography.pdf](https://digilib.phil.muni.cz/index.php/_flysystem/fedora/monography/130676- monography.pdf)

RIBEIRO, Celeste Buisine Pires. *Les traductions des « Fleurs du Mal » de Charles Baudelaire en portugais au Portugal et au Brésil*. 320 f. Thèse de Doctorat en Littérature comparée. Université d'Artois, P.R.E.S. Université Lille-Nord de France. 2009.

RICOEUR, Paul. *Sur la traduction*. Bayard, Paris, 2004.

RIVERA, José Jeronymo.  
<https://www.academialeopoldinense.com.br/search?q=Jos%C3%A9+Jeronymo+Rivera>  
*Miscelânea - Revista de Pós-Graduação em Letras - UNESP – Campus de Assis - ISSN: 1984-*

2899 [www.assis.unesp.br/miscelanea](http://www.assis.unesp.br/miscelanea) - Miscelânea, Assis, vol.8, jul./dez. 2010.

ROCHA, Renato Vargas da. Cidades tentaculares: imagens da metrópole na poesia de Emile Verhaeren. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 122 f. 2016. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/24/browse?type=author&order=ASC&rpp=20&valseq=Rocha%2C+Renato+Vargas+da>

SANTOS, Clarissa Soares dos. Avaliação de tradução de poesia: Uma análise objetiva de Traduções. <https://www.maxwell.vrac.pucrio.br/colecao.php?strSecao=autor&nrseqaut=2407>

SENA, Jorge de. Poesia de 26 Séculos. Edições Asa, Lisboa, 2001.

SKIBIŃSKA, Elzbieta, La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur. 2010. [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/LaRetraductionmanifestationdelasubjectivitedutraducteur%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/LaRetraductionmanifestationdelasubjectivitedutraducteur%20(1).pdf) Visitado em 23-10-2023

STONE, Will, Emile Verhaeren Poems. Arc Publications, Todmorden OL14 6DA, UK, 2014.

TCHYSTIAK, Dmytro. Compte rendu de l'ouvrage "Verhaeren Emile. Poésie complète 5. Les Flamandes. Les Moines" (Bruxelles, AML/Luc Pire, 2008). Visitado em 27-04-2022. [https://www.academia.edu/36361028/Compte\\_rendu\\_de\\_louvrage\\_Verhaeren\\_Emile\\_Po%C3%A9sie\\_compl%C3%A8te\\_5\\_Les\\_Flamandes\\_Les\\_Moines\\_Bruxelles\\_AML\\_Luc\\_Pire\\_2008\\_](https://www.academia.edu/36361028/Compte_rendu_de_louvrage_Verhaeren_Emile_Po%C3%A9sie_compl%C3%A8te_5_Les_Flamandes_Les_Moines_Bruxelles_AML_Luc_Pire_2008_)

VENUTI, Lawrence. The scandals of translation: Towards an ethic of difference. Routledge. New York. 1999.

VENUTI, Lawrence. Escândalos da tradução: por uma ética da diferença. EDUSC, Bauru, SP. 2002.

VERHAEREN, Émile. Les Campagnes hallucinées Les Villes tentaculaires. Éditions Gallimard. Paris.1982.

VERHAEREN, Émile. Cidades Tentaculares / Émile Verhaeren; apresentação e tradução de José Jeronymo Rivera. – Brasília; Thesaurus, 1999.

VERHAEREN, Émile. Les villes tentaculaires précédées des Campagnes hallucinées. Disponível em: [http://www.gutenberg.org/files/45590/45590h/45590h.htm#LES\\_CATHEDRALES](http://www.gutenberg.org/files/45590/45590h/45590h.htm#LES_CATHEDRALES). Acesso em: dia 26/09/2020.

