



P.R.E.S. UNIVERSITÉ LILLE-NORD DE FRANCE

U.F.R. LETTRES ET ARTS

THÈSE DE DOCTORAT

en Littérature comparée

Celeste BUISINE PIRES RIBEIRO

*Les traductions des « Fleurs du Mal » de Charles Baudelaire
en portugais au Portugal et au Brésil*

Thèse dirigée par :

Alain VUILLEMIN

Professeur de Littérature comparée

Soutenue le 17 décembre 2009

Jury :

M. Saulo NEIVA, Maître de conférences HDR, université « Blaise Pascal » (Clermont 2)

M. Michael OUSTINOFF, Maître de conférences HDR, université « Sorbonne Nouvelle-Paris 3 »

M. Jan GOES, Professeur à l'université d'Artois

M. Alain VUILLEMIN, Professeur à l'université d'Artois

Je dédie ce travail à la mémoire
d'Henri Buisine, mon grand-père,
citoyen d'Arras, et de
Antonio Joaquim Pires de Cavalho e
Albuquerque,
Barão de Vila Viçosa,
mon arrière-grand-père,
poète et traducteur de
Da Imitação de Cristo,
et leurs aïeux.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude et ma reconnaissance à Mme Celina Scheinowitz qui m'a encouragée tout au long de ce travail, et à M. le Professeur M. Alain Vuillemin, de l'université d'Artois, pour la patience dont il a fait preuve en acceptant de diriger cette recherche.

J'adresse mes sincères remerciements aux poètes et aux traducteurs Claudio Veiga, Anderson Braga Horta et José Jeronymo Rivera pour leur aide et pour l'attention qu'ils ont accordée à cette entreprise.

Que soit enfin remerciée ma famille, Purica, Flávia, Kely, Margarete, Olga, Lázaro, Francisco, Waldemar, Edgar, Mabel, Berna et Eloina, ainsi que mes collègues et amis qui m'ont accordé leur soutien, leur aide, leur inspiration et leur courage tout au long de la réalisation de ce travail.

Table des Matières

Table des Matières	4
Introduction Générale	8
1. Traduire <i>Les Fleurs du Mal</i>	9
2. Les traductions recensées	15
3. Les principaux traducteurs	19
4. Les réflexions théoriques	25
5. « Les degrés d’assimilation »	29
Conclusion	35
1. Quelques réflexions préalables	37
Introduction	37
1.1 La réception des Fleurs du Mal au Brésil et au Portugal	38
1.2 Les justifications de la traduction	50
1.3 – Sur l’action de traduire	64
Conclusion	81
2. Les traductions naturalisées	84
Introduction	84
2.1 Les traductions naturalisées dans « Les Fleurs du mal »	85
« Correspondances »	88
« Bénédiction »	97
« J’aime le souvenir de ces époques nues »	104
« Les Phares »	111
« Don Juan aux Enfers »	118
« Sed non satiata »	121
« Avec ses vêtements ondoyants et nacrés »	126
« Harmonie du soir »	130
« A une mendiante rousse »	134
« La musique »	140
« La mort des pauvres »	142
« Sonnet d’automne »	147
« L’Horloge »	151

Conclusion.....	156
3 Les traductions hybrides	160
Introduction	160
3. 1 Les traductions hybrides dans «Les Fleurs du Mal ».....	161
«Correspondances »	162
« Bénédiction »	165
« J’aime le souvenir de ces époques nues »	169
« Les Phares »	172
« Don Juan aux Enfers ».....	174
« Sed non satiata ».....	176
« Avec ses vêtements ondoyants et nacrés »	177
« Harmonie du soir ».....	179
« A une mendiante rousse »	181
« La musique »	183
« La Mort des pauvres ».....	185
« Sonnet d’automne »	186
« L’Horloge »	188
Conclusion.....	190
4. L’analyse du poème une perception hybride	192
Introduction	192
4.1 L’analyse.....	193
4.2 Les sources bibliographiques	196
4. 3 Les choix des traducteurs.....	200
4.4 Les réflexions méthodologiques	202
Conclusion.....	205
Conclusion générale.....	206
Introduction	206
1. Les traductions des <i>Fleurs du Mal</i>	207
2. Les traducteurs.....	209
3 Les réflexions théoriques	212
Conclusion.....	226
Index	230
Bibliographie	232

I - Les sources imprimées	232
A - Les textes de Baudelaire	232
B - Les traductions des Fleurs du Mal	232
C - Editions critiques	232
1 Ouvrages sur Charles Baudelaire	232
2 Ouvrages sur Les Fleurs du Mal	233
3 Ouvrages sur les traducteurs étudiés	234
4 Ouvrages sur la traduction.....	234
5 Ouvrages généraux	236
II Les sources numérisées	238
1. Sur Charles Baudelaire	238
2. Sur Les Fleurs du Mal	238
3. Sur les traducteurs étudiés	238
4. Sur la traduction.....	239
5. Autres.....	240
III Sélection de sites littéraires.....	241
Resumé.....	242
Abstract	243
Resumo.....	244
Annexes.....	245
1. Les Fleurs du Mal – Les poèmes et ses traductions	245
1.1 Correspondances	245
1.2 Bénédiction	248
1.3 J’aime le souvenir de ces époques nues	259
1.4 Les Phares	264
1.5 Don Juan aux Enfers.....	271
1.6 Sed non Satiata	274
1.7 Avec ses vêtements ondoyants et nacrés.....	276
1.8 Harmonie du Soir	278
1.9 A une mendiante rousse	282
1.10 La Musique.....	290
1.11 La mort des pauvres.....	293
1.12 Sonnet d’automne	297
1.13 L' Horloge	299

2 Les Traducteurs	304
2.1. Jamil Almansur Haddad.....	304
2.2. Claudio Veiga.....	305
2.3. Gabriela Llansol.....	307
2.4. José Rivera.....	308
2.5. Ivan Junqueira.....	308
2.6. Anderson Braga Horta.....	310
2.7. Fernando do Amaral	311
2.8. Pietro Nassetti.....	312
3 Les traducteurs des <i>Fleurs du Mal</i> en Portugal	314
4 Les traducteurs des <i>Fleurs du Mal</i> au Brésil.....	314

Introduction Générale

Cette thèse a pour objet d'analyser les traductions en langue portugaise réalisées par certains traducteurs portugais et brésiliens des poèmes composant *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire dans le but de vérifier si celles-ci s'insèrent dans un contexte traductologique ayant fait usage des théories rattachées à la traduction exotisée ou de celles liées à la traduction naturalisée, ou bien encore si elles ont adopté tantôt les théories privilégiant la première tantôt celles privilégiant la seconde pour composer un processus hybride au sein duquel on retrouve les caractéristiques des deux courants. Selon une idée, conçue par Hugo Freitas, « Le mot et son processus de traduction, d'interprétation et de retransmission sont présents à la base de deux fondements du propre être humain: la communication et la magie/religion¹ ». (notre traduction)

De nos jours, la fonction de communication de la traduction instaurant une relation interactive et interculturelle entre tous les pays est reconnue dans le monde entier. Cependant, notre intérêt porte ici sur la traduction littéraire et nous nous sommes penchées plus particulièrement sur les traductions en langue portugaise de quelques poèmes faisant partie des *Fleurs du Mal*, œuvre de l'auteur et poète français Charles Baudelaire, que nous avons envisagées du point de vue de la langue comme code. Au moyen de l'analyse comparative de poèmes traduits par divers auteurs, nous verrons alors, dans cette optique, comment ces traducteurs de langue portugaise se sont frayés un chemin dans la pratique de la traduction, quelles ont été les théories linguistiques suivies, quels ont été les critères choisis pour surmonter les barrières dressées dans l'art de traduire et si ces choix ont débouché sur une traduction naturalisée ou exotisée, ou encore sur une traduction se situant entre les deux niveaux. On a également tenu compte du langage, de la forme et de la métrique de la poésie baudelairienne.

Cette analyse sera donc réalisée en envisageant d'une part la traduction exotisée à partir de la traduction littérale conservant toutes les caractéristiques linguistiques et culturelles du texte source dans laquelle sont introduits des références et néologismes de façon à universaliser le texte, et d'autre part la traduction naturalisée partant du principe

1 « A palavra e o seu processo de tradução, interpretação e retransmissão está presente na base de dois fundamentos do próprio ser humano: a comunicação e a magia / religião », XAVIER, Hugo Freitas, « Notas sobre a tradução literária em Portugal », in *Babilônia*, Lisboa, Vol.4 p.85/90.

selon lequel le traducteur cherche, par sa pratique, à assimiler les caractéristiques du texte source et à les adapter aux valeurs culturelles et linguistiques du texte cible de façon si naturelle que le lecteur ait l'impression que ce texte a été écrit dans sa propre langue.

Les œuvres étudiées répondent à une certaine norme de qualité favorisant des auteurs confirmés dont les textes offraient une crédibilité avérée dans un contexte littéraire.

Dans les traductions des *Fleurs du Mal*, nous avons pris pour base d'analyse du corpus le Portugais du Portugal (PP) et le Portugais du Brésil (PB) qui, bien que constituant un système linguistique unique, présentent une grande variété de nuances et variations régionales, non seulement entre les deux pays mais aussi entre les différentes régions composant leur territoire national, phénomène observé tant au Portugal qu'au Brésil.

1. Traduire *Les Fleurs du Mal*

Les Fleurs du Mal est un ensemble de poésies dans lequel Baudelaire a introduit des caractéristiques particulières et a composé cinquante-sept formes de sonnets différentes en faisant varier les mètres, les rimes, les dispositions strophiques, notamment avec l'emploi du sonnet d'alexandrins qui présente et nous offre un dialogue entre les diverses identités subjectives de sa personnalité. Les thèmes de cet ouvrage divisé en six parties par l'auteur lui-même dévoilent des préoccupations diffuses de son univers intérieur, dont l'origine est à trouver dans ses rapports avec les femmes qui partagèrent sa vie, la mort, la douleur, la drogue, les amis, la beauté, la religion et les problèmes urbains. Certaines de ces poésies firent scandale au moment de leur parution en raison de la nature du thème abordé, et débouchèrent sur des procès qui aboutirent à l'interdiction de divulgation et de publication.

Charles Baudelaire écrivit *Les Fleurs du Mal* à une époque où les poètes, les écrivains, en bref les artistes contemporains, s'inspiraient d'innocents thèmes basés sur la nature et traitaient des vertus de l'âme ou de l'amour platonique pour placer leurs œuvres sous la bannière de s Lumières et du Romantisme. Appartenant à la troisième

génération de romantiques, il se refusa, malgré tout le poids des influences de la société de l'époque, à vivre dans l'illusion des thèmes de la littérature stéréotypée. Il préféra bâtir son art sur la lutte entre le vice et la vertu, entre le bien et le mal, muant sa douleur en énergie créatrice et se transformant en poète des contradictions qui devait influencer les générations à venir.

Des traducteurs de langue portugaise du Brésil et du Portugal furent touchés par son œuvre, tant pour ses thèmes irrévérencieux que pour son style, et s'efforcèrent de la traduire pour la postérité.

La littérature française a toujours occupé une place à part chez les poètes et intellectuels brésiliens ou portugais. Ici au Brésil, jusqu'au XIX^e siècle, les familles aisées envoyaient leurs enfants faire leurs études en Europe, notamment à Paris et Coïmbra, alors que tous les intellectuels et artistes brésiliens se devaient d'avoir une formation française. Les membres des professions libérales d'alors recevaient une éducation à l'européenne, les plus fortunés d'entre eux allant même jusqu'en Europe, particulièrement au Portugal et en France, pour y acquérir le plus clair de leur éducation. Sous la direction de religieuses françaises, des écoles catholiques dispensaient un enseignement du français. Aussi les personnes de la bonne société lisaient-elles beaucoup en cette langue, surtout les poètes et romanciers. La culture française se faisait ainsi fortement sentir dans la culture et littérature brésiliennes.

Toutefois, au début du XX^e siècle, le mot d'ordre pour le modernisme dans les domaines artistiques en général était de rompre avec le passé en procédant à des changements radicaux. La métaphore du cannibale se présentait comme l'un des thèmes de la littérature européenne inspirée par la redécouverte des cultures primitives d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie. Le futurisme et le surréalisme, mouvements animant les intellectuels européens, non seulement basaient leurs œuvres sur la théorie du cannibalisme culturel, mais prônaient entre autres la liberté du mot, le vers libre et l'abolition de certaines règles grammaticales. Au Brésil, les poètes brésiliens prenaient position entre le Parnasse et le Symbolisme. C'est alors qu'un groupe d'artistes brésiliens en séjour en France, mené par Raul Bopp, Oswald de Andrade, Mário de Andrade et Graça Aranha, influencés par cette théorie et mécontents de la dépendance littéraire entre le Brésil et l'Europe, se redécouvrent et s'identifient à ses origines ; de retour

au Brésil en 1912, ils décident de fonder un club littéraire basé sur les concepts de l'anthropophagie à la recherche d'une identité nationaliste brésilienne.

A la suite de cela, un siècle après la déclaration d'indépendance politique du Brésil, s'est tenue au Théâtre Municipal de São Paulo la « Semana de Arte Moderna de 1922 », jalon historique de grande importance pour la littérature brésilienne. Jusqu'alors, la littérature des écrivains brésiliens puisait dans des thèmes propres au continent européen, copiés de la littérature portugaise et française, à tonalité européenne et s'inspirant notamment des idées et coutumes culturelles françaises.

Or, la « Semana de Arte Moderna » provoqua un énorme bouleversement au sein de la culture et de la littérature brésiliennes. En effet, c'est à partir de là qu'a fait son apparition l'obligation de créer une culture propre, de couleur locale, aux caractéristiques particulières, dont les thèmes et les personnages se dotaient d'une tournure brésilienne ainsi que d'un langage propre. Le langage employé par les intellectuels devient alors celui parlé au quotidien, dépouillé du « lusitanisme » et du conservatisme de l'écrit en vigueur calqué sur la grammataire. Paraphrasant le poète anglais William Shakespeare, l'écrivain brésilien Oswald de Andrade, organisateur de la « Semana de 22 », adopta la devise « Tupi or not Tupi, that is the question » et, pour répandre ses idées, écrivit deux manifestes - *Manifesto Pau-Brasil* (1924) et *Manifesto Antropófago* (1928) – dans lesquels il exigeait l'indépendance d'une culture totalement brésilienne devant donner naissance à une littérature à identité strictement brésilienne. Bien que les arts brésiliens continuent à avoir pour base la culture européenne, ce mouvement entraîna une vaste rénovation artistique allant de l'avant-garde au modernisme.

L'un des principes des manifestes était une métaphore faisant allusion à la coutume qu'avaient certains Indiens brésiliens de dévorer leurs meilleurs prisonniers, les plus intelligents et les plus braves, dans le but de s'approprier leurs qualités ; selon les manifestes, les écrivains brésiliens devaient aussi digérer la culture européenne pour en retirer l'essence. Ce parallèle vaut pour le traducteur qui a souvent un côté anthropophage puisque, dans la pratique, il accapare l'œuvre d'un autre pour en digérer le contenu, en absorber les idées et les qualités pour, ensuite, apposer son action créatrice selon ses propres modèles, ses genres, ses thèmes et ses croyances. La mise à

disposition de ce texte pour être lu dans une autre langue entraîne l'enrichissement de cette culture, et, par conséquent, de la langue-cible et de la culture-cible.

De fait, nous étudierons spécialement deux aspects de la langue portugaise : celle parlée au Brésil et celle parlée au Portugal. La langue étant un organisme vivant, donc en constante évolution, les transformations y entraînent des différences significatives dans les structures et le vocabulaire. La linguistique, pénétrée de son objectif scientifique, se charge d'étudier et d'expliquer ces modifications. Cependant, elle ne montre pas la voie d'une solution plausible aux problèmes de la pratique de la traduction. Il revient au traducteur de s'appuyer sur des postulats théoriques semblables aux critères de la littérature comparée. Il convient donc d'étudier les transformations de la langue en détachant les déterminants temporels, le vocabulaire expressif de l'époque où le texte a été écrit, voire l'importance des paramètres temporels pour la pertinence de la traduction du texte original aujourd'hui.

Il faut alors trouver la correspondance correcte pour chaque mot, chaque expression, chaque effet sonore, phonétique ou stylistique, dont les caractéristiques constituent une équivalence totale liée à un texte reflétant un mode de vie, une histoire. Ce sont ces équivalences qui convoient le sens et l'idée que l'auteur du texte de départ a voulu transmettre à son lecteur. Tout en étant riche en adjectifs, expressions, proverbes, la langue portugaise offre dans son vocabulaire, pour chaque localité, chaque région, chaque pays où elle est parlée, une gamme de connotations pouvant être mises habilement à profit par le traducteur dans la pratique de son art. Malgré les nombreuses équivalences de vocabulaire facilitant l'expression, la langue portugaise présente des différences fondamentales se reflétant dans son lexique selon les régions tant au Brésil qu'au Portugal, ce qui provoque une certaine extranéité entre les deux parlers. Un même phénomène se fait également sentir entre les différents niveaux sociaux et culturels dans les communautés du Portugal et surtout au Brésil où vivent de grands groupes à faible revenu ayant leurs coutumes propres qui les singularisent et les distinguent du reste de la population, fruit d'un faible niveau d'éducation et d'un parler différent. Cela ne veut pas dire pour autant que ces différences entre le portugais parlé au Brésil et celui parlé au Portugal en fassent deux langues distinctes puisque, en vérité, ces différences sont surtout présentes dans la langue orale. De fait, nous avons une langue commune utilisée

dans des pays différents, une langue ayant connu diverses étapes dans son évolution et dont le lexique est souvent doté de mots aux origines diverses malgré des situations équivalentes. De plus, cette évolution, œuvre de couches sociales divergentes, s'échelonne sur des époques distinctes. Au moment où la langue portugaise est arrivée au Brésil, son état évolutif par rapport à celle parlée au Portugal a ralenti. Bien que le portugais ait évolué parallèlement dans les deux pays, on note un éloignement entre les deux versions dû à l'incorporation au vocabulaire, du côté brésilien, de mots et expressions d'autres langues européennes, africaines et indigènes. Un changement s'est aussi manifesté dans la manière de construire la phrase. Toutefois, une traduction faite dans une langue possédant un très riche vocabulaire ne devrait pas présenter de pièges tels que des traducteurs professionnels et également compétents ne puissent pas les déjouer, si on considère que:

La capacité d'une langue à traduire des textes étrangers révèle non seulement son adaptabilité, son efficacité comme instrument de communication, mais aussi le génie de ceux qui s'en servent pour exprimer des idées et traduire des mots conçus à l'origine dans une autre langue. La langue, toute langue, se confond avec sa longue histoire de traductions. Dans une certaine mesure, chaque langue est ce qu'elle a su traduire des autres² (notre traduction)

Il a déclaré Eduardo Ferreira à propos de ces aspects de la traduction.

Malgré le nombre croissant de traductions qui forment peu à peu un important instrument de communication entre les civilisations de par leur rôle d'axe de liaison entre les cultures, il en est qui croient que la transposition de l'essence de la traduction et du génie du traducteur fait défaut à cause de la complexité inhérente à l'acte de traduire.

Le sentiment de l'auteur imprègne son œuvre de même que le sentiment du traducteur imprègne sa traduction, mais on traduit ce que dit l'auteur et non ce qu'il veut

2.« A capacidade que tem uma língua de traduzir textos estrangeiros revela não só sua adaptabilidade, sua eficiência como instrumento de comunicação, mas o gênio daqueles que se serviram dela para expressar idéias e palavras originalmente concebidas em outro idioma. A língua, cada uma delas, se confunde com sua longa história de traduções. "Em certa medida, cada idioma é aquilo que soube traduzir dos outros» . FERREIRA, Eduardo, *A tradução e o desenvolvimento das línguas*, Curitiba, [réf du 6/10/2009], disponible sur <http://rascunho.rpc.com.br>

dire. La subjectivité s'interprète, elle ne se traduit pas, car, même lors d'une conversation entre deux interlocuteurs, on ne sait pas ce que l'autre veut réellement dire.

Au moyen de l'analyse des poèmes des *Fleurs du Mal*, nous aurons le loisir de constater que l'acte de traduire implique une variété complexe de facteurs linguistiques et culturels. D'une part, il y a ceux qui ont opté pour la traduction littérale qui se fait de manière plus simple, mais, dans le cas des *Fleurs du Mal*, traduction poétique, la pratique de la traduction est guidée par les postulats théoriques de littérature comparée et se doit de prendre en considération un public spécialisé et la réponse du marché qui est fonction de l'esthétique de la réception. Vouloir atteindre un public cible lorsque l'on traduit une œuvre poétique possédant déjà un public spécialisé est une tâche ardue en elle-même. En outre, il convient de s'assurer de la façon dont la critique comprendra les voies indiquées par le traducteur qui ne peut s'éloigner des caractéristiques de l'original, point dont il doit aussi tenir compte. C'est l'effet causé par l'impact de l'œuvre, qu'il s'agisse d'une traduction naturalisée ou exotisée, qui va déterminer sa réception par le lecteur. Alors, quelles sont les caractéristiques d'une œuvre que l'on peut transmettre au public? Et quelles seront celles qui seront perdues dans l'acte de traduire? Comment le traducteur a-t-il résolu les impasses découlant de l'acte de traduction? Le traducteur doit être suffisamment habile pour, de manière satisfaisante, ne pas porter atteinte à l'originalité de l'œuvre, lui imprimant ses caractéristiques fondamentales. On constate le résultat au moyen d'une analyse basée sur les théories régissant l'esthétique de la réception, selon lesquelles l'acceptabilité d'une œuvre s'exprime par une reconnaissance du public prouvant que l'objectif a été atteint.

Tout au long de l'histoire de la traduction brésilienne, de grands traducteurs, ont produit d'excellentes traductions d'œuvres extraites de la littérature mondiale, faisant preuve d'originalité, de créativité et d'érudition, compétence attestée par divers prix, tels celui du Concurso de Tradução de Conto e Poesia lancé au deuxième semestre de 1978 par les universitaires et professionnels de la traduction qui encouragea fortement les traducteurs de l'époque.

2. Les traductions recensées

Chef-d'œuvre représentatif de la poésie française, *Les Fleurs du Mal* comporte 166 poèmes, en grande partie des sonnets d'alexandrins, où Baudelaire exprima ses sentiments et ses angoisses. Il commença la rédaction des *Fleurs du Mal* dès son adolescence, de même que sa publication dans divers journaux, revues et antologies qui se poursuivit tout au long de sa vie. Plus tard, les poèmes furent réunis en un volume et Baudelaire en vendit les droits de publication aux éditions Poulet-Malassis et De Broise qui la publièrent en première édition en 1857, accompagnée d'une dédicace de Théophile Gautier. Il s'agissait de cent poèmes, dont cinquante-deux inédits. Cette édition fut organisée par le poète lui-même qui, initialement, la divisa en cinq sections : « Spleen et Idéal », « Fleurs du Mal », « Révolte », « Le Vin » et « La Mort », sans inclure toutefois la section « Tableaux parisiens ».

En 1860, une fois de plus en manque crucial d'argent, Baudelaire céda les droits de publication de la seconde édition des *Fleurs du Mal* aux mêmes éditeurs qui publièrent en 1861 un recueil de 126 poèmes, soit un ajout de 35 poèmes dont un seul inédit et le retrait des six poèmes condamnés par le Tribunal de Paris. Dans cette édition, Baudelaire modifia l'ordre des sections, tout en rajoutant une : « Tableaux parisiens ». Il modifia également légèrement l'organisation de l'œuvre, transférant certains poèmes d'une section à une autre. Meticuleux dans son travail, il n'était jamais satisfait du résultat final et pensait qu'il pouvait toujours apporter des améliorations, réécrivant les vers autant de fois que nécessaire et ne remettant sa copie que quand il la jugeait parfaite. Cependant, malgré ce perfectionnisme qui était chez lui une seconde nature, il ne permettait pas à ses éditeurs d'apporter la moindre modification sans son aval.

En 1868, après sa mort, parut une troisième édition avec 151 poèmes publiés sous la rubrique d'« Œuvres complètes », bien que sans les poèmes condamnés, avec une préface de Théophile Gautier. Elle sortit à Paris aux éditions Michel Lévy qui en acquit les droits pour 1750 francs et fut organisée par Charles Asselineau et Théodore de Banville, deux des meilleurs amis du poète. Cette édition garda la même division en sections que la seconde édition, mais y furent ajoutés le poème inédit « À Théodore de Banville » et, pour préface, le poème « Au Lecteur ». L'année suivante Michel Lévy incorpora un « Complément aux Fleurs du Mal » avec les poèmes « Les Épaves ».

Comme Charles Baudelaire avait, de son vivant, pris une part active à la publication des deux premières éditions en y apportant les corrections nécessaires, c'est la deuxième édition reflétant la pensée de l'auteur qui sert de référence à toutes les éditions actuelles lancées sur le marché. Ce critère a été d'une importance considérable pour le choix de l'édition dont ont été tirés les poèmes intégrant le corpus servant de base à la rédaction et à l'analyse de « Les traductions de *Les Fleurs du Mal* en portugais au Portugal et en portugais au Brésil ».

Bien entendu, pour choisir le corpus en vue de l'analyse et de la rédaction de cette thèse, nous avons consulté diverses éditions correspondant à différents organisateurs et commentateurs. Toutefois, nous avons retenu pour principale l'édition des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire dans la Collection « Classiques Universels » aux Editions L'Aventurine, Paris, 2000, dans l'intégrale du texte reprenant les poèmes insérés dans la troisième édition mais non inclus dans le corpus soumis à l'analyse à l'origine de cette étude.

Les éditions des œuvres étudiées ont été choisies en fonction de leur nature et de leur disponibilité dans les bibliothèques et librairies de Salvador au Brésil, et de Paris en France, où j'ai eu l'occasion d'effectuer les recherches sur Charles Baudelaire et *Les Fleurs du Mal* et de commencer la rédaction de la présente étude. En dépit de la consultation d'autres œuvres de différents organisateurs et commentateurs sur les mêmes thèmes, ce sont les éditions citées ci-dessous qui ont servi de base à la construction non seulement du corpus mais aussi des références dans l'élaboration de ladite étude. Pour l'étude comparative des traductions ont été choisis des poèmes en langue portugaise de sept traducteurs, dont deux d'expression portugaise du Portugal et cinq Brésiliens.

À ce qu'il nous semble, Charles Baudelaire est un auteur ayant peu de lecteurs au Brésil et n'étant connu et apprécié que dans les milieux universitaires spécialisés. En revanche, nombre de ses traducteurs se sont passionnés pour son œuvre et l'ont traduite par pur plaisir ; c'est pourquoi ce sont, pour la plupart, des auteurs de versions isolées. Nous savons que, outre les difficultés découlant de diverses particularités liées à la sémantique, à la morphologie et à la versification en matière de traduction de la poésie, le traducteur doit avoir lui-même une veine poétique et il s'agit là d'un obstacle qui pousse certains d'entre eux à traduire plutôt de la prose. Selon Claudio Veiga au Brésil,

il n'y en a que trois qui ont traduit intégralement *Les Fleurs du Mal* : Jamil Almansur Haddad (1958), Ignácio de Souza Moitta (1971) et Ivan Junqueira (1985). D'après ce que l'on sait et selon Ivan Junqueira, la première traduction d'un poème de ce recueil, fruit des relations culturelles et éducationnelles entre la France et le Brésil, date de 1874. Il s'agit de « O repuxo », travail de Regueira Costa, publié dans *Flores Transplantadas* (Les fleurs transplantées) à Recife.

Avec *Les Fleurs du Mal*, nous disposons des plus belles pages de la production poétique de Baudelaire, des poésies spéciales parmi celles écrites par les poètes de sa génération, en raison de leurs caractéristiques clairement définies et de leur représentativité au niveau de la littérature mondiale. Au Brésil, nombreux ont été les traducteurs de portugais qui se sont attachés à traduire certains de ses poèmes, l'œuvre intégrale n'ayant cependant attiré que peu d'entre eux. Nous présenterons donc ici les éditions des traductions en portugais des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire utilisées dans notre analyse comparative, base pour la fondation de la thèse.

L'édition de *Charles Baudelaire, As Flores do Mal*, traduction de Ivan Nóbrega Junqueira, (1934), Brésilien de la ville de Rio de Janeiro, est un ouvrage publié par Editora Nova Fronteira (Rio de Janeiro, 1985) pour sa neuvième édition bilingue qui comprend la traduction de l'ensemble des poèmes des *Fleurs du Mal*;

As Flores do Mal de Charles Baudelaire, en traduction (1960) de Fernando Pinto do Amaral, Portugais de Lisbonne, publié par Assírio e Alvim (Lisboa) en 1998, comprend dans sa quatrième édition la quasi totalité des poèmes de *Les Fleurs du Mal* puisque n'y sont pas inclus ceux des éditions posthumes, « Les Épaves » publiés en 1866 et les poèmes rajoutés en 1868.

As Flores do Mal - Charles Baudelaire, traduction de Maria Gabriela Llansol (1931-2008), Portugaise de Lisbonne, publiée en 2003 par Editora Relógio d'Água (Lisbonne) contient tous les poèmes des *Fleurs du Mal* à l'exception de ceux de 1866 publiés par Poulet-Malassis, sous le titre « Les Épaves ».

As Flores do Mal - Charles Baudelaire, traduction de Pietro Nassetti parue chez Editora Martin Claret à São Paulo en 2005, est une édition considérée comme intégrale qui ne comprend pourtant pas la traduction de « Les Promesses d'un visage », « Le

Monstre ou le Paranymphe d'une nymphe macabre », « Le calumet de paix », « Sur les débuts de Amina Boschetti », « À propos d'un importun » et « Un cabaret folâtre ».

La grande majorité des poèmes du recueil *Les Fleurs du Mal* a été traduite en langue portugaise par des traducteurs indépendants brésiliens et portugais ; on en trouve des traductions isolées dans des journaux, revues et antologies disséminées de par le Brésil et le Portugal. Les poèmes les plus couramment traduits sont « Parfum exotique », « Recueillement », « La Cloche Fêlée », « Une charogne », « L'Albatros », « Élévation », « La Géante », « Les Chats », « Harmonie du Soir », « Hymne à la Beauté », et « La Vie antérieure ». Dans l'ensemble le nombre de traducteurs identifiés s'élève à cinquante-huit, parmi lesquels on retrouve des noms illustres tels que Guilherme de Almeida, Olavo Bilac, Regueira Costa, Luis Delfino, Teófilo Dias, Osório Dutra, Dante Milano, Félix Pacheco ou João da Cruz e Souza. Pour la composition du corpus de notre analyse comparative ont été retenus sept d'entre eux figurant dans les publications énumérées ci-dessous.

Dans *Antologia da poesia francesa do século IX ao século XX*, organisée par Cláudio de Andrade Veiga (1927), traducteur brésilien de Bahia, dont nous avons utilisé, aux fins de cette analyse, la seconde édition augmentée publiée par les Editions Record (Rio de Janeiro, 1999), nous trouvons 162 poèmes, dont onze des *Fleurs du Mal* de Baudelaire : « Correspondências », « Os gatos », « O sino rachado », « Os cegos », « Harmonia do entardecer », « Recolhimento », « Spleen (Quand le ciel bas et lourd...) », « As velhinhas », « A morte dos amantes », « A morte dos pobres », et « A morte dos artistas ».

Publié par Thesaurus Editora (Brasília), l'ouvrage *Traduzir Poesia* (2004) de Anderson Braga Horta (1934), Brésilien de Carangola (Minas Gerais), traducteur d'innombrables poésies de différents auteurs, contient la traduction en portugais des poèmes suivants : « Correspondances », « L'Albatros », « Élévation », « Hymne à la Beauté », « De Profundis Clamavi », « La musique », « Spleen (Quand le ciel bas et lourd...) », « La destruction », « La Mort des Pauvres » et « La Fin de la Journée », morceaux tirés de l'original des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire.

Dans l'ouvrage *Poesia Francesa : Pequena Antologia Bilingüe*, organisé par José Jeronymo Rivera (1933) de Rio de Janeiro, préfacé par Anderson Braga Horta, et publié

em 2005 par les éditions Thesaurus (Brasilia) dans une seconde édition revue et augmentée, figure la traduction de plusieurs poésies françaises, parmi lesquelles seulement quatre des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, à savoir « Recueillement », « La Musique », « L'Ennemi » et « À une passante ».

Les traductions en portugais des poèmes des *Fleurs du Mal* sélectionnés offrent en général une musicalité exceptionnelle découlant de la sonorité propre des vocables qui rehausse la beauté de l'œuvre et les caractéristiques des vers baudelairiens. Les traductions publiées sont, en général, très bien reçues par la critique littéraire. Il arrive que certains traducteurs optent pour le vers libre, transposent ou paraphrasent étant donné les difficultés que présente la métrique des poésies de Baudelaire, ce que la critique littéraire et certains lecteurs n'acceptent pas et qualifient de mauvaises traductions en raison de la traduction échapper le style, l'éloquence, les règles de la versification et d'autres caractéristiques que remarquent *Les Fleurs du Mal* et que constituent en difficultés pendant la pratique traduisante.

Le choix du corpus à analyser a été dicté par les particularités des poèmes traduits, en fonction de certaines difficultés présentées pour la traduction selon la méthodologie de chaque traducteur et des théories de la traduction. Les différences linguistiques entre le français et le portugais sont des éléments déterminants pour créer des écueils à la transposition du signifiant et du signifié si l'on envisage, par exemple, la tonicité des deux langues, la métrique des vers ou la rime, notamment dans la traduction de poésies. Après une lecture attentive, notre choix s'est tout d'abord porté sur une cinquantaine de poésies tirées des sections « Spleen et Idéal », « Fleurs du Mal », « Révolte », « Le Vin », « La Mort » et « Tableaux parisiens ». Par la suite, au sein de ce groupe et selon un critère principal qui consistait à choisir les poèmes présentant des particularités spéciales, nous avons retenu treize poèmes qui constituent notre corpus.

3. Les principaux traducteurs

Si l'on accepte le fait que la traduction est aussi une lecture impliquant une vision du monde, nous fixons comme objectif principal à notre étude l'analyse comparative des traductions des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire sous l'angle des

langues parlées au Portugal et au Brésil. Le corpus a donc été tiré de recueils de traductions réalisées par des traducteurs contemporains renommés et publiées dans des ouvrages chez divers éditeurs, en fonction de caractéristiques communes ou opposées. Les traducteurs, qui ont tous acquis une certaine notoriété dans la traduction littéraire, ont choisi la langue et la littérature françaises comme point de départ pour exercer leur talent de traducteur, sans pour autant négliger la situation de la langue portugaise comme canal de communication de plusieurs pays ; en effet, elle occupe une place relativement importante dans la littérature mondiale à laquelle elle participe depuis de nombreuses générations avec de grands exemples de poètes et d'écrivains portugais ou brésiliens.

Nous pouvons citer entre autres, dans ce domaine de la traduction littéraire du portugais en français, le cas de plusieurs auteurs contemporains parmi lesquels Jorge Amado et Paulo Coelho abondamment traduits en France. Lorsqu'il s'agit de traduire du français en portugais, notamment l'œuvre de Charles Baudelaire et *Les Fleurs du Mal*, l'intérêt, bien que légèrement moindre, est assez significatif et les œuvres littéraires d'auteurs français traduites en portugais du Brésil ou du Portugal sont en nombre considérable. De nos jours, nous avons des figures d'envergure nationale importantes, telles Juremir Machado da Silva, Marie-Hélène Catherine Torres, Ivo Barroso, Ivan Junqueira, Mário Laranjeira, Claudio Veiga ou Ledo Ivo qui méritent d'être cités en raison de la qualité de leur travail, cependant, nous présenterons ici quelques données sur certains des principaux traducteurs de Baudelaire en portugais, dont les traducteurs choisis pour s'insérer dans notre corpus³.

Jamil Almansur Haddad (1914-1988), né à São Paulo, a traduit la presque totalité de l'œuvre *Les Fleurs du Mal*, ne faisant abstraction que de cinq poèmes : « La pipe », « Les promesses d'un visage » et les trois poèmes qui composent « Causerie ». *Flores do Mal*, publié par l'Editora Círculo do Livro (São Paulo, 1995) comprend, outre la traduction, une introduction et des notes rédigées par lui-même, ainsi qu'une bibliographie. Poète, essayiste, traducteur, professeur et auteur de plusieurs ouvrages, il a reçu le prix de l'Academia Brasileira de Letras pour ses œuvres : *Alkamar, a Minha Amante* et *Orações Negras*. Bien que je ne l'aie pas retenu parmi les traducteurs étudiés

³ La plupart des informations ont été recueillies sur JUNQUEIRA, Ivan, « Traduções de Baudelaire no Brasil », in *Charles Baudelaire - As Flores do Mal*, p. 648. Les autres informations ajoutées proviennent de sources diverses, y compris Internet, selon la bibliographie citée.

mais souhaitant ne pas commettre d'injustice, je mentionne son œuvre en citant les déclarations du critique littéraire Ivo Barroso, qui a plaidé en sa faveur, vis-à-vis des similitudes que sa traduction présente avec la traduction « lancée, « l'été de 2001 », par Martin Claret (São Paulo) et attribuée a Pietro Nassetti qui, s'il ne s'agit pas d'un pseudonyme de Jamil Almansur Haddad, doit répondre de plagiat sans vergogne, tant il s'approprie de manière évidente l'oeuvre d'autrui⁴ ». (notre traduction)

Claudio Veiga (1927), Brésilien de Bahia, diplômé es Lettres de l'Université de Bahia, auteur de plusieurs ouvrages littéraires, dont l'*Antologia do século IX ao século XX* que nous étudions, est un collaborateur de journaux et revues. Il a exercé, toute sa vie, le métier de professeur, devenant Directeur (1977- 1981) de l'Institut de Lettres de l'Université Fédérale de Bahia où il a occupé la chaire de Littérature française de 1956 à 1990 et dont il est devenu professeur honoraire en 1997. Il a effectué d'innombrables voyages en France pour y suivre des cours de perfectionnement et y effectuer des recherches pour ses travaux. Il est, depuis 1977, Membre de l'Académie des Lettres de Bahia où il occupe le fauteuil numéro neuf et qu'il préside actuellement. Ses travaux lui ont valu plusieurs titres honoraires : Chevalier (1980) et Officier (1986) des Palmes Académiques, Commandeur de l'Ordre de l'Instruction Publique du Portugal (1987) et Commandeur de l'Ordre du Mérite de Bahia (1991). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, certains d'éminente valeur, qui lui ont procuré des prix littéraires importants, tels le Grand Prix du Rayonnement de la Langue Française (Médaille Vermeil) (1991) de l'Académie Française, le Troféu Francisco Igreja (1992) de l'Union Brésilienne des Écrivains, le Prêmio Nacional de Ensaio (1999) de l'Académie Brésilienne de Lettres pour son livre *Um Brazilianista francês, Phileas Lesbesque*, meilleur essai de 1998. Marquée par la discipline, son activité de traducteur obéit à sa théorie sur l'art de faire de bonnes traductions. Celle-ci consiste, selon lui, dans le choix heureux du texte original, dans l'obéissance aux orientations didactiques, dans l'équilibre du respect des règles entre la langue source et la langue cible, dans l'usage de bons dictionnaires et

⁴ “lançada « no verão de 2001 » pela Martin Claret (São Paulo), ali atribuída a Pietro Nassetti, que, não se tratando de um pseudônimo de Jamil Almansur Haddad, responde certamente pelo nome de seu plagiário indecoroso, tal a maneira inequívoca com que se apropria da obra alheia. BARROSO, Ivo « Flores roubadas do jardim alheio. *Jornal de Poesia*, disponible sur www.jornaldepoesia.jor.br [réf du 03/03/2009]

dans la fidélité de transmission du message du texte original, selon un style de traduction naturalisée.

Maria Gabriela Llansol (1931-2008), traductrice portugaise, a écrit d'innombrables ouvrages et lui ont été concédés les prix suivants : le Prêmio Dom Dinis de la Fundação Casa de Mateus (1985) pour son ouvrage *Um Falcão no Punho*, le Grande Prêmio de Romance e Novela APE/IPLB de l'Associação Portuguesa de Escritores en 1990 pour *Um Beijo Dado Mais Tarde* puis en 2006 pour *Amigo e Amiga*. Parmi ses traductions d'auteurs comme Paul Verlaine, Arthur Rimbaud et Paul Éluard on trouve *As Flores do Mal - Charles Baudelaire*, publié en 2003 par l'Editora Relógio d'Água de Lisbonne. Elle y aborde toutes les parties de *Les Fleurs du Mal* à l'exception de « Les Épaves », poèmes publiés en 1866. Empreint d'une grande sensibilité, son style est très libre et très créatif, avec un penchant pour la traduction littérale ou la paraphrase. Il s'agit d'une traduction naturalisée où l'on trouve un langage très proche du parler portugais populaire contenant même des mots d'argot vulgaire.

José Jeronymo Rivera, né à Rio de Janeiro en 1933, est poète, journaliste, collaborateur de plusieurs revues et collections. Il a publié un certain nombre d'ouvrages, dont des livres traduits de l'espagnol et du français parmi lesquels *Victor Hugo : Dois Séculos de Poesia*. Il a reçu le Prix Joaquim Norberto de Traduction en 2001 décerné par l'União Brasileira de Escritores de Rio de Janeiro pour son ouvrage *Poetas do Século de Ouro Espanhol* et le Prix Cecília Meireles de Traduction en 2002 pour *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer. Ses traductions témoignent d'une grande sensibilité dans sa langue maternelle. Dans la préface de *Poesia Francesa : Pequena Antologia Bilingüe* dont il est l'auteur et qui fait partie de notre bibliographie, Anderson Braga Horta affirme :

Rivera est un des rares doué pour cette tâche (la traduction) [...] Nous nous sommes initiés ensemble aux mystères de la poésie. Lui n'a pas persévéré dans la poésie, mais il a acquis et maîtrisé à jamais la structure du vers [...] Lecteur vorace, mélomane distingué, amateur d'arts plastiques, il a acquis une stature que beaucoup d'intellectuels et d'artistes peuvent lui envier. Ainsi, lorsque, il y a un peu plus de trois ans, il a décidé de se consacrer à la traduction poétique (à partir du français et de l'espagnol, pour commencer), il a débuté comme un maître. La preuve en est contenue dans ce livre où il relève les défis

contenus dans les vers anciens de Guillaume de Machaut et dans les strophes modernes, obscures et scintillantes du *Cimetière Marin* de Paul Valéry, ainsi que dans la traduction intégrale de *Les Villes Tentaculaires* de Verhaeren que j'espère voir bientôt publiée⁵. (notre traduction)

Ivan Nóbrega Junqueira (1934) est brésilien, poète, traducteur, essayiste, critique et journaliste. Sa poésie a déjà été traduite en espagnol, en allemand, en français, en anglais, en italien, en danois, en russe et en chinois. Par ailleurs, ses traductions ont un succès garanti de par la qualité de son travail. Élu « Personnalité de l'Année » par l'UBE (União Brasileira de Escritores) en 1984, il a également reçu, en tant qu'écrivain, plusieurs prix littéraires dont le Prêmio Nacional de Poesia de l'INL en 1981 pour ses livres de poésie *Os Mortos* et *A rainha arcaica*, le Prêmio Assis Chateaubriand de l'Académie Brésilienne de Lettres en 1985 pour son livre d'essais *À sombra de Orféu*, et le Prêmio Jabuti de la Câmara Brasileira do Livro pour *A Sagração dos ossos* en 1995. Il a exercé d'importantes fonctions durant sa vie professionnelle, devenant finalement membre de l'Académie Brésilienne de Lettres dont il a occupé la présidence en 2004 - 2005. Outre *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, il a traduit Marguerite Yourcenar et Marcel Proust. Très soigneux dans son travail, il a déclaré, dans un entretien accordé à Claudio Aguiar publié dans le *Jornal de Poesia* :

Quand j'ai traduit *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire - ce qui s'est échelonné sur près de 5 ans - j'ai conservé non seulement la métrique mais tous les schémas rythmiques utilisés par l'auteur. Le poème baudelairien est peut-être l'exemple le plus exact, le plus organique et le plus cohérent d'un mécanisme de précision, et ce qui nous surprend le plus est que, sous l'apparente froideur de cette ingénierie, il resplendit à chaque vers, à chaque image, à chaque métaphore. J'ai pensé renoncer à traduire ce poète à de nombreuses reprises, mais Dante Milano, lui-même traducteur

⁵« Rivera está, como poucos, aparelhado para essa tarefa. [...] iniciamo-nos simultaneamente nos mistérios da poesia. Não persistiu ele no fazer poético, mas a estrutura do verso, então dominada, foi uma conquista para sempre. [...] Leitor compulsivo, melômano invulgar, amante das artes plásticas, construiu um cabedal com que poucos intelectuais e poucos artistas poderiam emparelhar. Assim, quando, há pouco mais de três anos resolveu dedicar-se à tradução de poesia (do francês e do castelhano, para começar), já se iniciou como mestre. A prova está contida neste volume, em que vence desafios que vão desde os versos antigos de Guillaume de Machaut até as estrofes modernas, obscuras e cintilantes de « Le Cimetière Marin », de Paul Valéry, bem como na tradução integral de *Les Villes Tentaculaires*, de Émile Verhaeren, que espero ver também, em breve, publicada », RIVERA, José Jeronymo, *Poesia Francesa: Pequena Antologia Bilingüe*, Brasília, Thesaurus, 2005, p.15.

de certains poèmes de Baudelaire, m'en a vivement dissuadé car il trouvait que j'étais le seul à pouvoir m'en sortir.(notre traduction)⁶.