**7 ANNEXE 1****Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de France****Bibliographie de ÉMILE VERHAEREN**établie par **Jean-Marie CULOT**préface de **Henri LIEBRECHT****PALAIS DES ACADEMIES 1, RUE DUCALE BRUXELLES****1954**

*La bibliographie d'Émile Verhaeren, établie avec le plus grand soin par M. J.-M. Culot, est la plus complète de toutes celles dont l'œuvre du poète a été l'objet jusqu'à présent. L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises a décidé de la publier à l'occasion du Centenaire de la naissance de Verhaeren, commémoré en 1955. C'est là, en dehors de toutes les biographies et études critiques auxquelles la vie et les poèmes de l'auteur de Toute la Flandre ne manqueront pas de fournir matière, un précieux instrument de travail et un moyen d'information pour tous ceux qui voudront pousser plus loin l'étude de l'homme et du poète. [...] Les traductions posent problèmes : les titres ne sont pas identiques à ceux de la langue originale, les transcriptions des écritures peuvent devenir aisément causes d'erreurs et leur déchiffrement exige l'intervention d'une aide compétente. Il n'est pas d'idiome dans lequel des poèmes, souvent des œuvres entières de Verhaeren, n'aient été transposés, de l'anglais et de l'allemand aux langues nordiques et slaves. Pour arriver à un recensement complet, il faut avoir recours à des intermédiaires capables de poursuivre sur place une information qui demande un effort d'autant plus prolongé que la date de ces publications s'éloigne dans le temps. (LIEBRECHT, 1954, pp. 7-8)*

**OUVRAGES EN FRANÇAIS ET TRADUCTIONS (Les villes tentaculaires)****Les Villes tentaculaires**

Bruxelles, Edmond Deman, 1895. 22,5 X 16. 101 p. + 1 f. Couverture et ornementation par Théo Van Rysselberghe. 15 Japon, 10 Hollande et 575 vélin.

*Rééditions*

Paris, Mercure de France, 1904 et 1912.

Paris, Helleu et Sergent, 1919.

Paris, René Kieffer, 1926.

Paris, Mercure de France ; Bruxelles, Nouvelle Revue Belgique, 1943.

Paris, Mercure de France, 1949.

Paris, Le Jacquemart, 1950.

*Traductions*

**Die Wogende Stadt.** Deutsche Nachdichtung von Paul ZECH. Leipzig, Insel-Verlag, 1917. 19,5 X 12, . 100 p. + 2 f.

Partielle (5 poèmes) : **Die Groszstadt lauert.** Deutsche Nachdichtungen von Ludwig SCHRAF. Alfred Richard Meyer Verlag, Berlin-Wilmersdorf, 1921. 19,5 X 12,5. 15 p.

**Les Villes tentaculaires, précédées des Campagnes hallucinées** Paris, Mercure de France, 1904. 18,5 X 12. 217 p. + 1 f. 19 Hollande.

*Rééditions*

Paris, Mercure de France, 1908.

Paris, Mercure de France : Bruxelles, Nouvelle Revue Belgique, 1943.

Paris, Mercure de France, 1949.

**Stiki ot sovremennosti** v perevode Valerja BRJUSOVA. Portret E. Verharna i oblojka knigi, raboti hudojnika, Teo Van Risselverga. Moska, Knigoizdatelstvo « Skorpion », 1904. 23,5 X 15,5. 132 p. Poèmes tirés des **Villes tentaculaires**, des **Forces tumultueuses** et des **Visages de la vie**, et trois œuvres en prose : l'étude sur **Fernand Khnopff** (d'après l'Anthologie de 1904), l'article sur **James Ensor** (*La Plume*, 1899) et des fragments du **Rembrandt**. Réédition en 1906.

**Izdyhajuchtchie ravniny. Goroda-tchu**

**dovichtcha.** Per. N. TCH. Moscou, Tip. Rus. T-va (Société russe de Typographie), 1909. 87 p. Traduction de **Les Campagnes hallucinées** et **Les Villes tentaculaires**.

**Les Villes tentaculaires** Paris, Helleu et Sergent, 1919. 29 X 23,5. 178p. +3 f. 1 lithographie et 47 bois (5 hors-texte) par Frank Brang – Wyn. 24 Japon, 20 Chine et 230 Arches.