Anderson Braga Horta, né en 1934 à Carangola dans l'état de Minas Gerais, est non seulement l'auteur de contes et chroniques mais aussi le traducteur d'innombrables poésies espagnoles, allemandes, italiennes, anglaises et françaises. Il s'est consacré plus particulièrement aux œuvres des poètes français comme Victor Hugo, Arthur Rimbaud et Paul Verlaine. Lui-même fils de poètes, il a subi l'influence de ses parents, du poète carioca Olavo Bilac tout comme du poète bahianais Castro Alves et a ensuite publié plusieurs livres de poésie, certains ayant remporté d'importants prix littéraires tels le Premio Olavo Bilac pour son ouvrage poétique *Altiplano e outros poemas* en 1964 et *Exercícios de Homem* en 1966, le Prêmio Fernando Chinaglia II pour *Cronoscópio* en 1969 et le Prêmio Jabuti pour *Fragments da paixão* et *Poemas reunidos* en 2001. Il a également exercé les professions de professeur et journaliste. Dans son ouvrage *Traduzir Poesia* qui sert de base pour l'argumentaire et l'analyse du corpus extrait des *Fleurs du Mal*, il avoue ne pas dominer les langues de départ, qu'il est important de connaître la technique mais qu'elle n'est pas tout, qu'il appartient à l'écrivain de maîtriser sa langue maternelle et d'en tirer l'essence, que l'émotion est très importante pour le poète mais que cela n'est pas tout car le plus important est l'art de faire des poèmes.

Fernando Pinto do Amaral, né à Lisbonne en 1961, s'est vu attribués le Prêmio Pen Club et le Prêmio de l'Associação Portuguesa de Tradutores pour sa traduction des *Fleurs du Mal*, éditée par Assírio e Alvim en 1998. Il a également traduit « Poemas Saturnianos » de Verlaine. Il est poète, professeur, critique littéraire, collaborateur dans des revues et journaux, ainsi qu'auteur de plusieurs ouvrages littéraires. Il enseigne le portugais à la Faculté des Lettres de Lisbonne depuis 1987. Sa traduction de « As Flores do Mal » est presque littérale, comme s'il avait laissé couler naturellement le portugais,

⁶ « Quando traduzi *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire - aventura que se estendeu por quase cinco anos -, mantive não apenas a métrica, mas todos os esquemas rítmicos de que se valeu o poeta. O poema baudelaireano é talvez o mais exato, orgânico e coeso exemplo de um mecanismo de precisão, e o que mais nos surpreende é que, sob a aparente frieza desse engenho, esplende a cada verso, a cada imagem, a cada metáfora. Não foram poucas as vezes em que pensei em desistir de traduzi-lo, no que fui impedido com veemência por Dante Milano, ele próprio também tradutor de alguns poemas de Baudelaire e que me julgava o único neste país a ser capaz de dar conta do recado », AGUIAR, Claudio, *Ivan Junqueira – “A poesia de hoje é muito superior à que se escreve noutras línguas”* [réf du mai 1997] disponible sur, www.jornaldepoesia.jor.br

sans tenir compte des rimes. Dans sa préface il avoue qu'il a voulu « conserver des garde-fous en ce qui concerne la métrique et qu'il a mis une certaine dose de fidélité pour conserver quelque chose de l'esprit et du style baudelairiens et que tous les textes furent transposés en respectant scrupuleusement le nombre de syllabes de chaque vers. Quant aux rimes, il a décidé de les maintenir dès lors qu'elles n'interféraient pas avec le sens ou le rythme des vers mais qu'il les ignorait quand elles entraînaient trop de changements »⁷ (notre traduction).

Dans son ouvrage *As Flores do Mal - Charles Baudelaire*, édité par l'Editora Martin Claret de São Paulo en 2005, Pietro Nasseti ne fournit pas de bibliographie. D'ailleurs celle-ci ne figure pas non plus dans les diverses sources étudiées, y compris sur Internet. C'est un ouvrage écrit entièrement en portugais, la traduction conservant les vers rimés, dans un langage similaire à celui de Baudelaire ; toutefois, cette traduction ne présente pas les originaux en français. Bien qu'elle soit considérée comme intégrale, l'édition n'inclut pas la traduction des poèmes « Le Calumet de paix », « Les Promesses d'un visage », « Le Monstre ou le Paranymphe d'une nymphe macabre », « Sur les débuts d'Amina Boschetti », « À Eugène Fromentin » et « Un cabaret folâtre », autre trait partagé avec l'ouvrage de Jamil Almansur Haddad.

Bien que nous ayons consulté une vaste bibliographie présentée à la fin de notre étude pour asseoir nos postulats théoriques, les livres de ces auteurs constituent le socle de l'analyse des poèmes et traductions des *Fleurs du Mal*.

4. Les réflexions théoriques

À travers les siècles les langues évoluent en fonction du développement technologique, des changements de coutumes de la société et des événements historiques car le langage est le fondement même de la culture. La pratique de la traduction devient alors un besoin croissant à chaque étape de l'évolution de la société, malgré les effets de

⁷ manter balizas no tocante à métrica e colocou uma certa dose de fidelidade para conservar algo do espírito e do estilo baudelairianos e que todos os textos foram transpostos conservando escrupulosamente o número de sílabas de cada verso e quanto às rimas decidiu mantê-las sempre que não prejudicassem o sentido ou o ritmo dos versos sendo obrigado a desprezá-las quando o seu respeito originasse demasiadas alterações”, BAUDELAIRE, Charles, *As Flores do Mal*, Trad. Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Assirio & Alvim, 1998, p. 23.

la mondialisation qui, tout en éloignant, rapproche les civilisations et favorise les changements linguistiques et culturels instigués par le peuple. Le développement scientifique et les découvertes du domaine technologique contribuent à l'augmentation et à la modification du vocabulaire des langues puisque certains mots tombent en désuétude tandis que d'autres viennent s'ajouter au lexique. Ainsi *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire a-t-il traversé les décennies, plus d'un siècle en fait, exploré par une société pénétrée de profondes et rapides transformations sur le chemin de l'évolution tout en réussissant à conserver un bon niveau de réception chez les lecteurs. Ces facteurs astreignent les traducteurs à mettre à jour l'œuvre en y apportant des adaptations conformes à leur contexte, que ce soit au niveau du lexique, de la sémantique ou de la morphologie, afin qu'elle reste actuelle et intéressante pour le public auquel elle est destinée. C'est pourquoi il devient nécessaire pour le traducteur de se transporter, d'essayer de vivre les sentiments décrits dans le contexte conformément à l'époque où le texte a été écrit par son auteur et qui doit servir de référence au texte traduit, de même qu'il doit se transporter sur les lieux des événements historiques et spatiaux pour acquérir une certaine familiarité avec les coutumes socioculturelles de la société contemporaines du texte source. En échange de quoi le lecteur jouira d'une reconstitution complète de la couleur locale ainsi que de la correspondance entre le texte-source et le texte-cible, que la production ait été naturalisée, exotisée ou encore le résultat d'un processus hybride des deux possibilités.

Bien que des poèmes des *Fleurs du Mal* aient été assez traduits par des traducteurs de langue portugaise au Brésil, ce travail est peu diffusé, même dans le milieu académique, ce qui fait que l'offre en est faible, tant en bibliothèque qu'en librairie ou sur des sites spécialisés car les poèmes traduits ont été publiés ici et là, dans des journaux et des périodiques qui n'ont pas résisté au temps.

Avant de commencer l'analyse comparative entre les poèmes, il nous a fallu mener une vaste étude sur la traductologie et les théories linguistiques de la traduction étant donné la complexité touchant à la traduction de poèmes. Pour ce faire, nous avons consulté des ouvrages spécialisés, des textes indépendants et des paratextes, en mettant l'accent sur *Les Fleurs du Mal*, Charles Baudelaire, la traduction littéraire, la linguistique, la théorie de la littérature et la sémiologie.

C'est ainsi que, ayant pour base diverses théories - comme, par exemple, la théorie anthropophagique de la traduction selon laquelle le traducteur s'approprie le texte original pour le restituer dans une autre langue comme sa propre création - les fondements de la sémiotique et de la phonologie de Roman Jakobson et Charles Sanders Peirce, la théorie de l'équivalence dynamique d'Eugène Nida, une analyse comparative a été conduite portant sur vingt poèmes extraits des *Fleurs du Mal* à la recherche des points de vue théoriques des traducteurs et des stratégies mises en œuvre pendant l'acte de traduction afin d'identifier si elles présentaient une tendance naturalisée ou exotisée, ou bien encore un mélange des deux. La pratique de la traduction est, dans ce cas, envisagée comme une opération de transmission de messages entre deux codes différents aux niveaux intralangue, interlangue ou intersémiotique. De plus, comme la linguistique étudie le langage sous tous ses aspects, on a également cherché un fondement théorique au moyen de la théorie de la littérature, dans la branche de la linguistique appliquée, pour expliquer les procédés méthodologiques employés par les traducteurs.

Itamar Even-Zohar et Gideon Toury ont conçu la théorie des polysystèmes selon laquelle la culture d'un peuple est un système composé de sous-systèmes pouvant nous fournir un modèle d'analyse pour notre étude sur la vie de Charles Baudelaire car le texte traduit est partie intégrante du système-cible.

D'après ces études on peut détecter quels événements et quelles conséquences ont contribué à la concrétisation de l'œuvre et comment les auteurs de ces traductions en portugais des *Fleurs du Mal* les présentent, puisque Charles Baudelaire a connu une vie dérangée de par les faits qui l'ont amené à une façon de vivre particulière et déterminé la manière de résoudre les problèmes familiaux, sociaux et historiques. À partir des fondements de cette théorie, il a été loisible de comprendre et appréhender sa personnalité afin d'établir en plus un lien et une meilleure intelligence des thèmes développés dans *Les Fleurs du Mal*, des mécanismes utilisés par les traducteurs étudiés dans leur pratique de traduction et des circonstances qui les ont guidés pour le tracé de leur trajectoire dans le but d'arriver aux résultats obtenus. En ce qui concerne l'analyse descriptive des traductions en portugais des *Fleurs du Mal*, l'aide apportée par l'étude biographique est enrichie par le fait que Baudelaire s'est permis de vivre intensément sous le regard du public, ce qui a procuré aux chercheurs un volume accru de matériel

pour leurs études, voire donné accès à sa vie privée. Grâce à la connaissance du contexte dans lequel l'œuvre a été produite, il est possible de mieux en comprendre et, par conséquent, de mieux en interpréter les messages. La proposition de nous appuyer principalement sur la théorie d'Itamar Even Zohar et Gideon Toury nous a fourni un élément décisif pour étudier la vie de Charles Baudelaire et sa façon de vivre qui, de son côté, a façonné la solution de ses problèmes familiaux, sociaux et historiques.

Associée à cette théorie de Zohar et Toury, nous disposons de la théorie descriptive de la traduction défendue par l'Américain James Holmes ; il part du principe que l'on se doit d'observer, dans une analyse, comment fonctionne une traduction, comment le traducteur a opéré sa pratique traductoire, sur quelles normes il a basé sa traduction, si le texte traduit s'est adapté au texte original ou bien encore s'il a suivi les normes et la culture de la langue-cible.

Cependant il faut aussi considérer la théorie adoptée par Charles Baudelaire et présente dans ses vers des *Fleurs du Mal*, notamment dans le poème intitulé *Correspondances*, poème central qui représente tout l'univers et la philosophie de l'œuvre. Tenu par Baudelaire pour un de ses maîtres, le philosophe Swedenborg l'inflença avec sa théorie spiritualiste selon laquelle l'homme est fait intérieurement d'une partie du ciel, et qu'il est, par conséquent, une réplique de l'univers en modèle réduit où le monde naturel est la reproduction du monde spirituel. L'univers étant le reflet de Dieu, la matière a des correspondances avec l'esprit et vice-versa. La nature est un espace où se développent les relations entre les êtres et les objets. Cette assimilation amènera le poète à mieux comprendre le monde par analogie, théorie qui fut à l'origine de « Correspondances », poème phare du mouvement symboliste synthétisant l'essence de la poésie baudelairienne et pièce fondamentale pour la poésie moderne.

Comme il s'agit de la traduction de poésie, plus particulièrement de sonnets d'alexandrins, on a par ailleurs considéré les règles de versification, et surtout les différences entre les structures lexicales et morphosyntaxiques existant entre les langues française et portugaise qui constituent des difficultés au cours de l'acte traductoire. Quoique ces problèmes constituent en quelque sorte la base principale des discussions des courants théoriques qui prèchent l'impossibilité de traduire de la poésie, cette étude s'appuie sur des courants théoriques contraires qui croient à l'existence d'obstacles qu'il

est possible de contourner grâce à la pratique, la persévérance, la formation professionnelle et la veine poétique du traducteur. Pour défendre ce point de vue en faveur de la possibilité de traduire la poésie, nous pouvons reprendre les idées du traductologue Georges Mounin lorsqu'il affirme :

La sémantique n'oppose pas d'obstacles infranchissables à la traduction : la propriété, la vertu, l'expressivité de certains mots, - d'une minorité de mots dans chaque langue, - n'est pas un obstacle insurmontable à leur traduction, moins encore un argument contre la traduction, moins encore un argument contre la traduction en général⁸.

Ces débats renforcent la théorie selon laquelle il est possible de traduire des poésies à partir de la capacité de transmettre fidèlement les messages originaux de l'auteur si le traducteur sait tirer parti des études biographiques, psychologiques et linguistiques puisqu'une meilleure connaissance du contexte socioculturel dispose le traducteur à mieux comprendre, interpréter et retransmettre l'essence de l'œuvre.

5. « Les degrés d'assimilation »

En nous basant sur le postulat que le traducteur a le pouvoir de révéler l'autre, l'étranger, et ce à tous les niveaux de la société, et qu'il établit une relation interactive entre deux cultures, celle liée à la langue de départ et celle associée à la langue d'arrivée, nous prétendons dans ce travail examiner les traductions des poèmes *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire en portugais, afin de vérifier si ces traductions sont « soit assimilées », « soit exotiques » ou bien encore si elles représentent un compromis entre assimilation et exotisation, c'est-à-dire une forme hybride.

Dans le premier cas, les traducteurs s'inscrivent dans la tradition linguistique et littéraire de leur pays, adaptant le texte étranger au nouveau contexte culturel, alors que, dans le second, ils la transgressent en faisant appel, dans la langue cible de la traduction, à différents moyens tels que, entre autres, l'usage de mots étrangers ou la création de

⁸ MOUNIN, Georges, *Les belles infidèles*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1994. p. 33.

néologismes. D'une part le traducteur procède à une assimilation de l'étranger, assumant une vision anthropologique dans le sens qu'il s'approprie le texte original en vue de le transposer dans une nouvelle langue et nous faisons alors face à un procédé de minimisation de la distance entre l'univers poétique de l'auteur du texte source et celui attaché à la culture du texte cible, en l'occurrence les mondes baudelairien et lusophone. En effet, dans ce cas de figure, les personnages, les lieux, les institutions et les coutumes sont adaptés à la culture du lecteur de la traduction. D'autre part, le traducteur procède à une ouverture sur des innovations dans la langue et la culture d'arrivée en préférant signaler à son lecteur, en sorte de clind'œil, la source d'où émane son texte. Il crée dans sa traduction une extranéité qui donne au lecteur l'impression de pénétrer dans un terrain étranger au sien et lui permet, selon son niveau culturel, de deviner plus ou moins la langue dans laquelle est écrit le texte-source.

La nature des langues traduites, de même que la voie choisie par le traducteur tant en théorie qu'en pratique, conditionneront le succès de la traduction. Néanmoins, il faut admettre que si le traducteur a transmis le message du texte original à son lecteur, en respectant la forme et les caractéristiques de base du texte original, nous pourrions l'accepter comme une traduction de bonne qualité, qui, à sa manière, se présente avec fidélité. De nos jours, compte tenu du processus de mondialisation et des progrès technologiques qui rapprochent de plus en plus les différentes civilisations, la traduction est tellement valorisée que les traducteurs en général, de même que les critiques de la traduction, abordent l'intraduisibilité avec plus de prudence, car ils en reconnaissent le besoin. Par ailleurs, la traduction de poésies continue à entretenir la polémique. En raison de la professionnalisation des traducteurs et du développement scientifique de plus en plus rapide grâce aux études spécifiques du domaine de la traduction, nous avons des traducteurs et des traductologues qui défendent la traduisibilité tandis que d'autres défendent l'intraduisibilité. Ils acceptent maintenant les tendances théoriques de la naturalisation ou de l'exotisation, voire une conjugaison harmonieuse des deux présentant un texte à la forme atténuée, à mi-chemin entre les deux tendances, privilégiant tantôt le texte source tantôt le texte cible, tout en sauvegardant la nature de l'original. De ce point de vue, notre analyse se fonde sur des points garantissant la

possibilité de traduire de la poésie. De toute façon, qu'on le veuille ou non, la traduction existe indéniablement.

Si nous partons de la prémisse selon laquelle la traduction est également une lecture il faut considérer, outre la pratique en soi, la formation professionnelle et l'origine du traducteur.

De nos jours, le professionnel de la traduction est de plus en plus valorisé, même si l'activité de traduction traverse une crise complexe et diffuse affectant traducteurs, éditeurs et marché consommateur, qui doivent faire face aux mêmes problèmes quel que soit le pays. La découverte d'écrits anciens nous révèle des secrets précieux sur l'origine des peuples et nous ouvre des voies importantes vers la connaissance de l'humanité, le progrès des sciences et les nouvelles découvertes dans le domaine technologique. La mise en communication et la divulgation de nouvelles expériences et savoirs font de la traduction un pont nécessaire à la transmission de nouvelles connaissances et idées entre locuteurs de cultures différentes. Le rôle du traducteur dans la société mondialisée est de première importance pour le rapprochement des peuples, pour la propagation de nouvelles idées, pour le traitement de maladies et pour l'amélioration de la qualité de vie des habitants du globe ; cela sans compter, pour les langues de départ et d'arrivée, les apports découlant de la traduction qui favorisent un enrichissement stylistique de la langue, la découverte de nouveaux aspects culturels et l'acquisition de nouveaux vocables.

Nous vivons une époque où la traduction revêt une importance fondamentale pour la société actuelle, où l'évolution de connaissances scientifiques de plus en plus profondes s'accélère et engendre une propagation en conséquence ; le phénomène de globalisation fait en sorte que tout événement est connu dans le monde entier en quelques heures. La technologie avancée favorise la communication entre pays à une vitesse jamais vue. Si nous considérons cette influence de la globalisation en général, ce phénomène ne pouvait pas ne pas affecter la littérature, reflet de la socialisation d'un peuple. Pour reprendre les termes de Katharina Reiss :

L'activité traduisante a pris de nos jours un volume phénoménal et une importance incontestable : cette situation commande d'accorder une attention toute particulière à la qualité des produits de traduction [...] on réalise, et publie même, quantité

de traductions peu satisfaisantes. Des critiques plus nombreuses et mieux fondées pourraient générer une demande de traductions meilleures⁹.

Cependant, un grand effort est fourni pour améliorer les compétences. Le professionnel de la traduction, pour sa part, s'est de plus en plus spécialisé grâce aux études académiques et scientifiques basées sur les théories linguistiques développées à partir de la littérature comparée. Néanmoins, ce qui nous intéresse maintenant, dans le cadre notre étude, c'est la traduction littéraire.

Les poèmes des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire sont étudiés et traduits en plusieurs langues dans le monde entier en raison de leur importance dans la littérature française, de leur style et de leurs caractéristiques propres qui influencèrent aussi bien sa génération que les suivantes. Considérée une œuvre de référence, elle figure parmi les premières en nombre de réimpressions. Sa traduction en portugais est un défi qui ne peut être relevé que par un traducteur de talent.

Pour qu'une thèse ait du succès, il faut qu'elle porte avant tout sur un thème passionnant, comme celui-ci qui aborde l'étude comparative des traductions des *Fleurs du Mal* en portugais du Brésil et du Portugal. Cette œuvre, on le sait, mérite une attention toute particulière du fait de la complexité des messages et des thèmes tabous pour la société de l'époque qu'elle comporte, mais aussi en raison des polémiques suscitées par ces thèmes, de sa forme si singulière pour le genre et si caractéristique quant à la versification et, enfin, de son importance dans la littérature française dans la mesure où elle provoqua, pour les générations suivantes, des changements significatifs dans la façon de faire de la poésie, ce qui a fait de l'auteur un précurseur du modernisme en poésie. Finalement, Charles Baudelaire éveille aussi la curiosité par sa façon de vivre ; il est considéré comme le dernier des romantiques et le précurseur du modernisme, influençant les générations consécutives, y compris le poète Arthur Rimbaud.

⁹ REISS, Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, traduction de Catherine Bocquet, Arras : Artois Presses Université, 2002, p.11.

Une traduction sera considérée grammaticalement correcte si sa rédaction répond qualitativement aux critères régissant les structures grammaticales et stylistiques de la deuxième langue. Par éthique, le traducteur se doit de rendre la voix de l'auteur transparente et la traduction n'est satisfaisante que s'il capte le sens de l'œuvre et des idées que l'auteur veut passer au public. Enfin, l'unité esthétique et l'homogénéité poétique contribuent à l'unité de l'œuvre et doivent être prises en compte dans la traduction. Voyons à ce propos ce que nous dit Camélia Capverde de l'Université de Stefan cel Mare :

Tout acte de traduire engendre en définitif une prise de conscience sur son faire. Toute pratique de traduction tend à fonder une théorie de l'argument et de la justification. Elle dévoile son « métier », sa technique, ses instruments, mais aussi elle fait ressortir implicitement les mécanismes de ce processus en cours, la traduction en tant qu'homologue scriptural (du texte à traduire) en voie d'instauration. Ce sont autant de repères qui peuvent définir le champ d'une poétique du traduire¹⁰.

Nous analyserons ainsi la façon dont ces traducteurs ont réalisé leurs traductions, comment ils ont résolu chaque difficulté surgie, quelles ont été les stratégies utilisées pour franchir les obstacles entre les systèmes culturels et littéraires des deux langues, si les choix entre les voies à disposition ont été judicieux, et quel a été le concept de traduction sur lequel chacun s'est appuyé.

Ce qu'il nous reste à savoir est comment ces traducteurs de langue portugaise ont réalisé leurs travaux, s'ils l'ont fait selon un point de vue naturalisé ou exotisé, ou encore s'ils ont utilisé les deux méthodes, présentant un travail hybride penchant tantôt vers la naturalisation, tantôt vers l'exotisation.

Avoir l'occasion de travailler sur *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire procure un plaisir inégalable en raison de la complexité d'une telle œuvre, de l'intérêt qu'elle éveille chez le public-lecteur et de son importance pour la littérature mondiale. Il est fort gratifiant de pouvoir décoder la phrase, transmettre le vers dans sa forme intégrale et dans son essence, en même temps qu'on dévoile les sentiments plus

10 CAPVERDE, Camélia, « Pour une poétique du traduire selon Irina Mavrodin » in *Atelier de Traduction: Pour une poétique du texte traduit*, p. 273 .

profonds et l'âme du poète, tout en gardant à l'esprit qu'il ne suffit pas d'aligner une poignée de mots équivalents, car il faut éveiller l'émotion du lecteur et penser aux réactions entraînées en dernier ressort. Traduire Baudelaire est un défi, surtout parce qu'il s'agit de sonnets en vers alexandrins en formes innovatrices. Pour *Les Fleurs du Mal*, décoder ses métaphores en recherchant la meilleure solution pour interpréter ses allitérations est une tâche faisant intervenir le ludique dans son expression la plus ample, son expression la plus noble, ce qui enivre le traducteur d'une émotion unique lorsqu'il déjoue les pièges se présentant dans la forme. Les ambiguïtés qui sournoisement s'esquivent entre les mots ont un lien profond avec la vie personnelle du poète. C'est une très bonne expérience que de ressentir l'émotion de voir la poésie traduite, après avoir franchi des obstacles, déjoué un piège, et de s'imaginer en traducteur tenant un trophée de réelle valeur. Quel est le traducteur qui ne souhaite sentir le goût de la victoire après avoir vaincu les obstacles ?

Dans le cadre de la traduction littéraire, la poésie mérite une attention particulière en raison de sa spécificité : il est aussi important de transmettre le contenu que de conserver la forme. La traduction poétique est une opération poétique qui doit être effectuée par un traducteur ayant une âme de poète. Un poème peut être interprété en partant de plusieurs points de vue et chaque traducteur peut donner à une même poésie une interprétation différente sans que l'on puisse dire qu'une telle interprétation est inadéquate, car la capacité d'interprétation de chaque traducteur dépend de son expérience du monde, de son bagage culturel, de son niveau de professionnalisation, de sa personnalité et de sa performance en tant que poète. De plus, traduire des morceaux de littérature française du XIX^e Siècle, comme *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire a l'avantage de jouir de similitudes et de facilités, les langues française et portugaise étant sœurs issues d'un même tronc et d'une même époque. En outre, d'autres facteurs jouent des rôles essentiels, comme la coutume des Brésiliens d'envoyer leurs enfants faire leurs études en France ou celle de recevoir des Français de diverses professions pour occuper des postes spécialisés. Ces habitudes les ont amenés à copier certaines particularités telles que celle de recevoir des invités chez soi ou d'organiser des veillées et des fêtes familiales selon la culture française, faisant en sorte que la naissance de la littérature brésilienne soit à l'image de l'éducation et de la littérature françaises qui ont,

de tous temps, influencé nos artistes, poètes et littérateurs, qui, au demeurant, ont l'habitude de se rendre à Paris afin de perfectionner leur art. Nous ne pouvons pas non plus manquer de citer les contributions culturelles qui nous furent apportées par diverses missions de caractère culturel et scientifique venues de France à l'invitation des gouvernements brésiliens au pouvoir depuis l'arrivée de Jean VI.

Conclusion

Gardant à l'esprit tous les points ci-dessus, une analyse comparative des traductions en portugais des poèmes des *Fleurs du Mal* non seulement constitue un travail agréable mais vient contribuer à l'ouverture de perspectives dans le domaine des études de traduction en portugais ; en effet, peu ou presque rien n'a été trouvé sur ce point dans les diverses bibliothèques où la recherche a été effectuée.

En dépit des opinions émises sur l'impossibilité de la traduction, nous avons les traductions en portugais des *Fleurs du Mal* comme exemple vivant de traductions de bonne qualité. La transmission du contexte de cette œuvre expressive ainsi que le message du texte original dans sa plénitude et beauté y sont assurés de manière fort appropriée. Face à toute cette problématique touchant à la traduction de poésie, cette étude se propose de montrer les diverses possibilités de fidélité selon le point de vue de chaque traducteur et de présenter, en même temps, les résultats obtenus à partir de l'exotisation, ou de la naturalisation, en nous procurant aussi quelques bons exemples de traduction caractéristiques du style de Baudelaire, auteur de l'original ; il s'agit là d'une production imprégnée de culture, d'histoire, de couleur locale par rapport à la société française à l'origine de son œuvre, tout en respectant les caractéristiques de la langue cible. C'est ce que nous verrons, par exemple, dans les traductions en portugais des *Fleurs du Mal* de Ivan Junqueira, de Claudio Veiga et d'autres traducteurs qui réalisèrent un travail destiné à préserver la fidélité à l'expressivité du texte d'origine, sans renoncer à la forme et à la beauté de la poésie.

Dans ce travail nous avons analysé un corpus composé d'un recueil de poèmes des *Fleurs du mal* pour vérifier si le texte est traduit selon les critères du procès

naturalisée, dont le traducteur emploie les procédés qui favorisent la langue-cible et le lecteur s'identifie avec le texte, comme s'il est écrit dans sa propre langue, ou si le texte est traduit selon les critères du procès exotisé, dont le traducteur favorise la langue et la culture-source, et le lecteur acquiert des nouvelles connaissances sur une autre culture. Cette analyse doit être fondée, évidemment, sous les supports théoriques et méthodologiques de la traduction, sur la théorie descriptive de la traduction, sur les théories linguistiques qui se présentent dans le premier chapitre sous le titre « Quelques préalables », tandis que, le deuxième chapitre, « Les traductions naturalisées », présente les poèmes traduits selon le procès de la naturalisation ; le troisième chapitre, « Les traductions hybrides », présente les poèmes traduits selon le procès de la traduction littérale dont le traducteur a employé des procédés des deux procès, à la fois, de l'exotisation et de la naturalisation ; et le dernier chapitre, « L'analyse du poème : une perception naturalisée ou hybride? » dont nous abordons la méthodologie et nous faisons des réflexions sur comment nous avons réalisé l'analyse comparative sur le corpus choisi des *Fleurs du mal*.

1. Quelques réflexions préalables

Introduction

Avant de s'intéresser de près aux traductions en portugais des *Fleurs du Mal*, œuvre du poète français Charles Baudelaire, il convient de s'interroger au préalable sur les circonstances de l'élaboration de ce recueil et sur la grande influence qu'elle a exercée tant sur la vie publique de l'auteur que sur l'œuvre poétique de ses disciples portugais et brésiliens. Bien qu'étant l'une des principales œuvres lyriques de la littérature française, elle n'a été consacrée, même en langue française, que tard, après la mort de l'auteur. Au Brésil et au Portugal la consécration est en grande partie due aux traductions en langue portugaise. Enfin, traduire en portugais, pourquoi pas ?

Nous ferons aussi une présentation générale de l'histoire de la traduction, en tant que style, tant la naturalisée que l'exotisée, de ses principaux adeptes et leurs théories respectives, ainsi que de la manière dont celles-ci ont contribué à la formation et à la valorisation des langues européennes en tant que langues maternelles.

Charles Baudelaire, fils d'un veuf et d'une jeune femme épousée en secondes noces, devint orphelin de père à l'âge de six ans ; il fut alors élevé par un beau-père qu'il n'accepta jamais. Ayant grandi au milieu de conflits, il écrivit son chef-d'œuvre, *Les Fleurs du Mal*, tout au long de sa vie, progressivement, dans une ambiance agitée par ses limites personnelles, résultat de l'histoire de sa vie. À ces conflits familiaux s'ajoutèrent ceux liés à la révolution industrielle et à la modernisation du mode de vie qui entraînait des changements significatifs dans les coutumes de société, dont, point culminant, l'ascension de la bourgeoisie. Baudelaire ne s'adaptait pas aux situations du quotidien. L'âme sensible du poète se rebellait ; il révéla l'ampleur de sa souffrance dans ses vers et fuit la réalité en adoptant un style de vie superficiel : le dandysme.

Cependant, dès son enfance, des œuvres de grands poètes et écrivains de tous les temps, y compris des romantiques qu'il abominait, servirent d'assise à l'élaboration de la base culturelle devant constituer l'œuvre annonciatrice de la modernité qui, par ailleurs, se refléta dans l'œuvre des Parnassiens et Symbolistes portugais et brésiliens.

Charles Baudelaire commença la rédaction des *Fleurs du Mal* dès son adolescence, et sa publication dans divers journaux, revues et antologies se poursuivit sa

vie entière. Plus tard, les poèmes furent réunis en un volume publié en première édition, puis en seconde après avoir reçu de petites modifications ainsi que de nouveaux poèmes ajoutés par l'auteur lui-même peu avant sa mort. Nous nous en servons donc pour l'analyse de notre étude. En dépit de l'originalité, du soin et de l'attitude perfectionniste de Baudelaire, l'acceptation de l'œuvre par la critique littéraire, l'adhésion et la confirmation du public ne vinrent que quelques années après sa mort, lui apportant la gloire dans le monde entier.

Les Fleurs du Mal, chef-d'œuvre représentatif de la poésie française, comporte 166 poèmes, en grande partie composés de sonnets d'alexandrins, dans lesquels Baudelaire exprima ses sentiments et ses angoisses en abordant plusieurs thèmes du quotidien dont le principal était son amour pour les femmes, mêlé par un sentiment empreint d'une forte connotation religieuse. Incluant dans la métrique de ses poèmes des caractéristiques propres qui furent ultérieurement adoptées dans le monde littéraire, son style innovateur inspira les générations consécutives de poètes et fit de lui un précurseur de la modernité. Dans ce travail, nous verrons donc quelles caractéristiques modernistes baudelairiennes furent adoptées par les poètes et disciples, quels mouvements littéraires en subirent les influences tant au Brésil qu'au Portugal, et quelles ont été les publications inspirées par *Les Fleurs du Mal*.

1.1 La réception des Fleurs du Mal au Brésil et au Portugal

Charles Baudelaire, figure importante de la littérature mondiale, principal représentant du Symbolisme français, influença par son œuvre romanciers et poètes des générations suivantes. Il fut lui-même soumis de toutes parts à l'effet des écrivains et artistes contemporains de différents horizons dont les œuvres littéraires, les tableaux, les sculptures et même la musique l'inspirèrent. Parmi les personnalités du monde artistique nous pouvons citer Swedenborg, Manet, Balzac, Delacroix, Victor Hugo, Flaubert, et Wagner, sans oublier Edgar Allan Poe. L'influence fut donc souvent mutuelle.

Il a toujours été pratique courante de discuter la génialité des auteurs et la possibilité qu'ils aient subi l'empreinte de la pensée ou du style d'artistes de leur temps ou d'époques antérieures. Il fallait donc s'attendre à ce que plane sur Baudelaire

l'accusation d'avoir été influencé par Edgar Allan Poe. Cette hypothèse a été totalement écartée, car, quand il l'a connu et traduit *Tales of the Grotesque and Arabesque* sous le titre de « Histoires extraordinaires », Baudelaire était déjà connu comme poète et reconnu pour son style ; au demeurant, une partie de son œuvre avait déjà été publiée dans des périodiques de l'époque. Néanmoins, sa grande admiration pour les idées de Poe est indéniable, ce qui l'amena à traduire presque toute sa prose, y compris *The Poetic Principle*, un essai sur la poésie qui lui causa une si profonde impression.

Baudelaire dédia sa vie entière au monde des lettres et des arts. Il écrivit de la poésie, de la prose et des articles de journaux . Il fut aussi critique littéraire, d'art, de musique, sans compter qu'il se révéla un des plus importants traducteurs d'Edgar Allan Poe, dont il assimila la théorie des correspondances qu'il concrétisa dans le poème « Correspondances ». Quand il traduisit *The Poetic principle* il ressentit une profonde admiration pour son style. Il s'identifia en outre à ses idées et déclara qu'il avait beaucoup appris de lui. Il est vrai que lorsque Baudelaire connut Poe en 1846, la publication de *Les Lesbiennes* avait déjà été annoncée et de nombreux poèmes des *Fleurs du Mal* avaient été composés, certains même publiés d'ailleurs dans des revues et journaux de l'époque, ce qui démontre bien une parfaite identité d'idées entre eux, et qu'il ne faut pas y voir, loin de là, comme l'affirment certains critiques, de l'imitation. Selon Ivan Junqueira:

Baudelaire emprunte à Poe certaines notions auxquelles il faut rattacher les propres matrices de la poésie moderne, comme son autonomie par rapport à la philosophie, à la morale, à l'histoire ou à la politique ainsi que les possibilités d'analyse psychologique offertes par un poème, l'économie des moyens d'expression et la propre durée du discours poétique (...) ou de la musique comme une donnée essentielle du langage poétique. (...) Mais les différences entre eux sont si grandes en ce qui concerne la mise en œuvre de ces valeurs que parler d'un emprunt serait passer sous silence ce qui nous paraît évident : au lieu d'une assimilation passive, comme l'affirment certains critiques, on peut admettre au contraire une simple communion¹¹

11 Baudelaire absorve de Poe algumas noções às quais remontam as próprias matrizes da poesia moderna, como as de sua autonomia em relação à filosofia, à moral, à história ou à política, das possibilidades de análise psicológica que oferece um poema, da economia quanto aos meios de expressão e à própria *durée* do discurso poético (...) ou da música como um dado essencial da linguagem poética. (...) Mas as diferenças entre ambos são tantas quanto ao aproveitamento desses valores que caracterizar um tributo

Les innovations introduites par Baudelaire dans ses sonnets furent, au début, critiquées et rejetées par les hommes de lettres de son époque. Certains poètes des générations suivantes accueillirent ces influences qui restèrent gravées grâce à leurs poésies et caractérisèrent les genres littéraires du début du XX^{ème} siècle. Il convient, cependant, de souligner la différence fondamentale entre influence, plagiat et copie. Un auteur peut très bien arborer certains traits spécifiques d'un mouvement littéraire, de son style, de sa forme, de son genre ou de la pensée de l'époque, mais le contenu de son œuvre doit présenter des caractéristiques fondamentales transformant ces éléments et le différenciant des autres auteurs et, surtout, de celui qui l'influença.

Cette influence à laquelle je me réfère agit sur la force créatrice du poète, de l'artiste, le motivant dans sa création, dans son innovation à l'intérieur de ses limites, et a pour résultat une idée qui va culminer en une production originale n'ayant cependant rien du plagiat, ou de la copie, ou même d'une adaptation. Cette idée élève l'œuvre vers le succès, même chez les poètes d'autres générations qui lui prêtent des caractéristiques propres à leur époque, lui conférant de nouvelles interprétations, selon les attentes et le contexte de l'histoire. La génialité des *Fleurs du Mal* est le fruit du génie de son auteur ; les répercussions de son impact en Europe se sont fait sentir au-delà des mers, jusqu'au Brésil où les hommes de lettres ont bien reçu cette œuvre et se sont intéressés à son étude et à sa traduction.

Outre l'importance que revêt cette œuvre pour la littérature française et les changements significatifs opérés dans le monde, Charles Baudelaire a, dans *Les Fleurs du Mal*, remis le sonnet en usage au XIX^{ème} siècle. Il y a imprimé une technique élaborée, devenue ensuite style, faisant de cette œuvre un modèle pour la postérité, une œuvre en avance sur son temps. Vivant à l'apogée du romantisme parmi des poètes brillants qui marquèrent leur école littéraire, il sut être le seul dans son genre, délaissant les licences poétiques et les libertés utilisées par les romantiques et reprenant le vers alexandrin dans sa forme classique d'une façon bien particulière. Nous constatons de plus que ses innovations ne se bornèrent pas à la construction du sonnet et à la façon de présenter des strophes et des rimes, mais qu'elles portèrent également sur le choix des

seria apenas escamotear o que nos parece óbvio: em lugar de uma passiva assimilação, admita-se antes uma simples comunhão. *Charles Baudelaire – As Flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p.54.

thèmes, dans l'organisation de l'anthologie et dans l'utilisation du vocabulaire, ce qui fit de lui un modèle parmi les représentants de la modernité. Évidemment, aujourd'hui, il est un poète reconnu dans tout le monde littéraire et ce sont ces traits qui lui confèrent son originalité et soulèvent l'intérêt à la traduire. C'est Théophile Gautier, un poète de son temps à qui Baudelaire dédia une des premières éditions des *Fleurs du Mal*, qui fut le premier à reconnaître sa valeur et qui déclara :

De la facture du vers, passons à la trame du style. Baudelaire y mêle des fils de soie et d'or à des fils de chanvre rudes et forts, comme en ces étoffes d'Orient à la fois splendides et grossières où les plus délicats ornements courent avec des charmants caprices sur un poil de chameau bourru ou sur une toile âpre au toucher comme la voile d'une barque. Les recherches les plus coquettes, les plus précieuses même s'y heurtent à des brutalités sauvages; et, du boudoir aux parfums énivrants, aux conversations voluptueusement langoureuses, on tombe au cabaret ignoble où les ivrognes, mêlant le vin et le sang, se disputent à coups de couteau pour quelque Hélène de carrefour. *Les Fleurs du Mal* sont le plus beau fleuron de la couronne poétique de Baudelaire. [...] ¹²

Son œuvre, cependant, dégage beaucoup de beauté en dépit du caractère dramatique et tragique dont elle est toujours empreinte, car « *il est moderne parce que avec lui s'évacue pour longtemps l'idée rousseauiste que tout le travail du «cœur» se fait contre la société méchante, afin de retrouver l'immédiateté du pur, de la fusion avec le monde, de l'extase* » :¹³

Au Brésil, on commença à parler des *Fleurs du Mal* à la fin du XIX^{ème} siècle, suite à des traductions en portugais et à des références dans des préfaces, articles de critique spécialisée et lettres d'intellectuels. À l'époque, on avait l'habitude, dans les familles où il y avait des filles à marier, d'organiser des soirées, au cours desquelles les jeunes filles jouaient du piano et les jeunes gens récitaient des poésies apprises par cœur de poètes brésiliens, ou bien, plus formellement, de Victor Hugo ou de Charles Baudelaire, alors considéré par les Brésiliens comme un poète réaliste. Les jeunes lettrés avaient aussi l'habitude de se consacrer à la poésie, d'écrire leurs propres vers,

12 BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris, 2000, 261p, Collection Classiques universels.p.19.

13 SCTRICK Robert, Charles Baudelaire – Les Fleurs du Mal, Paris, Pocket, 1989, p. 12.

des imitations ou des gloses, voire de traduire de la poésie brésilienne ou étrangère. On trouve parmi eux les premiers traducteurs de Baudelaire et des *Fleurs du Mal*.

Ce fut le fait de Brésiliens, artistes et hommes de lettres, qui allaient parfaire leur éducation en France ou y mener des recherches sur la culture française en vue d'approfondir leurs connaissances ou leurs capacités professionnelles. D'Europe arrivaient l'évolution et les nouveautés servant de modèle aux jeunes Brésiliens qui cherchaient à suivre surtout le modèle français. Certains intellectuels brésiliens eurent ainsi la chance de lire *Les Fleurs du Mal* publié dans des revues et journaux en France avant 1857. La littérature portugaise eut également une littérature copiée sur le modèle français.

C'est ainsi que les poètes romantiques de la deuxième génération traduisirent Baudelaire, et qu'après 1871 surgirent les premiers baudelairiens à l'origine de nombre de traductions des *Fleurs du Mal*, notamment Carlos Ferreira qui paraphrasa le poème « Le Balcon » en 1872 sous le titre « Modulações », Regueira Costa qui traduisit « Le Jet d'eau » en 1874, Carvalho Junior (1855-1879), précurseur du Symbolisme considéré comme le défenseur du genre baudelairien, qui traduisit et paraphrasa divers poèmes des *Fleurs du Mal*, Fontoura Xavier (1856-1922) poète sataniste auteur de *Opalas*, et Luís Delfino, dont les poésies présentent des caractéristiques baudelairiennes et constituent une grande contribution à la poésie brésilienne.

En 1879, Machado de Assis écrivit un article sur Charles Baudelaire, qui éveilla l'intérêt des hommes de lettres brésiliens pour le poète des *Fleurs du Mal*, engendrant ainsi la présence de traits baudelairiens dans les œuvres de certains Parnassiens, tels Carvalho Junior, Pereira da Silva et Teófilo Dias à qui revient le lancement du mouvement du Parnasse avec la publication de *Fanfarras* en 1882.

Ce fut toutefois dans les dernières années du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle que Baudelaire acquit une plus grande réceptivité chez les Parnassiens, et, de la même façon, chez les Symbolistes brésiliens. Le mouvement de ces derniers, bien que peu expressif parmi les intellectuels, laissa des œuvres d'intérêt considérable pour la poésie brésilienne, avec une mention spéciale pour les poètes João da Cruz e Souza (1861-1898) auteur de *Broquéis e Missal* (1893), trouvant sa place dans la modernité, et Alphonsus de Guimarães, auteur de *Dona Mística* (1899) et *Kiriale* (1902), les deux

poètes, influencés par Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé, étant considérés comme les précurseurs du Symbolisme au Brésil. Il faut aussi citer Wenceslau de Queirós (1865-1921), poète sataniste dont l'œuvre présente de nombreuses ressemblances avec *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire ; il a d'ailleurs été appelé Le «Baudelaire Paulistano », suite à la publication, en 1939, de son livre de poésies *Rezas do Diabo*, considéré comme une œuvre de transition entre le parnassianisme et le symbolisme.

D'après Antonio Cândido¹⁴, Charles Baudelaire fut l'un des poètes étrangers qui influencèrent le plus les poètes brésiliens, pesant sur les destins de la littérature brésilienne, avec une mention particulière pour les nombreux poètes et traducteurs qui traduisirent *Les Fleurs du Mal*, dont, parmi les plus cités, Guilherme de Almeida, Jamil Almansur Haddad et Ivan Junqueira qui se distinguèrent par la qualité de leur travail. D'après un article de Germana Pereira de Souza dans la Revue Critério :

....selon Antônio Cândido, la consécration du poète et de son œuvre au Brésil se produit pendant les années 30, au moment de la sortie au Brésil d'innombrables traductions et de la campagne lancée par Félix Pacheco pour faire l'inventaire des traductions déjà réalisées ainsi que des influences de Baudelaire au Brésil.¹⁵

À propos de cette citation, on trouve des preuves qu'en 1932 et 1933, Félix Pacheco, publia dans le *Jornal do Comércio* plusieurs traductions de poèmes des *Fleurs du Mal*, avec des études sur l'œuvre et la vie de l'auteur, facilitant leur diffusion et l'intérêt grandissant chez les poètes d'alors.