**Polnoe Sobranie Poem** v perevodah G. CHENGELI. Moscou, Gl. Oupr. Goz. Izd. (Direction centrale des Éditions d'État), 1922. Tome 2 : **Vetchera, Razgromy, Tchornyje Fakely**; tome 3: **Prizratchnye derevni, Pojavivchiesjana mojh putjah, Lozy moej steny**; tome 5: **Halljuzinirjuchtchie selinija, Goroda-spruty**; tome 6: **Mnogoobraz oe sijanie**.

Traduction intégrale, par Georges CHENGELA, des recueils :

**Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux noirs** (tome 2), **Les Villages illusoires, Les Apparus dans mes chemins, Les Vignes de ma muraille** (tome 3), **Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires** (tome 5), **La Multiple Splendeur** (tome 6).

**Goroda-spruty.** Per. G. CHENGELA. Kazan, 1922

**Les Villes tentaculaires.** Paris, René Kieffer, 1926 (Collection « L'amour des livres »). 20 X 14,5. 3 f. + 84 p. + 4 f. Décoration par Georges Braun. 50 Japon et 1000 vélin.

**Les Villes tentaculaires, précédées des Campagnes hallucinées.**

Paris, Mercure de France ; Bruxelles, Nouvelle Revue Belgique, 1943. 18,5 X 12. 198 p. + 2 f. 25 Hollande et 100 vélin.

*Les Villes tentaculaires, précédées des Campagnes hallucinées* Paris, Mercure de France, 1949. 18,5 X 12. 163 p. + 2 f. 19 Hollande.

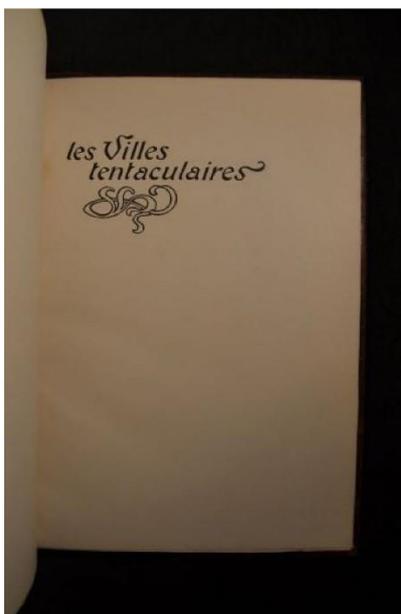
***Les Villes tentaculaires.***

Paris, Le Jacquemart, 1950. 28 X 22. 108 p. + 3 f. 6 illustrations de pleine page. 21 vignettes, 12 culs-de-lampe et 1 fleuron, en couleurs et en noir, par Paul Baudier. 3 Japon, 3 Hollande et 20 Arches avec une suite, la décomposition des couleurs et un dessin ; 24 Arches avec une suite et la décomposition des couleurs ; 75 Rives, et 14 hors-commerce.

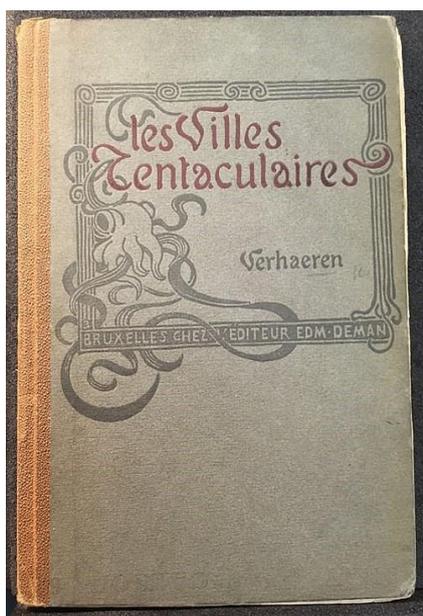
**Oeuvres**

Paris, Mercure de France, 9 volumes 19 X 13,5. *Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires. Les douze Mois. Les Visages de la vie.* 1912, 358 p. 25 Arches.