Cependant, déjà en 1887, Medeiros et Albuquerque (1867-1934) était allé chercher en France des œuvres de poètes symbolistes qu'il porta à la connaissance de certains poètes et des milieux littéraires. Les partisans du Parnasse avaient alors le vent en poupe. Ils valorisaient l'esthétique, préféraient le sonnet aux formes fixes, observaient rigoureusement la rime et la métrique et, parfois, faisaient référence à des thèmes et à des personnages de la mythologie greco-romaine, les thèmes universels

14 Professeur et poète, un des plus importants critiques littéraires brésiliens ayant étudié l'œuvre de Baudelaire.

15 ...de acordo com (Antonio) Candido, a consagração do poeta e de sua obra no Brasil dá-se durante a década de 30, quando surgem no país inúmeras traduções e uma verdadeira campanha promovida por Félix Pacheco para inventariar as antigas traduções já feitas, assim como a repercussão de Baudelaire no Brasil. SOUZA, Germana H. Pereira de. *Revista Critério*, "Os 150 anos das "Flores do Mal" e o papel dos primeiros baudelairianos no Brasil". Disponible sur <http://www.revista.criterio.nom.br>

cédant toutefois le pas à la réalité brésilienne. Teófilo Dias, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira et Raimundo Correia furent les principaux représentants de ce mouvement. De leur côté, les symbolistes marqués par des thèmes mystiques, la synesthésie, les allitérations et assonances, souffraient d'une diminution de prestige n'étant réhabilités que plus tard par Andrade Muricy qui, en 1952, publia *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*.

Bien que Charles Baudelaire ait été considéré le précurseur du modernisme, au Brésil le mouvement eut une origine indépendante, ne conservant que quelques caractéristiques spécifiques, comme, par exemple, l'irrévérence, la rupture avec le passé au bénéfice du moderne et du nationalisme. En février 1922, sous la direction de l'écrivain brésilien Oswald de Andrade, un groupe d'intellectuels brésiliens organisa un mouvement au moyen d'une série de conférences, de lectures de poèmes, de la danse, de la musique et des expositions d'œuvres d'art de plusieurs artistes de São Paulo et Rio de Janeiro. Dénommé « Semana de Arte Moderna de 1922 », l'événement se produisit au Teatro Municipal de São Paulo et lança le mouvement moderniste brésilien qui suscita de profondes transformations dans la culture et la littérature brésiliennes. Pour répandre leurs idées qui entendaient couper le cordon ombilical avec la littérature européenne, ils lancèrent la revue *Klaxon* et deux manifestes rédigés par Oswald de Andrade, *Manifesto Pau-Brasil* (1924) et *Manifesto Antropófago* (1928). Le groupe y préconisait l'assimilation de la culture européenne qui devrait être désormais avalée et recrée dans son intégralité pour donner naissance à une culture exclusivement brésilienne avec des caractères propres, à une littérature d'identité strictement brésilienne. Ces manifestes provoquèrent une réaction adverse chez les intellectuels, et, en réponse, fut lancé *Nhengaçu Verde-Amarelo - Manifesto do Verde-Amarelismo ou da Escola da Anta* (1929) qui proposait un nationalisme primitiviste revenant aux origines, tandis que, dans le Nordeste, fut publié le *Manifesto Regionalista* (1926) qui suggérait un nationalisme tourné vers les thèmes régionaux et l'unification, autour du modernisme, des idéaux chez les intellectuels de la région Nord-Est.

Ces publications donnèrent naissance à quatre mouvements culturels : Pau-Brasil, Verde-Amarelismo, Antropofagia e Anta, dont les idées nationalistes s'opposaient aux idées parnassiennes, et provoquèrent des polémiques chez les intellectuels de l'époque

qui s'inspiraient presque exclusivement de l'universalisme européen, en faveur alors du continuisme.

En dépit du nationalisme pur et dur qui caractérisa le modernisme tant au Brésil qu'au Portugal, ce mouvement introduisit en littérature certains thèmes où les artistes, poètes et écrivains, traitaient des problèmes sociaux, de la tristesse et des causes de la misère humaine au profit du processus d'industrialisation et de modernisation en cours, thèmes compatibles en principe avec ceux présentés dans *Les Fleurs du Mal* par Charles Baudelaire. Le sentiment nationaliste qui habita les intellectuels à partir de la proclamation de l'indépendance du Brésil se renforça avec la volonté de changer, de se présenter comme des auteurs d'une littérature aux caractéristiques propres et finalement d'abandonner le romantisme qui ne les satisfaisait plus et ne répondait plus aux besoins de l'époque. L'influence de Baudelaire se fit alors sentir chez les poètes parnassiens et symbolistes, tout comme dans des épigraphes d'œuvres comme celle d'Alberto Oliveira, de poèmes de Medeiros et Albuquerque, et dans les titres d'œuvres de poètes brésiliens, tels *Flores transplantadas* de João Batista Regueira Costa, « Flores Funestas » et « Teus Cabelos »¹⁶ de Teófilo Dias, « Flor da decadência » de Fontoura Xavier, « Spleen » de Vicente de Carvalho, « Lesbia » et « Serpente de cabelos » de Cruz e Souza, *Flores do Campo* de Ezequiel Freire ; non seulement dans les titres, mais encore dans le choix des thèmes et la façon de les aborder, dans la thématique féminine, dans les images, les figures de langage, les métaphores, les métonymies, les allitérations, les synesthésies, le sonnet en alexandrins ou la métrique soignée.

Le modernisme brésilien présente deux phases au cours desquelles il encourage une rénovation dans tous les domaines de l'art, allant de l'avant-gardisme au modernisme, mettant en évidence les noms de Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Augusto dos Anjos, parmi tant d'autres. Ce fut une nouvelle découverte du Brésil, faisant connaître les différents « brésils » par l'intermédiaire d'une littérature de valorisation, avec ses personnages, sa culture, ses paysages jusqu'alors inconnus au Brésil. Comme Baudelaire, les membres du mouvement prêchaient la liberté de style et

16 Les Fleurs transplantées, Les Fleurs funestes, Tes cheveux, La Fleur de la décadence, La serpent de cheveux, Les Fleurs des champs. (notre traduction)

de thèmes, la religiosité insérée dans les thèmes abordés, la rupture avec les structures du passé, l'urbanisation dans les grandes villes, outre l'adoption d'une écriture simple se rapprochant de la pratique de la langue orale.

Au Portugal, le Symbolisme fit son apparition avec Eugénio de Castro (1869 - 1944) et quelques étudiants de Coimbra qui fondèrent les revues *Os Insubmissos* et *Boêmia Nova* où fut publié initialement une sélection de vers intitulée *Oaristos*. Cependant, il faut mentionner Camilo Pessanha (1867-1926) qui, en 1920, publia *Clepsidra*, l'œuvre la plus importante du Symbolisme portugais; Antonio Nobre (1867 - 1900), Augusto Gil, Afonso Lopes Vieira, Júlio Dantas, Manuel Laranjeira et Cesário Verde, entre autres poètes symbolistes qui s'inspirèrent de Paul Verlaine. Néanmoins, il convient de rappeler que le modernisme se développa au début du XX^{ème} siècle, comme forme de contestation des formes rationalistes et réactionnaires qui conditionnaient alors la liberté d'expression, car, jusque là, les poètes étaient soumis aux normes classiques de l'académisme littéraire. Tout comme au Brésil, au Portugal, des groupes d'intellectuels portugais lancèrent des revues et organisèrent des expositions et des conférences afin de divulguer les idées du mouvement moderniste, mais ils n'obtinrent cependant que peu d'échos dans la société. Leurs efforts débouchèrent sur la formation de deux groupes : l'un, en 1915, autour de la revue *Orpheu*, dont les principaux poètes étaient Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro et Almada Negreiros, l'autre, en 1927, autour de la revue *Presença*, fondée par Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões et José Régio.

Quant à la traduction, ici au Brésil, un certain nombre de professionnels assez importants se sont intéressés aux publications du poète français, y compris des traducteurs qui en traduisirent soit l'intégralité soit quelques poèmes isolés. Les premiers essayèrent de l'imiter, à la recherche de la perfection, trait dominant des poètes réalistes. Parmi les traducteurs de Baudelaire, nous avons des personnages importants au niveau national, comme, par exemple, Ignácio Souza Moitta, João Batista Regueira Costa (1845), Félix Pacheco (1879-1935), Osório Dutra (1889-1968), Guilherme de Almeida (1890-1969), Dante Milano (1899-1991), et aujourd'hui Ivan Junqueira (1934), Cláudio Veiga (1927), Anderson Braga Horta (1934), José Jeronymo Rivera (1933) e Juremir Machado da Silva (1962).

Au Portugal, nous pouvons citer Delfim Guimarães (1872-1933), Maria Gabriela Llansol (1931-2008) et Fernando Pinto do Amaral (1960) qui se distingue comme traducteur de poèmes entre autres. Et, de même, il convient aussi de citer, parmi les traducteurs portugais en langue française, les noms de Paulo Quintela, Fernando de Castro, Vasco Graça Moura, Maria Teresa Dias Furtado et Manuel Gusmão.

Selon l'inventaire de Ivan Junqueira dans son article «Traduções de Baudelaire no Brasil», la première traduction intégrale des *Fleurs du Mal* en portugais a été effectuée, en 1971, par un Brésilien du Pará, Ignácio de Souza Moitta. En effet, la traduction de Jamil Almansur Hadad, de 1958, omet cinq poèmes. Le poème « Moesta e Errabunda », traduit par Carlos Ferreira, en 1871, est quant à lui le premier à avoir été traduit et publié dans *Redivivas* à Campinas, en 1881. Selon Glória Carneiro de Amaral, *o primeiro registro de leitura da obra é uma tradução de 1871 – ‘Le Poison’ – feita por Luis Delfino*.¹⁷

Au Portugal, au sujet de Baudelaire, il y a des mentions de thèse, critiques et études diverses, adressées à un vaste public de culture générale au-dessus de la moyenne. Quant à la traduction des *Fleurs du Mal* en portugais, Maria Gabriela Llansol, traductrice et écrivain portugaise, signale que cette œuvre ne commença à être traduite qu'à partir de 1941, l'étude de l'ouvrage de Fernando Pinto do Amaral étant d'une importance fondamentale pour analyser ce sujet au Portugal. En ce qui concerne le Brésil, les études sur Baudelaire et *Les Fleurs du Mal* étaient restreintes au milieu académique ou furent le fait de certains critiques littéraires et de certains traducteurs qui n'eurent pas le propos de faire connaître leurs travaux ; dans les bibliothèques et sites consultés il n'a été trouvé aucune thèse ni mémoire ou dissertation de maîtrise.

Par ailleurs, la poésie est rarement traduite et éditée en raison de difficultés tenant tant au métier de traducteur insuffisamment valorisé, surtout dans le domaine littéraire, qu'au marché consommateur, la langue portugaise n'y occupant pas une place privilégiée malgré son appartenance au groupe des langues européennes.

D'après les critiques, théoriciens et professionnels du secteur, l'offre de traduction littéraire en portugais correspond aux tendances du marché et reflète la

¹⁷ la première mention d'une lecture de l'œuvre est une traduction, en 1871, de Luís Delfino, intitulée *Le Poison*. AMARAL. Glória Carneiro do. "Trajetos do baudelairianismo brasileiro: Teófilo Dias e Cruz e Souza". Belo Horizonte, In Congresso da ABRALIC, 1991 Anais, V3, p 493.

situation dans le milieu de la littérature internationale. Selon les responsables des librairies spécialisées de Paris, la traduction des *Fleurs du Mal* en portugais de Fernando Pinto de Amaral, publiée par l'Editora Assírio&Alvim, est complètement épuisée ; les éditeurs ne s'intéressent pas pour autant à une réédition. Pour la communauté ibérique, il y a actuellement, à titre d'encouragement, un Prix Ibérique de la Traduction ; cela nous console aussi de savoir que Le Prix Pessoa a été attribué dernièrement à un traducteur. En outre, des revues spécialisées, comme *Vértice e Babilônia*, sont en vente et divulguent des travaux de traduction ou traitent du sujet. Ces revues publient des articles et contiennent beaucoup d'informations sur les traducteurs et sur l'histoire de la traduction au Portugal ; néanmoins, jusqu'au jour de notre recherche, ils n'ont fait aucune référence à la traduction de Maria Gabriela Llansol en portugais des *Fleurs du Mal* mise récemment en vente par la maison d'édition Relógio d'Água.

Pour une étude approfondie sur l'influence des *Fleurs du Mal* dans la littérature brésilienne, il convient donc, selon Glória Carneiro de Amaral, de se référer à la critique de Machado de Assis, aux travaux de Antonio Cândido, et d'analyser l'influence de Byron dans la poésie d'Álvaro de Azevedo qui ouvrit la voie à l'acceptation de Baudelaire au Brésil.

En 2007, au Brésil, pour les 150 ans de la publication des *Fleurs du Mal*, la Revista Critério publia quelques articles sur Charles Baudelaire et son œuvre. Plusieurs institutions, telles la Fundação Casa de Rui Barbosa ou l'Université Fédérale de Rio de Janeiro organisèrent des manifestations avec l'appui de l'Ambassade de France, de la Capes¹⁸ et du CNPq¹⁹. Au Portugal, l'Institut Franco-Portugais rendit hommage à Baudelaire et à son œuvre *Les Fleurs du Mal* en organisant, à Lisbonne, la lecture de certains poèmes par Jean-Pierre Tailhade et Manuela de Freitas. Néanmoins, les éditeurs et traducteurs de Baudelaire ne lui firent pas l'honneur de publier soit une nouvelle traduction soit une nouvelle critique comme Fernando Mendes Vianna, Anderson Braga Horta et José Jeronymo Rivera le firent pour rendre hommage au Victor Hugo, avec *Victor Hugo : deux siècles de poésie*.

18 Coordination du Perfectionnement des Personnels de niveau supérieur – site www.capes.gov.br

19 Conseil National du Développement Scientifique et Technologique – site www.cnpq.br

De son vivant, le poète fut mal compris et mal interprété par les intellectuels de sa génération, y compris par certains de ses compagnons et amis, étant au contraire vénéré par les « poètes maudits » en raison du genre de ses écrits. L'importance des *Fleurs du Mal* ne fut pas, de son temps, appréciée à sa juste valeur en raison des idées lancées dans les thèmes abordés, thèmes non acceptés par la société de l'époque qui ne partageait pas ces idées. En outre, Baudelaire vécut à une époque où la poésie lyrique était en net déclin, car elle exigeait un public spécialisé qui s'intéressait alors à d'autres genres. Incomprise, elle ne fut ni lue ni appréciée, car il n'y avait pas, à l'époque de la publication, de public sensibilisé à ces idées.

La gloire et la célébrité furent tardives et dûes à la reconnaissance du public littéraire spécialisé et aux innombrables publications de tiers, d'où se détache celle de l'éditeur Alphonse Lemerre qui lança, en 1869, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, puis, en 1872 fut publié *Charles Baudelaire: souvenirs, correspondance, bibliographie*, dont l'organisation revenait à un groupe d'amis. Mentionnons aussi la biographie complète de Baudelaire sous la direction d'Eugène Crépet, *Œuvres posthumes et correspondances inédites* aux éditions Quantin, en 1887. Ces publications furent à l'origine de plusieurs autres et servirent de base à l'étude et à la diffusion des *Fleurs du Mal*, favorisant une meilleure connaissance de la vie de Baudelaire. Toutefois, ce n'est qu'à partir de 1917 que ses œuvres obtinrent la reconnaissance méritée et tombèrent dans le domaine public.

Cependant, la troisième édition des *Fleurs du Mal* avait déjà été publiée intégralement, bien accueillie par le public, et Baudelaire était déjà consacré par la critique, pas comme il l'avait prévu dans une de ses préfaces mais plutôt pour ses caractéristiques poétiques.

Il convient de rappeler que *Les Fleurs du Mal* n'a pas joui d'une bonne réception en son temps, mais qu'elle continue à attirer un public fidèle qui fait que cette œuvre est la plus reproduite et rééditée dans le monde. Elle existe comme simple création, comme une façon d'extérioriser doutes et sentiments de l'âme de l'artiste en soi, particulièrement du poète, comme une conception du poète et motif de gloire pour l'auteur. Sa consécration est fonction de la lecture des critiques qui la diffusent avec leurs opinions positives ou négatives, ainsi que de l'acceptation ou du rejet du lecteur

selon sa capacité de réception de lecture du monde. Cependant, l'originalité de l'œuvre est fondamentale, elle fait toute la différence. L'auteur construit, le lecteur reconstruit et démolit, avec ses interprétations, ses opinions et la critique littéraire vient fournir légitimité à l'auteur en reconnaissant ses valeurs et l'apport qui distingue une œuvre des autres. Ce témoignage va venir étayer l'œuvre d'art. Mais, en ce qui concerne Baudelaire qui, de son vivant, vit son œuvre rejetée, ce fut la qualité de son style, ce fut son originalité, ce fut sa génialité qui firent reconnaître et accepter *Les Fleurs du Mal*, la faisant parvenir jusqu'au public actuel, à une époque où la poésie lyrique n'a plus le prestige d'autrefois.

1.2 Les justifications de la traduction

Pour un bon professionnel de la traduction, traduire n'est pas difficile, la traduction étant l'une des innombrables lectures que la littérature peut offrir. Traduire de la poésie, par contre, est une tâche complexe qui peut parfaitement être réalisée par qui est aussi poète. Traduire Baudelaire est une prouesse extraordinaire, voluptueuse, séduisante, surtout lorsqu'il s'agit des *Fleurs du Mal*, en raison de ce que cette œuvre représente dans la littérature mondiale, de son contexte, de ses particularités et des possibilités de traduction qu'elle présente. Ce qui préoccupe davantage est le fait que chaque langue a ses propres particularités, même celles qui partagent un tronc commun comme, en l'occurrence, le français et le portugais. Car la langue est l'expression d'une collectivité avec ses coutumes, son histoire et ses besoins découlant de phénomènes géographiques.

De nos jours le travail de traduction se porte bien au Brésil. Je n'entends pas par là me référer particulièrement au processus de professionnalisation mais plutôt à la qualité des traducteurs, notamment ceux qui traduisent des textes en langue française vers la langue portugaise, et à l'intérêt des maisons d'édition pour les publications traduites. Péricles Eugênio da Silva Ramos, l'un des traducteurs les plus influents du Brésil, a énormément fait pour consolider la profession exercée auparavant par des amateurs autonomes, autodidactes et des figures importantes parmi les journalistes, écrivains et poètes. Depuis lors, la situation des professionnels de la traduction a suivi

une autre voie. Nous pourrions citer comme traducteurs de la langue française des écrivains de renom et poètes brésiliens célèbres tels que Gonçalves Dias, Castro Alves, Machado de Assis, Paulo Mendes Campos, Carlos Drummond de Andrade, Álvaro Reis, Haroldo de Campos, Cecília Meireles, Guilherme de Almeida, Olegário Mariano, Ferreira Gullar et, entre autres, le poète Manuel Bandeira qui a également traduit des biographies, des romans, des poésies et des pièces de théâtre d'auteurs tels que Shakespeare et Edgar Allan Poe, Goethe, Gabriela Mistral, Emily Dickinson ou Omar Khayyam. Cette activité l'a sûrement aidé à perfectionner sa technique de lapidation du texte en poème et a favorisé l'incorporation au portugais brésilien de grandes œuvres poétiques étrangères, soit un gain pour la production culturelle du pays. Cependant, je ne peux pas ne pas signaler certains des auteurs plus modernes qui effectuent des traductions en langue française et sont connus pour la qualité de leur travail, comme José Lino Grünwald, Ivo Barroso, Cláudio Veiga, Mário Laranjeiras ou Geir Campos.

D'importants personnages contribuèrent naturellement à la formation des idées de Baudelaire et de ses concepts ainsi qu'à la découverte de ses émotions, origine première de son style, et ses expériences et émotions familiales, bien que non exclusivement, furent une grande source d'inspiration pour son œuvre *Les Fleurs du Mal*. Pour bien comprendre cette œuvre, on se doit de considérer sa vie dérégulée, émaillée de complications amoureuses, psychologiques et familiales, avec des moments tragiques ; l'originalité de son œuvre vient aussi de ces expériences.

Bien qu'elle ne constitue pas pour autant une justification plausible, toute la problématique découlant de son expérience de vie a été décrite dans sa poésie, permettant la division de l'œuvre en six sections : « Spleen et idéal », « Tableaux parisiens », « Le Vin », « Fleurs du Mal », « Révolte » et « La Mort ». Bien que comportant plusieurs thèmes généraux, chaque partie correspond à un thème central et doit son importance à la représentation des émotions et des sentiments de Charles Baudelaire qui vécut intensément chaque jour de sa vie. Son objectif était toujours de divulguer ses idées, d'extérioriser ses émotions, de faire de l'art pour l'art ; mais ce qui apparaît dans son œuvre, c'est aussi sa vie.

Baudelaire se conduisait comme s'il était le centre du monde, prisonnier d'un complexe de perfection. Mais il était pleinement conscient que son œuvre *Les Fleurs du*

Mal aurait une importance significative pour la postérité, si l'on en juge par l'exigence de perfection et d'effort appliquée à la création et à la conception de son œuvre. Comme tout dans sa vie, la publication de son œuvre subit aussi les conséquences de la confusion régnant dans son esprit. Il faisait lui-même les révisions et n'admettait pas les modifications suggérées par les éditeurs qui ne prenaient en considération que le bénéfice et l'accueil par le marché ; la publication obéissait à sa seule approbation à lui.

Selon la théorie de la réception développée par Hans-Robert Jauss, l'activité artistique est communicative, réceptive et productrice, mais elle ne dépend pas de la planification du marché ; elle dépend plutôt de la réceptivité du public qui l'accueille et la rejette, selon un jugement basé sur des critères d'une échelle de valeurs établie par la société. Car c'est le lecteur qui donne vie au texte, par sa lecture, son interprétation et son évaluation, et, dans ce cas, il devient un facteur déterminant pour le succès du chef-d'œuvre, rompant toutes les attentes littéraires et trouvant progressivement un public, au fil du temps, comme c'est le cas pour *Les Fleurs du Mal* qui éveille l'intérêt de la communauté littéraire jusqu'à ce jour. Nous ne voulons pas dire par là que le succès de l'œuvre d'art est dépendante du lecteur ou du critique littéraire. Tout le mérite vient de l'auteur et de son œuvre.

De nos jours, la critique littéraire, pour émettre ses théories sur les œuvres d'art, se divise entre plusieurs courants, réévaluant ses paradigmes, non seulement en ce qui concerne les théories linguistiques, littéraires et sur la traduction, mais aussi vis-à-vis du marché, du lecteur et du processus de communication, touchant ainsi un plus grand nombre d'artistes, notamment d'auteurs d'œuvres d'art.

Il ne convient pas ici d'entrer dans la question de savoir ce que serait la définition d'une œuvre d'art. Nous énonçons seulement clairement que l'œuvre *Les Fleurs du Mal* ne fut pas reconnue comme une œuvre d'art, et ne fut acceptée ni par la critique ni par les lecteurs de son époque, bien qu'on ait eu affaire à une œuvre hors pair. Baudelaire était un poète qui pensait avant son temps et il avait conscience de cela. Son œuvre sert de référence à une époque historique et littéraire. Au moment de sa rédaction, elle provoquait déjà des polémiques. Par conséquent, lorsqu'il la compléta, connaissant l'opinion de la critique littéraire et celle de la société et ayant subi des contraintes, il avait pleine conscience de ce qu'il avait fait et pleine conviction qu'il laissait un héritage

mais seulement pour la postérité. Il écrivait ainsi à sa mère, Caroline Defays et à son éditeur :

Mes *Fleurs du Mal* resteront. (...) Je suis convaincu qu'un jour viendra ou tout ce que j'ai fait se vendra très bien. (...) Pour la première fois de ma vie, je suis presque content. Le livre est presque bien, et il restera, ce livre, comme témoignage de mon dégoût et de ma haine de toutes choses.²⁰

Au cours de l'histoire de la traduction, y compris à l'époque où l'on n'accordait que peu de valeur à sa pratique, les traducteurs ont toujours respecté le but communicatif inhérent à toute traduction dans le souci fondamental du lecteur ou du texte original, pour que la transposition de l'idée du texte arrive à son terme. C'est ainsi que la traduction a été, au départ, explorée soit selon un style naturalisé dans lequel le texte traduit reçoit un traitement recherché de façon à ce qu'il ait, pour le lecteur, l'air d'avoir été écrit dans la langue d'arrivée, soit selon un processus exotisé dont les procédés relèvent d'une traduction littérale qui conserve les caractéristiques linguistiques et culturelles du texte étranger, soit enfin selon un processus hybride où la traduction présente un mélange de particularités des deux styles se situant tantôt dans le processus naturalisé, tantôt dans le processus exotisé.

Notre analyse comparative part du principe selon lequel traduire, c'est interpréter, c'est transposer un message, quoique les différentes théories développées au fil des ans par les traductologues et traducteurs ayant exercé cette fonction soient également analysées afin de révéler le chemin parcouru par chacun, tout en rappelant qu'il en est qui défendent l'expression « traduttori, tradittori » au sens où tout traducteur se contredit ou est infidèle au texte original, d'autant plus s'il s'agit de la traduction de poésies.

Le mot *traduire* nous conduit à divers concepts dans son étymologie. Il trouve son origine dans le vocable latin *traducere* qui signifie *transmettre*, de [trans] à *travers* et [ducere] *conduire, mener*. Dans les différents dictionnaires de langue portugaise que nous avons consultés figurent diverses acceptations signifiant également : acte ou effet de traduire, acte de transférer des mots, phrases ou ouvrages écrits d'une langue vers une autre, transposition d'une langue à une autre, explication, interprétation, signification,

20 PIA, Pascal. Baudelaire. Paris, Seuil, Collection Écrivains de toujours, 1995, p. 9/10.

représentation et autres sens postérieurs tels que déduire, interpréter, représenter, symboliser. De même que la définition du terme *traduction*, l'acte de traduire a été, avec le temps, identifié à des vocables rattachés à des idéologies antagoniques et similaires, signifiant également déduire, interpréter, représenter, symboliser. Pareillement à la définition, au fil du temps, l'acte de traduire a été opéré dans sa pratique selon différentes idéologies qui favorisent tantôt le texte d'arrivée dans une optique naturalisée, tantôt le texte de départ dans une optique exotisée, ce qui prévaut encore de nos jours. Dans le cas de l'analyse de la traduction de poèmes de l'œuvre *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, je préfère alors définir la traduction comme une lecture symbolique étant donné le langage lyrique de l'œuvre originale, riche en métaphores et ambiguïtés, recourant à la langue portugaise parlée au Brésil et à celle parlée au Portugal en tant que véhicule, pour la bonne raison que le traducteur part de sa propre interprétation avec laquelle il empreint le texte d'arrivée de sa vision du monde en fonction de ses expériences de vie.

Le traducteur ne part pas du sens, il doit construire à partir d'un texte constitué de formes signifiantes qu'il lui faut d'abord lire avec soin. La traduction est donc d'abord une lecture, or cette opération n'est pas forcément assurée à tout coup ; elle suppose que le traducteur soit capable de lire correctement le texte à au moins deux niveaux essentiels : la perception des formes et l'interprétation des formes. ²¹

Si l'on comprend que traduire, c'est transcoder la langue en faisant usage de concepts linguistiques et culturels équivalents, il faut tenir compte des différences rencontrées entre les langues française et portugaise pour décrire une même situation, voire les variations linguistiques et culturelles présentes dans la langue portugaise parlée au Portugal et celle parlée au Brésil. Au moment de l'exercice de la traduction, il est nécessaire de faire une analyse générale et étendue de la culture de la langue française puisque tout ce qui touche au contexte dans lequel l'œuvre originale a été conçue doit être considéré ; en effet, les valeurs sociales, philosophiques, psychologiques et culturelles, la situation géographique et politique, l'éducation, l'histoire du peuple, tout

21BALLARD. Michel. «La lecture des designateurs de Referents Culturels» In Revista *Babilonia*, Lisboa, vol 02. p.15)

est inscrit dans l'œuvre du poète, les facteurs de son environnement étant responsables de sa formation culturelle qui, dans une certaine mesure, exerce une forte influence au moment de la lecture, ce qui soulève pour le traducteur de grandes interrogations exigeant beaucoup de lui-même dans l'acte traductoire. Or *Les Fleurs du Mal* se distingue tant par la complexité de l'œuvre que par le contexte historique et social dans lequel le poète a vécu. Voyons ce que dit Ladmiral à ce sujet :

La pratique traduisante s'inscrit dans le contexte d'une société (et d'une époque) et qu'en somme il y a une dimension « ethnosociologique » de la traduction qui fait que la traductologie est aussi dans le prolongement des sciences sociales. (...) la traduction ne met pas seulement en jeu le vocabulaire, mais aussi la syntaxe, ainsi que la stylistique et la dimension proprement idiomatique des langues concernées. C'est ce qui rend impraticable le pur et simple mot à mot d'un transcodage.²²

Tout acte traductoire repose sur des principes de base qui sont respectés par les traducteurs et observés par les critiques littéraires. Bien que l'objectif du présent travail soit réglé sur l'analyse de poèmes fondée sur les processus de naturalisation et exotisation, il convient de remarquer que les traductions doivent transmettre les idées du texte original, ainsi que son caractère fluide et naturel sous réserve que le style de l'œuvre et de l'auteur soit préservé. Ainsi se concrétise la théorie de l'invisibilité du traducteur dont le travail ne peut être plus apparent que celui de l'auteur du texte original. Cependant, il faut convenir que la lecture du traducteur repose sur l'interprétation de sa vision du monde et si le traducteur s'attache aux mots, il court le risque de se détourner du sens propre du mot traduit et de s'aiguiller plutôt vers la traduction littérale, portant ainsi atteinte au principe de la légibilité et mettant à mal la naturalité du texte d'arrivée. De plus, la traduction de poésie suppose recreation, inspiration, sentiment, créativité et une grande subjectivité.

La langue portugaise est très belle, sonore et harmonieuse. La structure de sa phrase est très proche de celle de la phrase en langue française, ce qui représente des avantages pour la traduction de poésie. Pourtant, la langue portugaise étant originaire

22 LADMIRAL. Traduire : théorèmes pour la traduction. pp.VIII, préface à la deuxième édition, p.16.

d'un pays central, quoique membre du groupe des langues européennes et présente en tant que langue maternelle dans certains pays sur les cinq continents, sa traduction des *Fleurs du Mal* n'a ni été étudiée comme il se devrait ni fait l'objet de la curiosité des grands théoriciens et chercheurs de traductologie.

Nous savons cependant que l'acte de traduire renferme la transposition d'équivalents linguistiques entre deux langues qui, bien que proches du fait de leur origine commune, sont de fait différentes ; dans le cas particulier qui nous intéresse, nous traiterons ici de trois parlers distincts : le français, le portugais du Portugal et le portugais du Brésil étant donné que la distance entre ces deux derniers pays a engendré des cultures différentes dont les caractéristiques se trouvent projetées dans la langue.

La langue portugaise parlée au Portugal et celle du Brésil ont suivi des voies d'évolution divergentes et toutes deux sont passées par différentes étapes. Toutefois, les affinités linguistiques entre les deux parlers sont de fait perceptibles dans le domaine de la communication, en dépit des différences vocabulaires. J'emploie le terme *parlers* car, comme c'est le cas ici au Brésil, la langue portugaise du Portugal présente divers registres selon la région où elle est parlée en raison des invasions perpétrées par d'autres peuples au fil de son histoire. Ces différences ne sont pas uniquement d'ordre sémantique ; on les observe aussi dans les champs morphologique et syntaxique. Effectivement, chaque registre de langue a développé des facettes différentes au cours d'une même époque car inséré dans des contextes différents.

La linguistique, dont le but principal est l'étude du langage, principalement en ce qui concerne la sémiologie, base ses recherches sur le principe selon lequel la langue est un système commun avec tous les autres systèmes du même ordre. Par ailleurs, le mot est, outre un instrument, le produit de la langue responsable de son évolution permanente. Le langage écrit représente un système de signes complètement différent du langage oral et est conditionné par un code soumis à l'orthographe des mots. Tandis que le langage oral a progressé rapidement avec les transformations sociales de la communauté, à un moment donné l'écrit est resté figé au point que la graphie ne correspond plus à ce qui est évoqué dans le langage oral ; le rôle de la grammaire consiste alors à établir des règles pour distinguer les formes correctes des incorrectes et à dicter les normes devant orienter les facteurs externes qui déterminent la graphie et

influent sur l'évolution de la langue. C'est sur ce point que s'expliquent les différences entre le portugais du Brésil et celui du Portugal et il revient à la linguistique d'examiner les relations réciproques entre le langage courant et le langage littéraire, ainsi que les occurrences divergentes entre l'écrit et l'oral, ce qui peut être justifié ainsi :

Le langage est représenté par langue et parole. Langue est l'ensemble des habitudes linguistiques qui permettent à un sujet de comprendre et de se faire comprendre. Elle n'existe en dehors d'un fait social, parce qu'elle est un phénomène sémiologique. (...) La langue n'est pas une fonction du sujet parlant, elle est le produit que l'individu enregistre passivement; elle ne suppose jamais de préméditation, et la réflexion n'y intervient que pour l'activité de classement. (...) La parole est un acte individuel de volonté et d'intelligence. ²³

Selon la linguistique c'est la langue parlée dans la communauté qui organise la visions de l'univers d'un peuple. Comme les cultures sont différentes à la base, des visions de mondes différents sont constituées dans les mêmes proportions ; à tel point que les relations entre langage et comportement et les profondes différences entre les structures du langage et celles de la pensée humaine subissent des influences réciproques. Mais les choses ne s'arrêtent pas là parce que le Brésil, pays de dimensions continentales, au cours des cinq derniers siècles a reçu de grandes vagues d'immigrants des tous les continents qui ont interféré dans la culture et la langue du peuple brésilien. Pourtant, les différents registres signalés dans toutes les régions du pays représentent une même langue, car ils possèdent un même système linguistique et répondent au propos d'établir la communication entre deux sujets parlants, quelles que soient leur origine et leur région. C'est ainsi que nous avons des écrivains brésiliens aux styles et langages différents qui expriment dans leurs ouvrages leur originalité représentative de leur propre régionalité, comme c'est le cas de l'œuvre de Jorge Amado différente de celle d'Ariano Suassuna, elle-même différente de celle d'Érico Veríssimo. Leurs œuvres dépeignant le Brésilien et sa culture divergent entre elles mais restent compréhensibles dans la mesure où chacun compose son ouvrage à partir de la culture de sa région d'origine mais est lu et compris par des lecteurs du Brésil entier.

23 MAURO, Túlio de. *Ferdinand de Saussure. Cours de linguistique générale*. p.112.

Outre les différences dans la formation du peuple, d'autres déterminants tels que la configuration administrative des pays en question, l'infrastructure économique et sociale ou les concepts religieux, offrent d'importantes contributions à la sémiologie, notamment dans le champ sémantique. Toutefois, il règne une parfaite compréhension entre les divers locuteurs de la langue portugaise indépendamment du pays ou de la région où ils se trouvent, étant donné qu'elle présente une même structure, un même système. Jorge Morais Barbosa dit à ce propos :

(...) Les rapports entre le portugais parlé au Brésil et le portugais européen sont approximativement identiques à ceux que l'on retrouve entre les variétés américaines de l'espagnol et l'« espagnol » de la Péninsule, ou entre l'anglais des États-Unis et l'anglais britannique. (...) Les références que l'on trouve alors aux faits, ou plutôt à des faits de phonétisme portugais s'insèrent dans le cadre plus vaste de descriptions grammaticales de la langue, sinon de prescriptions orthographiques ou de considérations doctrinales et pédagogiques »²⁴

Cependant, comme il s'agit de traduction de poésie, ces différences linguistiques entre le portugais et le français peuvent engendrer beaucoup de difficultés pour le traducteur dans la pratique de son art, bien que, pour un traducteur habile et poète de surcroît, ceci se transforme en plaisir de voir encore un obstacle surmonté.

Quant à la qualité, l'infidélité, la beauté et l'originalité d'un poème, en particulier dans le cas des *Fleurs du Mal*, certains croient qu'il est impossible de les traduire dans une autre langue puisque le signifié ne s'éloigne pas de son signifiant, ou bien que toute la sensibilité du poète, toute la poéticité du texte original ne peuvent être transmises en d'autres langues parce que toute la beauté de l'expressivité d'une pensée dans une langue déterminée ne peut être transmise dans une autre langue ; il existe différentes façons de former la pensée entre personnes de cultures différentes à cause de ce que les latins nommaient génie de la traduction. Or, si nous y réfléchissons, la poésie est émotion, l'émotion est sentiment, et le sentiment est une caractéristique intrinsèque de l'être humain. Par conséquent, un être humain est capable de transmettre les émotions d'un autre être humain, quels que soient la langue employée, le milieu social et la

24 BARBOSA Jorge Morais, *Études de phonologie portugaise*, pp.23, 27

civilisation. La langue est le principal moyen de communication. Si nous suivons ce raisonnement, nous arriverons à la conclusion que la compréhension d'un simple dialogue entre deux personnes devient impossible puisque nous ne sommes pas capables de détecter ce que l'interlocuteur a en tête, en son for intérieur, ou de savoir sur quelles bases il formule ses pensées. En retirant l'essence, les conventions restent. Alors, ce qui est important c'est l'essence et transmettre du sentiment, c'est transmettre de la poésie.

Pourtant, si l'on considère que l'intraduisible est culturel, social et historique, il s'agit donc d'un effet découlant de raisons sociales et historiques d'un certain peuple ou d'une certaine civilisation. Ces diversités culturelles pourront alors être présentées et discutées ou expliquées dans n'importe quelle langue au moyen de recours de base captés parmi les innombrables présupposés théoriques de l'acte de traduire, occasion dont un bon traducteur profitera pour démontrer son habileté ; en fin de compte, nous ne pouvons oublier l'apprentissage au niveau du vocabulaire et les nouvelles expériences à léguer au profit des communautés d'arrivée.

L'intraduisible comme texte est alors l'effet culturel résultant de ces raisons historiques. L'intraduisible est social et historique, non métaphysique (l'incommunicable, l'ineffable, le mystère, le génie). Tant que le moment de la traduction-texte n'est pas venu, l'effet translinguistique est un effet de transcendance et l'intraduisible passe par une nature, un absolu. ²⁵

L'acte de traduire repose alors sur une série d'opérations complexes qui trouvent leur origine dans le moment de la transposition d'idées entre le texte de départ et celui d'arrivée. Établir la communication en passant le message de l'auteur originaire au lecteur est un point fondamental; il ne suffit pas, cependant, de transposer les mots et les structures d'une langue à une autre pour obtenir un résultat équivalent entre les deux énoncés. Il faut que le traducteur comprenne parfaitement le système linguistique des deux langues pour que se produise le décodage de la phrase qui en présentera le sens réel et précis, condition fondamentale pour la réalisation d'une bonne traduction. Étant donné la nature des unités de traduction et des variations liées à chaque système linguistique, il est nécessaire de provoquer le décentrage linguistique et culturel, et de capter tout ce que

25 MESCHONIC, Henri. *Pour la poésie II*, Paris, Gallimard, 1973 p. 309

les mots représentent au niveau du signifiant et du signifié, car les langues n'offrent pas toujours des équivalents linguistiques aptes à transmettre exactement le sens propre des mots. En outre, l'affectivité, le régionalisme et l'argot revêtent une importance significative dans le champ connotatif des mots. Ce sont ces pièges qui surgissent sur le chemin du traducteur et exigent de lui détermination et originalité pour les désamorcer et les vaincre au moment crucial de transmettre l'idée originale du créateur. C'est de là que vient la croyance selon laquelle le traducteur doit être bilingue. Toutefois, Anderson Braga Horta déclare fort à propos :

On cultive le mythe selon lequel il est indispensable pour bien traduire (la poésie en particulier) de connaître à fond la langue source. C'est faux ; souhaitable oui, indispensable non. Ce qui est indispensable, en premier lieu, c'est de connaître intimement la langue cible, c'est -à-dire que le traducteur domine sa propre langue. En outre, il est bien évidemment nécessaire de comprendre en profondeur le poème original auquel ont concouru, en plus de la lecture propre, bien d'autres, en n'importe quelle langue – sous forme de traductions littérales ou non, d'analyses et d'interprétations, soit de tout ce dont peut se réclamer le candidat à traducteur. Dans le cas de la poésie métrifiée, il faut ajouter des connaissances spécifiques rigoureuses.²⁶ (notre traduction)

Traduire n'est pas difficile. Avant tout, le traducteur doit bien connaître sa langue et savoir bien écrire; et si le texte source est une poésie, il doit être poète. Certes, il faut trouver pour chaque mot, chaque expression, chaque effet phonétique, musical, ou stylistique, les équivalents propres qui vont définir l'originalité de la traduction. Bien que la traduction de poésie soit la modalité offrant le plus haut degré de difficulté dans sa pratique puisqu'elle requiert un travail extensif avec le langage étant donné que le poème repose sur une grammaire de caractères implicites dans le vers qui s'érigent en barrière à l'acte traductoire, elle est, par ailleurs, le genre qui laisse le plus grand loisir

²⁶ Cultiva-se o mito de que para bem traduzir (poesia, em particular) é indispensável conhecer a fundo o idioma-fonte. Não é. Desejável, sim. Indispensável, não. Indispensável é, em primeiro lugar, conhecer intimamente a língua-meta, isto é, dominar o tradutor a própria língua; além disso, é obviamente necessário compreender em profundidade o poema original, para o que, além da leitura própria, concorrerão outras, em quaisquer línguas – sob a forma de traduções literais ou não, de análises e interpretações, enfim, de tudo o de que possa valer o candidato a tradutor. Se se trata de poesia metrificada, acrescente-se a exigência de cabais conhecimentos específicos. - HORTA. Anderson Braga, *Traduzir poesia*, Brasília, Thesaurus, 2004, p. 23

au traducteur de mettre en œuvre toute sa créativité car le langage poétique possède ses propres lois et ses propres fonctions qui la distinguent et concourent à sa concrétisation. L'analyse des traductions des poèmes de *s Fleurs du Mal* respecte le principe selon lequel le poème doit être traduit en un langage correspondant à celui du texte original; en effet, il revient au traducteur de passer l'idée au second texte, à charge de transmettre principalement tous ses aspects qui témoignent non seulement de l'originalité mais encore de la charge émotive du poète dans sa conception. Les sentiments les plus profonds cachés dans les recoins de l'âme, à savoir ce qui compose le génie du poète et qui, en même temps, se confond avec le génie du traducteur, doivent être transmis étant donné que la poésie est un système interprété et la langue un système interprétant. La tâche du traducteur demande alors beaucoup de réflexion pour parvenir à la fidélité à l'œuvre, à la langue, à l'époque, à l'esprit et au sentiment du poète. En outre, spécifiquement, chaque langue a un rythme, un son et des règles de métrique de versification qui élaborent des repères fondamentaux pour assurer à la poésie sa forme, notamment quand il s'agit de traduction de *s Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, du fait de sa complexité.

Quant à la structure de la langue portugaise, celle-ci impose que l'on obéisse à un ordre dans la phrase et dans la pratique. Qu'il ait recours ou non aux licences poétiques, la construction grammaticale permet au traducteur de transmettre une même idée avec la même expressivité en changeant l'ordre des mots, voire le mot en question pour un autre équivalent, puisque la langue portugaise dispose d'un vocabulaire très riche. En outre, le verbe peut être traduit par le syntagme nominal, c'est -à-dire le nom, l'adjectif ou même par une préposition. Pour les relations temporelles on peut échanger le verbe au passé pour un verbe au présent sans compromettre la compréhension du message et établir une bonne communication. L'inversion des mots, la décomposition par juxtaposition, la traduction d'un article déterminé par un autre de classification différente ou par le démonstratif sont des recours employés par le traducteur habile qui font la différence dans le résultat final et méritent une attention spéciale à cause des normes de versification.

Dans ce cas, la poétique devient une pratique spécifique du langage, de même que la littérature, et elle est envisagée comme l'épistémologie de l'écrit. Toutefois, il

convient de faire remarquer que la traduction littéraire entretient des relations étroites avec la sémiotique, tandis que la poétique est plus proche de la sémantique, ce qui crée des particularités inhérentes à la théorie et à la pratique de la traduction comme le dit Georges Mounin :

Considérant la traduction surtout comme un art, ils nient qu'elle doive être définie comme une opération relevant strictement de la connaissance scientifique et spécifiquement de l'analyse linguistique. (...) La traduction littéraire n'est pas (...) une opération linguistique, c'est une opération littéraire. La traduction poétique est une opération poétique; pour traduire les poètes, il faut savoir se montrer poète.²⁷

En vérité, le processus de traduction consiste à transmettre ce qui existe de concret entre le mot et la phrase qui, en quelque sorte, est l'idée du poète, le sentiment, ce qui sert de référence à l'unité de traduction et qui forme un tout car les formes linguistiques ne sont pas interprétées uniquement dans le domaine sémantique. Ce qui est condamnable du point de vue de la traduction, ce sont les questions relatives à la sémantique, à la morphologie, à la phonétique et à la stylistique lorsque le résultat n'est pas satisfaisant. Dans le champ sémantique, la traduction littérale n'est pas toujours satisfaisante parce que, entre deux langues différentes, il arrive souvent que les mots aient le même sens mais non la même nuance, la même connotation, le même concept, ce qui implique littéralement des changements significatifs dans le contexte. Ceci est un des problèmes de la traduction mécanique, informatisée, qui n'est pas appropriée pour la traduction de poésies. Non seulement la traduction mot pour mot compromet le sens de la parole en déformant les idées de l'auteur transmises par le texte original, mais elle peut conduire le traducteur à commettre des ressemblances phoniques burlesques et des dissonances pouvant causer des modifications drastiques dans la forme et le style.