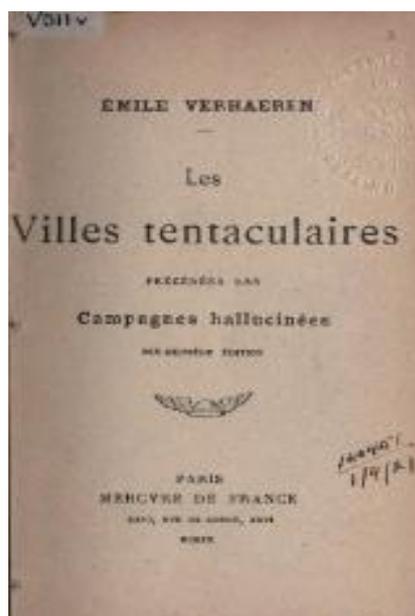
## 8 ANNEXE 2 : Les différentes éditions en français



(1895) Version originale <sup>76</sup>

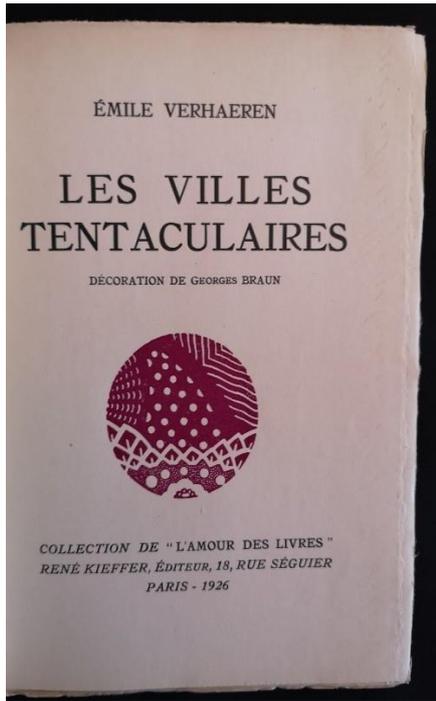


(1895)



(1920)

<sup>76</sup> <https://www.edition-originale.com/fr/litterature/editions-originales/verhaeren-les-villes-tentaculaires-1895-43263>



(1926)

ÉMILE VERHAEREN

Les Campagnes  
hallucinées  
Les Villes tentaculaires

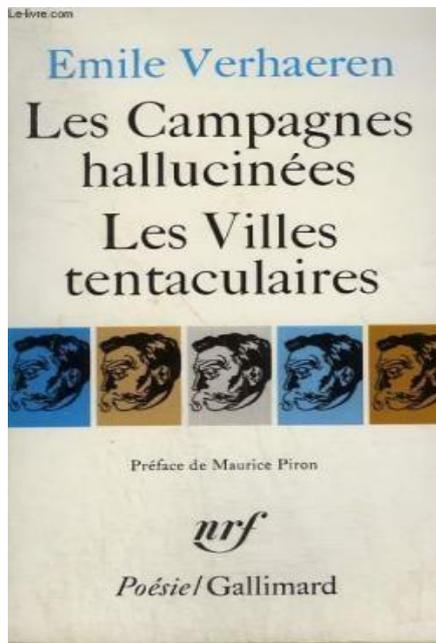
Préface de Maurice Piron



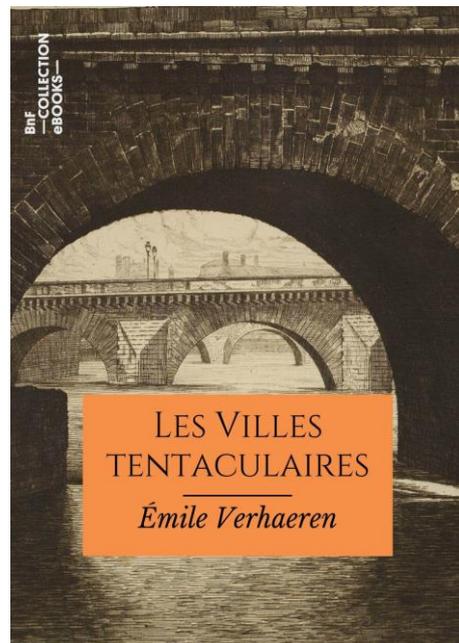
*nrf*

Poésie / Gallimard

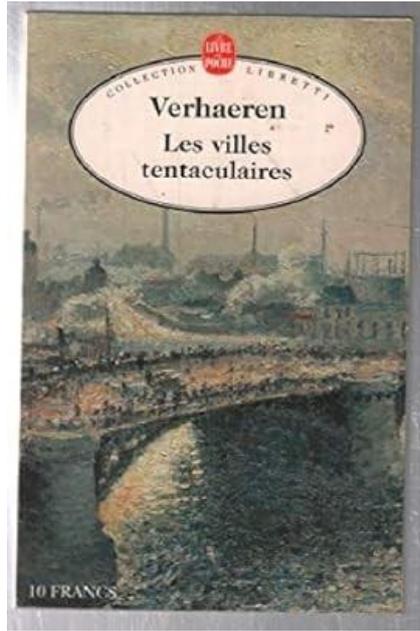
(1982)



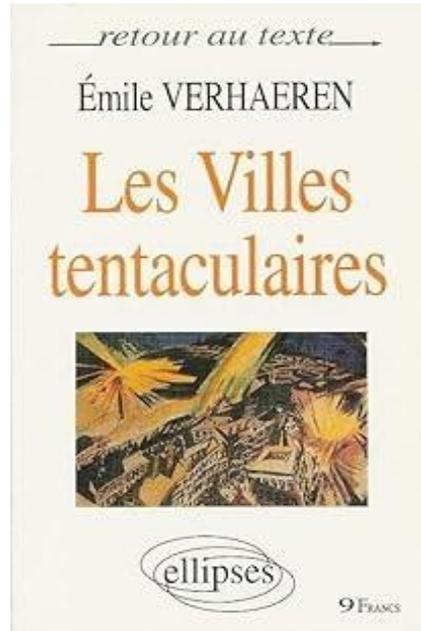
(1982)



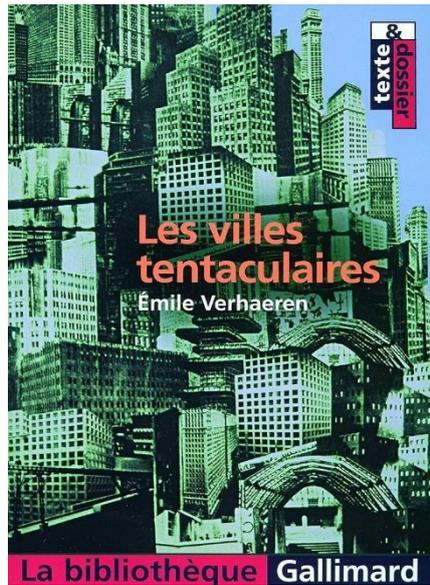
(1982)



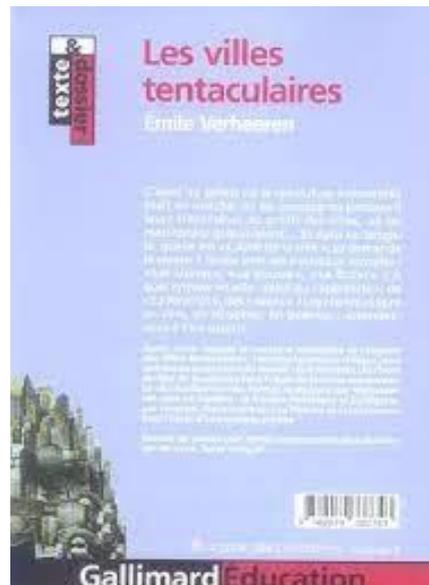
(1995)