Dans ces conditions, les problèmes surgissent et représentent de véritables pièges puisque, en fin de compte, on ne peut pas traduire l'originalité d'une œuvre sans transmettre l'originalité de sa langue étrangère. Quoique ce soit là une des principaux sujets de discussion qui gravitent autour de la théorie de l'intraduisibilité défendue par

27 MOUNIN, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p.13.

certain théoriciens de traductologie, les poèmes des *Fleurs du Mal* que nous analysons ici ont été magistralement traduits en langue portugaise par des Brésiliens et Portugais qui ont présenté leurs travaux de façon louable.

Je dirais donc que oui, il est possible de traduire de la poésie. La poésie peut et doit être traduite. Nous ne pouvons pas nous priver du plaisir d'apprécier de belles pages de la littérature mondiale sous prétexte qu'on n'en connaît pas la langue d'origine. La traduction ouvre les portes à des millions de lusophones, de personnes qui n'ont pas eu la chance d'étudier la langue française et qui souhaitent lire et apprécier Charles Baudelaire, plus particulièrement *Les Fleurs du Mal*, en sus de garantir la survie de l'œuvre.

Nous avons mené notre analyse en gardant aussi à l'esprit ces principes.

Traduire est également historique si l'acte traductoire est considéré comme une activité politique ; vue sous cet angle, toute forme de traduction est valable à partir du moment où elle conserve dans son essence l'idée de l'auteur, le ton et les caractéristiques qui ont consacré l'original. Pour ce qu'il est de la fonction de divulgation, on peut affirmer que, au moyen de la traduction, on préserve la pérennité du texte littéraire et on en fixe la durée dans la société puisque l'original est éternel et, comme tel, suscitera toujours l'apparition de nouvelles traductions. Après la disparition d'un auteur, les éditeurs ont tendance à l'oublier, lui et ses œuvres mais, dans le cas d'une œuvre d'art à l'instar de *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, il y aura toujours quelque part sur la planète, un traducteur désireux de lui insuffler une nouvelle vie.

Qu'elle ait été utilisée au départ aux fins d'exercice scolaire, comme véhicule de diffusion religieuse, ou pour répondre aux besoins des gouvernants, la traduction occupe dorénavant une situation privilégiée car elle est devenue une profession reconnue représentant un élément fondamental de la communication et de l'unification entre les différents peuples du village globalisé.

Malgré le jeu de mot « Traduttore, Traditore » interprété par beaucoup comme « Traducteur, Traître » de nos jours encore, nous voyons dans le personnage du traducteur un propulseur de l'intégration entre les diverses cultures à tous les niveaux de la société, déterminant essentiel à la valorisation des langues et littératures en formation.

L'acte de traduire peut donc représenter un jeu voluptueux dans lequel chaque piège désamorcé devient un point gagné vers la victoire. Traduire en portugais, pourquoi pas? Outre l'importance considérable que *Les Fleurs du Mal* revêt pour la culture et la littérature du monde, elle contribue grandement au renforcement de la langue en tant qu'instrument de communication utilisé par des millions de sujets parlants dans toutes les azimuts. Ici au Brésil en particulier, où l'enseignement de langues étrangères dans le réseau officiel est très précaire, le chercheur ne trouve pas les conditions favorables à une étude approfondie portant sur Charles Baudelaire et *Les Fleurs du Mal*. Sa traduction en portugais ainsi que les recherches respectives sont d'une importance fondamentale pour le perfectionnement des activités académiques, ce qui peut de même contribuer aux recherches en pays lusophones.

Par dessus tout, c'est presque une obligation du traducteur de langue portugaise que de contribuer, par son travail, à l'accroissement des connaissances du public lecteur en instaurant une relation avec le nouveau, avec l'étranger, et en apportant au lecteur de langue portugaise la possibilité de transgresser la barrière linguistique, tâche d'un intérêt majeur pour la société mondialisée. Pour le grand public, c'est une expérience riche, même si artificielle, que de connaître une nouvelle culture, une nouvelle façon de vivre et tout ce que nous pouvons apprendre de positif d'autres civilisations pour améliorer la qualité de vie.

I.3 – Sur l'action de traduire

Établir la communication est l'un des besoins de base intrinsèque de l'être humain. Néanmoins, cette appétence est ancrée dans l'environnement et le mode de vie de chaque communauté ayant pour véhicule le langage que chaque peuple développe et, partant, dans la façon dont s'exprime chaque culture. Cependant, le langage se présente sous des formes diversifiées selon les diverses communautés et, principalement, selon la subjectivité de chaque individu qui subit différemment les influences du monde extérieur. Il revient à la linguistique d'expliquer l'origine des langues et leurs diverses formes de langage comme véhicule de communication et d'expression, y compris la traduction dont le concept remonte à l'époque de Babel, cité biblique où fut créé le

mythe de l'origine de la diversité des langues et qui est restée dans l'histoire l'un des symboles de la communication et par suite, de la traduction. En conséquence, traduire est aussi un processus complexe de communication et, dans ces conditions, il ne suffit pas au traducteur d'avoir la connaissance des deux langues intrinsèques dans le processus et de leurs cultures respectives. Il faut aller bien au-delà, partir des connaissances inhérentes à la pratique de la traduction, suivre les chemins de la subjectivité, voire s'engager dans les champs de la professionnalisation. Sur ce point il y a beaucoup de discussions à propos de l'acte de traduire qui engendrent une diversité de théories dont certaines nient la possibilité de la traduction.

De tous temps et toutes civilisations, depuis l'époque où le rôle du traducteur n'était assumé que par les religieux, la traduction suivait un modèle théorique au sein d'un consensus qui régissait naturellement la pensée de l'époque, quoique non ouvertement, avec la conscientisation d'un positionnement théorique des traducteurs déterminé et la reconnaissance du besoin de la pratique de la part de la société. Ces traductions étaient toujours exécutées selon le modèle de traduction littérale ou selon l'optique de la langue d'arrivée.

En dépit des questionnements sur la possibilité de traduire ou non et sur comment traduire, traducteurs et traductologues reconnaissent désormais que, malgré les connaissances, la pratique est nécessaire et employée depuis les temps primordiaux de la civilisation. Le premier souci des peuples de l'Antiquité concernait le besoin de transmettre les desseins de Dieu au moyen des Saintes Écritures. C'est ainsi que les targumim, traductions en araméen du Canon Juif écrit en hébreu, datent du IV^e siècle de notre ère. Leurs traducteurs visaient la fidélité au message, d'où l'exercice de la traduction littérale, bien qu'ils trahissent la structure de la langue d'arrivée.

La *Bible* étant l'une des principales traductions dont on ait connaissance, son importance est également due au fait qu'il s'agit du livre le plus lu et le plus traduit au monde, non seulement pour ce qu'il représente pour la diffusion du christianisme, mais aussi pour les différentes langues dans lesquelles il a été traduit et pour sa contribution à l'histoire de la traduction. Les Saintes Écritures ont été écrites en grec, en hébreu et en araméen par les premières civilisations et, pour parer l'usure du temps, elles étaient copiées et diffusées pour que le peuple prenne connaissance des desseins de Dieu. Les

traducteurs utilisaient alors un langage soigné dépeignant les valeurs culturelles du peuple de façon à être compris par le lecteur et avaient tendance à neutraliser la structure de la langue étrangère. C'est ainsi que nous ont été léguées d'innombrables interprétations et que sont apparues diverses traductions du même texte, selon les registres retrouvés avec des dates bien antérieures à la diffusion du christianisme, d'où l'on conclut que, en matière de traduction, il y a eu de tous temps une tendance à imiter les poètes antiques et à conserver les traits linguistiques et culturels de la langue d'arrivée en se basant sur la rhétorique et sans perdre de vue le lecteur, observant un style naturalisé, visant toujours l'acceptation et la bonne compréhension du texte.

Chez les Arabes, les Grecs et les Romains, depuis la plus haute Antiquité, cette activité de peu d'importance à l'époque avait déjà sa pratique, malgré le manque de définition d'une théorie et bien que chaque peuple exprime des objectifs différents. Pourtant, la Grèce, étant donné son évolution par rapport aux autres communautés, était la seule civilisation « culte » qui régnait parmi les peuples « barbares » et, selon ce critère, ses dirigeants n'avaient que peu d'intérêt à traduire en grec ce qui était écrit dans d'autres langues, moins encore pour ce qui se disait ou s'écrivait sur les cultures d'autres peuples ou civilisations dits « inférieurs ».

Par contre, chez les Romains, il y avait un soin, un certain zèle pour acquérir les connaissances scientifiques des autres civilisations, principalement de la culture grecque, et consolider une littérature propre qui observait un fondement selon lequel « la traduction était une pratique courante tant dans l'apprentissage de la grammaire que de la rhétorique... et elle était associée à la théorie et à la pratique de l'imitation de modèles littéraires ». ²⁸. C'est pour cela que la littérature romaine doit aussi en partie son origine à la pratique de la traduction, la première œuvre littéraire traduite dont on ait connaissance étant l'*Odyssée* d'Homère par Livius Andronicus en 250 av.J.C.

Nous pouvons considérer qu'à la fin de l'Antiquité il n'y a pas de réflexion théorique élaborée et cohérente, clairement exprimée sur le sujet de la traduction. (...) Cependant, si la théorisation consciente et organisée est absente, la pratique est là

28 ... em que a tradução era uma prática comum tanto no aprendizado da gramática como de retórica... e estava vinculada a teoria e a prática da imitação de modelos literários. FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente – Os Romanos, Cadernos da Tradução, N°8, p. 15, disponível sur www.cadernos.ufsc.br.

dans toute sa force et sa nécessité avec ses antagonismes et ses options, qui nous donnent matière à théorisation.²⁹

Bien qu'il n'y ait pas encore de réflexion théorique définie, c'est pourtant au Moyen Âge que commence à se développer une conception de la traduction parmi ceux qui en exerçaient la profession, démontrant un souci d'exercer la créativité dans leurs rédactions, non seulement dans les traductions mais aussi dans les rétroversions, ce qui représente une tendance à naturalisation. La pratique existait déjà chez les latins et on trouve mention de la traduction par Boèce (480-524) en latin d'écrits d'Aristote en arabe.

En fait, la pratique est fondamentale pour le succès du bon traducteur puisque la théorie est peu à peu consolidée tout au long de la vie professionnalisante ; on peut le constater au vu de la technique des premiers professionnels de l'histoire de la traduction, lorsque traduire était encore un processus d'amateurs. Ceci explique en partie la non-existence d'un nombre significatif de traductions anciennes et d'études systématiques portant sur l'histoire de la traduction. On sait toutefois qu'il y avait diverses façons de traduire mais on exerçait la pratique en mettant l'accent sur la fidélité à l'idée du texte original ou à la rhétorique, y compris la paraphrase, dont l'utilisation de plus en plus fréquente est actuellement attestée dans tous les domaines du monde contemporain suite à la mondialisation et aux nouvelles habitudes acquises avec l'évolution de la science et de la technologie, ce qui est considéré par certains théoriciens comme une forme d'interprétation ou, mieux encore, comme une forme de commentaire.

Il y a également eu un temps où prédominait la traduction littérale mais on sait, cependant, que la paraphrase a précédé la traduction littéraire. Toutefois, dans l'Antiquité, la traduction était utilisée dans les écoles comme exercice de rhétorique sous toutes ses formes, présentée comme une *traduction littérale* basée sur la grammaire, ou une *traduction libre* basée sur le style qui privilégiait le texte-cible et offrait une rédaction bien élaborée en langage érudit où étaient mises en valeur les caractéristiques de la langue-cible, pratiques qui se référaient respectivement aux styles exotisé et

29 BALLARD, Michel. *De Cicéron à Benjamin : Traducteurs, traductions, réflexions*. Presses Universitaires de Lille, 1992. 298 p. p. 55

naturalisé. On retrouve ces pratiques chez les traducteurs analysés que nous présentons ici avec leurs traductions en portugais des *Fleurs du Mal*.

Au Moyen Âge, ce n'est que dans les couvents que pouvait s'exercer la traduction dans sa fonction proprement dite, les moines étant responsables de près de 90% des traductions existantes. Par contre, à la Renaissance, la paraphrase fut de nouveau utilisée et, de ce fait, les ouvrages étrangers furent réécrits en respectant les normes classiques et les exigences esthétiques et stylistiques de la langue alors qu'on donnait priorité à la beauté du style au détriment de la fidélité au texte. Le fait est que, pour divers motifs, dans l'histoire de la traduction, il y a de longues périodes ponctuées par l'absence de traductions ; des recherches montrent qu'à l'époque du post-colonialisme on traduisait beaucoup tandis qu'à l'époque de l'impérialisme ceci était très peu courant puisque l'on ne traduit pas la littérature des peuples subjugués. Quand à la paraphrase, nous pourrions analyser une bonne part des traductions des *Fleurs du Mal* présentées par la traductrice portugaise Maria Gabriela Llansol, attendu que ses versions présentent une interprétation particulière empreinte de beaucoup de créativité, avec des différences significatives de forme et de style par rapport aux traductions présentées par les autres auteurs étudiés, y compris le traducteur portugais Fernando Pinto do Amaral qui s'est attaché à une traduction littérale.

L'un des premiers ouvrages abordant les théories de la traduction a été écrit par Cicéron (106 – 43 av.J.C.) qui introduisit la traduction dans différents genres de discours, ayant traduit des textes de nature philosophico-scientifique, rhétorique et poétique, et, comme exercice de rhétorique pour la langue latine, a favorisé le texte de la langue-cible qui, à son avis, devrait offrir une lecture fluide semblant naturelle au lecteur. Il est également tenu comme le traducteur le plus important de son temps ; sa réflexion à propos de son processus de traduction dans *De optimo genere oratorum – Ars poetica* a ouvert la porte à un débat sur l'importance de rester fidèle aux mots ou aux idées contenues dans le texte de départ, ce qui a engendré une discussion au sujet du thème de la traductibilité au fil des siècles. En tant que professeur de rhétorique, il défendait la traduction libre calée sur la créativité et favorisait la langue latine comme langue-cible en penchant nettement pour la naturalisation et en questionnant la

possibilité de rester fidèle à l'original tout en ayant pour but le texte final dans la langue-cible.

Au Moyen Âge les traductions étaient faites pour la plupart par les moines ou sur ordre des gouvernants dans le seul but de reproduire des faits historiques. Les ouvrages traitaient de philosophie, médecine, droit ou religion et étaient traduits en petit nombre, même chez les Arabes qui s'intéressaient aux œuvres des Grecs et des Romains. La problématique des procédés théoriques était expliquée par les traducteurs dans les présentations de leurs ouvrages respectifs et traitait des difficultés de la traduction littérale ou de la traduction du sens et de la traduction libre. Ces approches avaient pour modèle les traductions de Cicéron qui s'adressaient plus particulièrement aux questions sur le droit, ou celles de Saint Jérôme qui discutait des Saintes Écritures de la Bible. En général ce procédé débouchait sur un texte écrit en langage élaboré favorisant le text-cible au moyen duquel les traducteurs renforçaient la pratique d'alors et donnaient continuité aux présupposés théoriques de l'Antiquité, ce qui penchait pour une tendance naturalisée.

Saint Augustin (354), qui avait le don de la rhétorique, rédigea les fondements de l'une des premières méthodes de traduction qui discourait sur les caractéristiques du mot et sa fonction de représentation, sans se soucier des structures de la langue, d'où l'ambiguïté de sens des mots était de la responsabilité exclusive du lecteur qui devrait interpréter selon ses objectifs.

Cependant, ce sont les idées de Saint Jérôme (372-420), lorsqu'il traduisit la *Bible* de l'hébreu en latin entre 390 et 405, qui se propagèrent dans le monde chrétien et le firent devenir patron des traducteurs. Jérôme de Stridon parlait plusieurs langues et commença à faire la révision de la traduction du Nouveau Testament en 382 puis, plus tard, en 390, il traduisit l'Ancien Testament du grec en latin parlé, ouvrage qui devint la Vulgate, version choisie par les catholiques pour répandre le christianisme en Occident. Pour lui, la traduction *mot à mot* pourrait donner lieu à des phrases sans aucun sens ou au sens erroné ; l'essentiel était de traduire en faveur du sens exprimé par l'idée puisque, dans le cas des Saintes Écritures, il était important de privilégier le contenu de l'original qui représentait le mystère divin et recélait un message pour le peuple de Dieu. Suite à des critiques constantes à propos de ses traductions, il écrivit une lettre - *Ad*

Pammachium de optimo genere interpretandi, - dans laquelle il confessait sa fidélité au texte original et exposait les procédés qui avaient été décisifs pour réaliser sa traduction étant donné que la traduction qui privilégie le sens était indiquée pour le texte profane et celle qui privilégie le mot devrait être reléguée aux textes sacrés, réflexion qui influença les traducteurs jusqu'au XVIII^e siècle.

Sur le continent européen, il est fait mention de traductions réalisées en Angleterre, en Italie, en Espagne et en France dès les XII^e et XIII^e siècle. En ces temps, certains traducteurs annonçaient dans la préface de leurs ouvrages certains des critères ayant orienté leur travail pour essayer de normer la pratique, alors qu'en France, dès la fin du Moyen Âge on faisait attention à éviter la traduction littérale au nom de la clarté et de l'élégance de la phrase écrite dans la langue-cible, car le principal souci était la formation des langues européennes.

En 1440, l'italien Leonardo Bruni (1369 -1444) rédigea un ouvrage théorique intitulé *De interpretatione recta* dans lequel il dictait certaines règles pour une bonne traduction, à savoir : le maintien du contenu et du style du texte original, la maîtrise de la langue étrangère et de sa propre langue. Ces normes, bien qu'elles défendent la fidélité au texte original, étaient en porte-à-faux avec l'acceptation de l'emploi de néologismes à une époque où les langues néolatines étaient en pleine phase d'évolution et de stabilisation. Il convient de rappeler que le processus d'exotisation dans l'acte traductoire bénéficie aussi à l'évolution d'une langue puisqu'il stimule le renforcement de son lexique grâce à la naissance et à l'affirmation de nouveaux vocables.

Pendant la Renaissance, entre les XV^e et XVI^e siècles où prédominait l'idée de valoriser ce qui était classique, de se reporter à ce qui était lié aux antiquités grecques et romaines, il y eut une forte croissance de textes traduits concernant les changements historiques, fondés sur la méthode philologique byzantine comme, par exemple, la redécouverte de l'Antiquité, la chute de l'Empire Romain, l'Humanisme et la Réforme. Jusque là la traduction n'avait intéressé que l'Etat ou la religion mais, dès lors, la pratique a commencé à se développer, à prendre de l'importance et de la valeur, dans le consensus de préserver les valeurs du texte original en respectant la fluidité de la langue d'arrivée dans un style qui trouve son équilibre entre le naturel et l'exotisé. C'est alors que surgirent les premiers théoriciens en traductions qui consignèrent leurs réflexions

sur l'art de traduire, à partir de leur pratique, et contribuèrent ainsi grandement à l'histoire de la traduction et au développement de la traductologie moderne en tant que science. Méthodes et articles sur l'acte de traduire proliférèrent et l'usage de préfaces et introductions aux travaux se multiplia pour diffuser les commentaires des traducteurs sur les critères ayant orienté leurs traductions. À cette époque, les nouvelles langues parlées par la masse qui peuplait le continent européen furent reconnues comme langues propres et s'instituèrent en instrument de communication, vecteur de canalisation de la culture et de la littérature de leur région. Les traductions d'alors commencèrent à être subordonnées aux normes classiques que dictaient des règles esthétiques strictes dans tous les domaines puisque la littérature classique favorisait ce qui était beau, à une époque où la langue vulgaire, définie également comme expression culturelle d'un peuple, avait besoin de s'illustrer parmi les langues européennes.

Une fois de plus dans l'histoire de l'humanité se présentent divers traducteurs avec de nouvelles versions de la *Bible*, donnant lieu à de nouvelles études et de grandes discussions à propos de l'acte traductoire. Une de ces versions du Nouveau Testament, celle de Martin Luther (1483-1546), apporte par exemple une explication sur la méthodologie employée par le traducteur. Sa version est contestée par le catholicisme en raison des principes philosophiques de la Réforme qui s'opposaient à ceux de l'Église Catholique, bien qu'elle se soit proposé d'apporter la connaissance des desseins de Dieu à une grande part de la société de l'époque au moyen d'un texte clair et fidèle à l'original. Or, sur ce point, que signifie un texte clair et fidèle à l'original pour Luther et les représentants religieux, si ce n'est transmettre les messages de Dieu selon sa croyance et son interprétation pour que le lecteur s'identifie au thème et pratique les enseignements selon sa conception ? Partant, pour un instrument qui va véhiculer ces idées, qu'est-ce qu'un texte clair ? C'est un texte écrit dans un langage que le lecteur reconnaît, un texte dont les particularités étrangères sont supprimées ou masquées, où le lecteur a l'impression de lire dans sa propre langue, réglé selon un processus de naturalisation ou proposant un processus mixte entre exotisation et naturalisation.

En outre, un autre facteur participe au développement de la traduction à la Renaissance ; élément essentiel de cette concrétisation, l'invention de la presse et de la typographie facilita la reproduction des livres auparavant manuscrits ou gravés sur

papyrus. La fabrication du papier, produit en Chine et parvenu en Europe grâce aux Arabes et aux Juifs, vit sa fabrication augmenter à partir du XV^e siècle et, avec elle, le livre imprimé auquel donna naissance, grâce à son invention de l'imprimerie, l'allemand Johannes Gutenberg qui, pour commencer, imprima la traduction de la *Bible* en latin, puis rendit loisible la production d'œuvres littéraires.