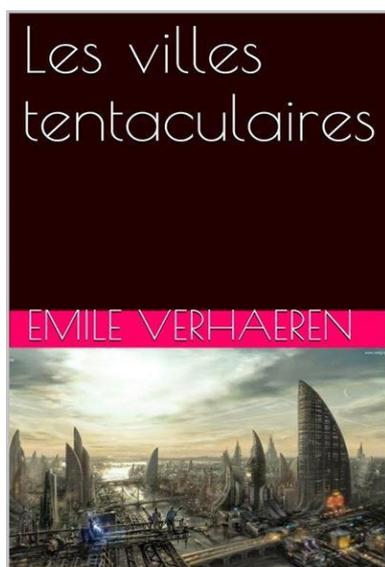
(2000)



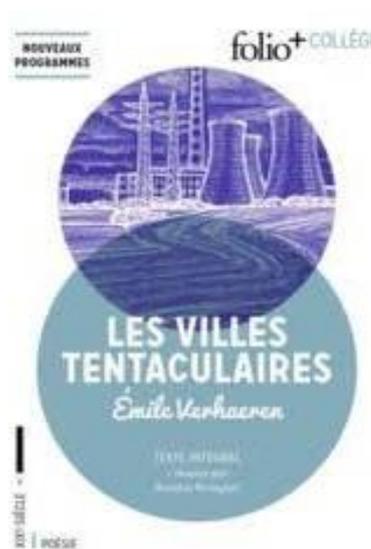
(2006)



(2006)

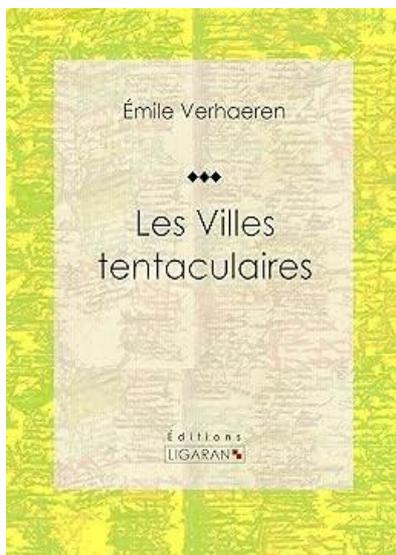


(2014)



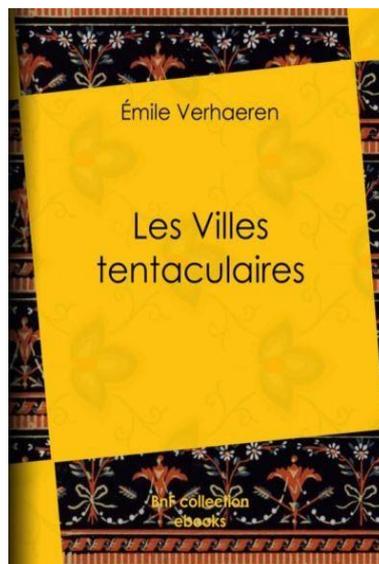
(2019)

Format Kindle:



(2015)

Ebook :



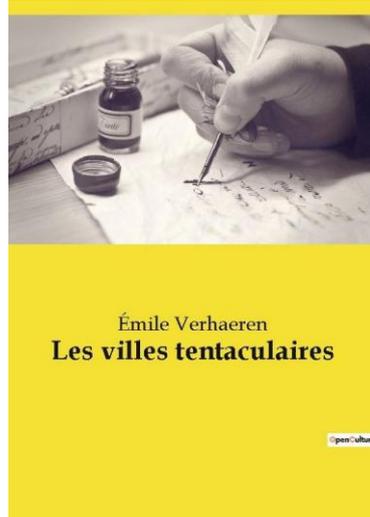
(2015)

Les Villes tentaculaires  
*Émile Verhaeren*



 FB Editions

(2015)



(2022)