En 1540, Etienne Dolet (1509-1546), traducteur, rédacteur et responsable de l'Imprimerie du Roi de France, François I^{er}, publia le manuel théorique *La manière de bien traduire d'une langue en aultre: davantage, de la Punctuation de la Langue Françoise: plus des accents d'ycelle*, dans le but de structurer la langue française et d'en stimuler l'usage comme langue littéraire au détriment du latin, offrant des contributions pour bien parler, lire et écrire. Dans ce manuel sont décrits cinq principes pour faire une bonne traduction : le traducteur devrait comprendre le message de l'auteur de l'ouvrage, avoir une parfaite connaissance des deux langues, éviter la traduction littérale, utiliser un langage courant et choisir les mots appropriés aux ton correct de la langue. Partant de ces principes, le traducteur devrait connaître l'auteur, l'œuvre, le thème et les langues en question pour que la traduction présente ses valeurs rhétorico-littéraires dans un style libre, créatif et profond avec correction et éloquence, processus qui neutralisait la langue étrangère figurant dans le texte original et favorisait le processus de naturalisation de la langue d'arrivée. Les traductions faites sur la base de cette méthode, bien qu'avantageant la langue cible, présentaient des difficultés selon des critères en faveur d'une pratique axée sur la fidélité au texte original, moyennant la tendance à l'imitation de poètes grecs et latins. De surcroît, existaient au sein de la population divers niveaux de langage qui distinguaient le peuple du clergé et de la noblesse. Pour sa part, la langue vulgaire était parlée par tous et, comme elle n'était pas écrite, elle n'était pas soumise à des règles grammaticales.

À la suite de divers mouvements qui se déchaînèrent dans certains pays européens en faveur de l'affirmation de la langue vulgaire, Joachim du Bellay (1522 - 1560), aux alentours de 1549, composa son anthologie d'arguments contre l'acte de traduire, *Deffence et illustration de la langue françoise*, à l'époque où la langue française devient la langue officielle par ordre du Roi de France. Cette anthologie était basée sur le projet de Dante intitulé *De vulgari eloquentia*, datant de 1305, en faveur de

la valorisation de la langue vulgaire italienne. Son but était de défendre et d'assurer l'enrichissement et la gloire de la langue et de la littérature françaises, considérant que les langues grecque et latine jouissaient d'un rôle de supériorité vis-à-vis non seulement de la langue française, mais de toutes les langues européennes. Cette œuvre aborde les problèmes de la traduction, critique les mauvais traducteurs et s'oppose à l'activité de traduction en raison de l'attitude dépréciative de la traduction littéraire qui, à l'époque, assujettissait la France. Selon lui, la traduction n'était qu'un simple instrument d'utilité, tandis que l'élocution restait intraductible étant donné que la myriade de figures de rhétorique constituant le style individuel de l'auteur de l'original ne trouverait pas son pendant dans la langue d'arrivée. Malgré cela, sa proposition privilégie la langue d'arrivée au détriment de la langue de départ à partir du moment où il défend un texte élaboré dans la préservation du naturel et du spontané même s'il modifie la structure de la langue du texte d'origine, selon les caractéristiques qui mettent en valeur la langue du texte traduit, ce qui n'est autre que le style naturalisé. Encore une fois, les questionnements à propos du processus de traduction tout à la fois confirment l'existence de la pratique traductoire et de son produit final et nient la possibilité de traduire.

En 1556, Sebastiano Fausto da Longiano (1502) publia à Venise le livre *Del modo de lo traduire d'una lingua in altra secondo le regole mostrate de Cicerone*, qui devint l'un des traités de traduction les plus complets écrits sous la Renaissance. Il y énonçait plusieurs recommandations. Par exemple, on ne doit pas modifier le message du texte, même sous prétexte de l'améliorer. Chaque langue a son propre mode d'expression et le traducteur doit suivre l'élégance de la langue dans laquelle il traduit ; lorsqu'une nouveauté surgit, il faut créer un nouveau mot mais l'analogie est interdite sauf quand elle devient harmonieuse pour l'ouïe. Les mots qui ne sont pas courants dans la langue traduite sont nécessaires et deviennent propres à la langue avec l'usage fréquent. On ne doit pas traduire mot à mot lorsqu'il y a une expression courante ayant le même sens ; toutefois, quand la traduction en un seul mot est impossible, il faut en employer plusieurs. Les élocutions ne peuvent être innovées car on doit conserver les caractéristiques mises en évidence par les anciens dans les œuvres qu'ils nous ont laissées. Or, ces recommandations aussi induisent au style naturalisé puisque leur mise

en pratique amène le lecteur à ressentir une certaine familiarisation avec le texte traduit et ce qui le privilégie dans la langue cible.

En 1559, Lawrence Humphrey (1527-1590) publia également un traité de traduction intitulé *Interpretatio linguarum seu de ratione convertendi et explicandi auctores tam sacros quam prophanos* dans lequel il déclarait l'importance de la sensibilité pour traduire un texte et des stratégies choisies pour la production du texte traduit, dans une tentative pour induire à la meilleure forme possible de traduction.

Perrot d'Ablancourt (1606 -1664) traduisait en gardant à l'esprit le but de l'ouvrage et, dans ces conditions, déclara dans la présentation de la traduction de *Lucien* (1654) les principes qui régissaient sa façon de traduire, mettant l'accent sur le fait que l'important était la transmission de l'idée et la réceptivité du lecteur. Selon lui, il pourrait adapter le texte-cible pour égaler, voire surpasser, l'original. Il était fondamental d'être fidèle uniquement à l'esprit de la traduction en faisant usage d'un langage clair et fidèle à la rhétorique et au traitement poétique. L'intérêt de ses traductions réside dans le fait qu'elles représentent de bons exemples de « belles infidèles » dont les principes mis en œuvre à l'époque pour défendre la langue et la culture françaises partent du concept selon lequel, en traduction, l'important est l'essence du texte, le sens des mots, ce qui était parfaitement applicable et compréhensible à cette époque où la langue française passait par un processus de valorisation en tant que langue maternelle. C'est ainsi que les traducteurs se souciaient de faire une traduction claire, naturalisée, employant un langage au style recherché où la beauté serait exaltée comme si le texte avait été écrit dans la langue cible, même si, pour ce faire, ils devaient ôter, ajouter ou apporter des changements au texte source, au nom du respect de la fidélité imposée par les valeurs de l'époque qui visait le public lecteur de la langue-cible. La rhétorique, en l'occurrence, était ce qui importait car la traduction devait être plus élégante que l'original, eu égard à la réception du lecteur.

Les siècles suivants ne furent pas faciles pour la traduction. N'étant conçue que comme une imitation de l'original, la traduction des XVII^e et XVIII^e devrait s'adapter aux goûts du lecteur, comme si elle avait été écrite à l'époque même du traducteur, fondée sur les modèles de l'Antiquité, ce qui rehaussait encore une fois l'hypothèse de l'intraductibilité car il n'était pas admis que l'on puisse traduire de la poésie en

transmettant l'originalité de l'œuvre et encore moins les aspects culturels implicites. Cette hypothèse se trouvait renforcée par la théorie des différences entre les systèmes linguistiques et spatiaux, selon laquelle langage et pensée ne peuvent être isolés du contenu du sens. Parmi les théoriciens de ces siècles, nous pouvons citer, entre autres, John Dryden (1631-1700) dont la théorie défend les idées de l'auteur puisque le droit d'altérer la forme et les caractéristiques de l'ouvrage n'est pas octroyé au traducteur, Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) qui croyait en la sensualité intrinsèque du texte qui ne laissait aucune marge à la traduction, Charles Batteux (1713-1780) qui, bien que valorisant la traduction, pensait que la difficulté se trouvait à la base de la différence entre les langues à cause du sens du mot étant donné qu'il y a des mots sans pendant dans d'autres langues, Diderot qui croyait à l'impossibilité de traduire des éléments esthétiques tels que l'originalité, et enfin ceux qui suivaient la pensée des poètes membres de la Pléiade. Comme il est aisé de le constater, pour ces traductologues, traduire de la poésie est quelque chose qui est tout à fait hors de question puisque leurs principes philosophiques étaient limités face à la diversité des difficultés qui se présentaient lors de la tentative de donner une interprétation fidèle au texte original lors du processus traductoire.

Alexander Fraser Tytler, à la fin du XVIII^e rédigea *Essay on the principles of translation* (1797), un essai sur la traduction dans lequel il cite les principes traductoires dont il fait usage dans sa pratique en tant que traducteur littéraire ; la traduction devrait reproduire les idées du texte original dans leur intégralité, de même que le style, la fluidité et la naturalité du texte original. On observe dans ce cas une tendance à favoriser le texte original en conservant les particularités linguistiques et culturelles du texte étranger, ce qui représente des changements significatifs dans l'orientation de la traduction si l'on en considère les différents types et la préservation du style original au détriment du texte-cible alors que les langues européennes avaient déjà été reconnues et que leurs littératures respectives étaient en plein essor.

Cependant, tous ces manuels théoriques apportaient des directives basées sur des expériences découlant de la pratique de traduire de personnes qui, pour la plupart, menaient cette activité comme un exercice de rhétorique ou un passe-temps, étant donné que, en réalité, ils exerçaient la profession de philosophe, religieux, écrivain ou

professeur. En effet, à l'époque, le besoin d'une professionnalisation de la tâche de traduction ne se faisait pas sentir pour la société. Comme les traductions étaient faites à partir de textes littéraires, les problématiques tournaient toujours autour de la fidélité, de la beauté et de la qualité, critères suivant des règles en changement permanent et fondés sur la pensée en vigueur parmi les lettrés de l'époque, qui, bien souvent, étaient en contradiction avec les critères antérieurs et renforçaient la question de la traduction de la poésie pour la discussion portant sur l'impossibilité. Toutefois, c'est à partir du XIX^e siècle, sous l'influence des études de Wilhelm Von Humboldt, que s'est établie cette conception selon laquelle les traductions devraient conserver l'aspect « étranger » de la langue et de la culture-source et, de ce fait, ne pourraient être adaptées ni à la langue ni à la culture du texte-cible. Ce point de vue signalait une tendance à l'exotisation du texte. La pratique de la traduction commença alors à être conçue sous une optique différente de celle des siècles antérieurs et s'amorça la valorisation de ses traducteurs aux yeux de la société car ils avaient pour représentants principaux de grandes personnalités dans les milieux littéraires, tels que Paul Valéry et Charles Baudelaire.

Au XX^e siècle, à partir des années 70, de nouvelles théories ont surgi qui alimentèrent de nouvelles discussions basées sur tout ce qui avait déjà été dit et écrit à propos de la traduction ; ces théories, en fonction de leur origine commune et bien qu'elles se complètent et influencent de façon significative l'acte traductoire, n'étaient pas toujours opposées ni un renouvellement. En outre, l'étude des langues et de la traduction ayant pour fondement la linguistique vint renforcer la pratique traductoire en tant que l'un des instruments de communication. Voyons ce qu'en dit Ballard :

La raison d'être de la traduction est la différence linguistique. Une langue constitue à la fois un moyen de communication pour le groupe qui l'utilise et un écran pour les autres groupes. Une langue est de la matière constituée en système de communication, c'est-à-dire qu'elle est, dans son organisation et dans sa manière de signifier, l'émanation d'un esprit, d'une sensibilité, d'une culture qui cherchent à s'exprimer sous forme de représentations diverses³⁰

30 BALLARD, Michel. « L'unité de traduction... ». In *La traduction à l'université* . – Essai de redéfinition d'un concept. Presses universitaires de Lille. 1993. p. 223 – 260. p.246.

Avec la linguistique et étant considérée comme faisant partie de la linguistique appliquée, la traduction commença à être étudiée comme science. C'est alors que le débat sur la traduction changea dans la rhétorique sous l'angle structuraliste imprimé par les études anthropologiques de Ferdinand de Saussure et de ses adeptes qui envisageaient la langue comme un système, quoiqu'on admette en général, que toute traduction naît d'un processus anthropophagique prenant en compte la finalité intrinsèque qui classe les langues en « intraductibles » ou « difficilement traductibles », que la traduction est donc insérée dans un contexte socio-culturel et basée sur le texte, que le mot est l'unité de base de la traduction qui se base sur le texte, et que la fonction de la traduction, l'équivalence fonctionnelle et dynamique et les conventions textuelles constituent la préoccupation primordiale.

On voit aussi apparaître une nouvelle vision de la traduction basée sur la théorie de John Frow qui perçoit le concept de réécriture comme le résultat d'un système complexe, dont les interprétations sont de nature transitoire puisqu'elles ont pour caractéristique une époque, donc une validité limitée par l'évolution de la société. Encore une fois, les discussions autour de la Bible servent de référence puisque la traduction littérale effectuée il y a plusieurs siècles ne procure pas un texte à jour vis-à-vis des structures grammaticales, ce qui entraîne une certaine étrangeté et une difficulté à comprendre le texte pour le lecteur actuel. Le manque de clarté du texte découle principalement du manque de correspondance entre les divers sens du vocabulaire étant donné que, du fait de la distance entre la période d'écriture et la période de traduction, celui-ci a subi des modifications évolutives et les différentes nuances se sont perdues dans l'espace, ce qui a provoqué un éloignement vis-à-vis de son objectif premier qui était de répandre le christianisme au moyen d'un texte accessible à la masse.

Cependant, nous avons en Antoine Berman un des théoriciens qui plaident en faveur d'une traduction qui se doit d'être créatrice et enrichissante mais il part du principe qu'on ne peut pas s'appropriier un texte pour y apporter des adaptations en faveur d'un public lecteur et donne ainsi priorité à la préservation des caractéristiques du texte original. En contrepartie, les études nous signalent une théorie descriptive de la traduction selon un plan théorique et méthodologique qui part de l'analyse de son mode de développement et s'adapte bien aux objectifs de l'étude des traductions en langue

portugaise des *Fleurs du Mal*. José Lambert, cité par Marie-Hélène Catherine Torres, affirme :

... la théorie descriptive est née vers le milieu des années 70, à partir d'un article intitulé « The Name and Nature of Translation Studies » publié en 1972 par « un Américain travaillant à Amsterdam, James Holmes » en réaction à « une conception très normative de la traduction, c'est -à-dire une théorie qui, au lieu d'exprimer ce qu'est la traduction et comment elle fonctionne, indique plutôt comment les traductions devraient fonctionner ». Holmes (...) est non seulement pionnier car sa théorie révolutionnait pour la première fois les conceptions étroitement normatives, mais encore il mettait en cause, dans les études propres à la traduction, les relations entre pratique et théorie, celle-ci ne devant pas (...) être au service de la pratique.³¹

La fin du XX^e siècle est caractérisée par le nombre de théories écloses, fondées sur le descriptivisme dont l'élément principal est l'analyse comparée entre les traductions d'un même texte. Un groupe de chercheurs a basé ses réflexions sur la théorie des polysystèmes d'Itamar Even-Zohar et Gideon Toury ; motivés par une pratique influencée par les normes socioculturelles ils ont donné origine à la théorie DTS : *Descriptive Translation Studies*. Cette proposition est élaborée à partir de l'adéquation et de l'acceptabilité des ressources traductoires régissant la traduction selon les normes sociohistoriques, elle-même envisagée comme un fait culturel lié au sous-système qu'est la littérature, concentrée sur la fonction, la pratique de la traduction et le produit en fonction de ce qu'il représente pour la société. Vue sous cet angle, l'équivalence est une conséquence de la traduction.

Dans leur théorie des polysystèmes, Itamar Even-Zohar et Gideon Toury conçoivent la culture d'un peuple comme étant un système composé de sous-systèmes et nous présentent une proposition d'analyse significative pour notre étude sur les traductions en portugais des *Fleurs du Mal*, étant donné que le texte traduit fait partie du polysystème cible. Il existe un courant de chercheurs qui défendent la possibilité de traduire fidèlement les messages originaux de l'auteur au moyen de ces études

³¹TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres : cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*, Arras, Artois Presses Université, 2004, p.22

biographiques et psychologiques puisque le contexte socioculturel permet de mieux connaître l'auteur de l'ouvrage original et d'en comprendre l'œuvre.

L'acte de traduction étant une activité complexe, on dispose de la traductologie en tant que science qui se distingue pour établir des rapports entre les sciences sociales. Sa relation avec la linguistique nous reporte à la sémiologie, science responsable de l'étude des signes du langage au sein de la vie sociale d'une communauté, comprenant la langue, le système social de masse et le mot comme signe; parmi ses représentants, le grand chercheur américain Charles Sanders Peirce qui s'est consacré plus particulièrement à la nature des signes. À la fin du XIX^e déjà, Ferdinand de Saussure assure que *la linguistique était destinée à ne pas être autre chose que part de cette science générale ; son rôle serait celui de définir ce qui fait de la langue un système particulier dans l'ensemble des « faits sémiologiques »*.³² (notre traduction)

Contrairement au déconstructivisme qui prêche l'impossibilité d'établir une totale équivalence claire et directe entre le mot et le sens entre des langues différentes, certains défendent, grâce à la sémiotique, qu'il est possible que tout soit traduit, puisque le texte est inséré dans un contexte culturel et historique, et privilégient le texte source en se concentrant sur le texte cible pour l'intérêt du lecteur.

Cependant, il y aura toujours des théoriciens et des critiques pour défendre des hypothèses fondées sur la structure de la langue au moyen du lexique, de la morphologie, de la syntaxe et, en particulier, des règles de versification afin de prouver l'impossibilité de la traduction de poésies. La relation entre le mot et l'objet est très complexe et dépasse la conception de la langue comme un répertoire ou un inventaire qui associe les mots aux objets. En conséquence, ils croient que la traduction littérale n'offre pas de résultats satisfaisant parce que les mots ne possèdent pas le même concept, le même sens et la même origine dans des langues différentes. Parfois, la signification est le fruit de diverses situations survenues autour de ce mot dont la compréhension dépend d'un ensemble d'éléments émotionnels qui ont été attachés au vocable à partir de son origine, lui imposant différentes connotations. Toutefois, les émotions sont inhérentes à l'être humain et chaque peuple a sa propre façon d'exprimer

32 ... a Linguística estava destinada a não ser mais que uma parte dessa ciência geral; seu papel seria o de definir o que torna a língua um sistema especial no conjunto dos “fatos semiológicos”. JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein et José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, p100.

les sentiments qui, pour leur part, ont une expression correspondante. Il est important d'utiliser la même connotation du mot produit dans l'œuvre originale pour que le message soit transmis dans son intégralité. Selon Bloomfield, nous pouvons lire certaines langues éteintes, mais nous ne pouvons pas les traduire parce que toutes les situations développées chez les peuples qui les parlaient ont disparu avec eux. Cependant, nous avons des traductions de textes anciens écrits en hiéroglyphes qui, déchiffrés par des scientifiques, nous ont fourni des informations importantes sur les civilisations en voie d'extinction.

Pour Saussure, le caractère systémique de la langue exige que la linguistique développe ses recherches au niveau où cohabitent différentes unités et structures, c'est - à-dire au niveau de la contemporanéité et de la coexistence fonctionnelle. En effet, les mots ne possèdent pas la même nuance et la même conception selon les différentes langues. Le signifié de chaque mot est construit différemment suivant la conception, la coutume et le besoin du locuteur de chaque langue. Mais, à partir de différents contextes, dans le champ de la sémantique, le mot est le même et l'objet est le même ; pourtant, le concept est autre au sein d'une nouvelle nuance vocabulaire variable, ce qui amène à mettre en relation avec d'autres expériences du monde, en accord avec l'idée qu'elles expriment dans la communauté et avec le sentiment de l'auteur. Si le traducteur n'imprime pas au texte la connotation exacte, il peut même changer le message exprimé par l'idée originale, mais c'est une question d'évaluation de la qualité et de l'acceptabilité du public lecteur. Sur ce point en particulier, il revient au traducteur d'être fidèle au message en s'exposant aux pertes cruciales dans le texte traduit. Le portugais étant une langue riche, il arrive que, dans les traductions des *Fleurs du Mal* en cette langue, on constate que différents vocables aient été employés par les traducteurs brésiliens, par les traducteurs portugais, et par les traducteurs en général. Dans ce cadre, il convient d'estimer l'importance de la captation de l'idée, de l'image ou de la pensée que l'auteur du texte de départ veut transmettre au lecteur et comment les traducteurs des *Fleurs du Mal* se sont acquittés de cette tâche.

Il existe, à côté de la substance du contenu une forme du contenu qui peut varier et qui varie visiblement en fait, selon les langues. » (...) « ...la sémantique est la partie de la linguistique

où les acquisitions sont les moins solides et les moins nombreuses : pour ça on la récuse.»³³

Comme nous l'avons vu, l'histoire de la traduction est caractérisée par différentes pratiques qui se manifestent en fonction de la pensée dominante de l'époque où l'ouvrage est traduit et, également, de l'époque à laquelle il appartient. Les théories qui servent de base à ces pratiques subissent aussi le même phénomène et prédominent tantôt une certaine théorie, tantôt une théorie contraire, elle-même investie à son tour par une nouvelle conception qui change la dénomination mais a pour mérite une analyse comparative. Ainsi il fut un temps où la traduction littérale était déclarée la meilleure option et il fut également un temps où le concept de traduire trouvait son apogée dans la rhétorique puisque, en l'absence d'école ou de littérature spécifique, on suivait le concept en usage basé sur la pratique. L'évolution de la société a élevé l'intérêt en la pratique traductoire au niveau de science suivant le cheminement des diverses théories apparues au cours du dernier siècle. De nos jours, outre le pragmatisme et le soin de la qualité, on prend aussi en compte l'objectif et la réponse du marché dans un monde globalisé, tout en considérant les diverses tendances théoriques penchant aussi vers l'exotisation ou la naturalisation.

Conclusion

L'œuvre poétique *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire est le fruit d'une vie agitée vécue par l'un des plus grands poètes que la France ait légués à l'humanité. Donc, ici furent consignés les écrivains et poètes brésiliens les plus expressifs de la post-génération dont les œuvres sont empreintes de certaines de ses caractéristiques; nous ne pouvons malheureusement pas préciser le nombre de poètes et traducteurs puisque la littérature n'atteste que ceux qui se sont distingués dans la collectivité.

Le style de l'œuvre, ses thèmes polémiques et ses caractéristiques en général, firent que Baudelaire fut imité et considéré comme le précurseur du Modernisme au Portugal et au Brésil. La ressemblance entre les Symbolistes et Parnassiens brésiliens et

33 MOUNIN, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p.31/37

français est frappante, de même qu'entre Symbolistes et Parnassiens portugais et français : ils donnent la préférence au vers alexandrin aux formes définies et aux rimes riches, notamment dans le sonnet à métrique déterminée. Ces traits caractéristiques sont patents dans le style de poètes modernistes du Portugal et du Brésil. Ils favorisèrent l'apparition d'œuvres influencées directement par Charles Baudelaire ou via ses disciples, les Symbolistes français, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud et autres qui cherchèrent à perpétuer dans leurs poésies, soit la manière de ressentir les émotions, soit la perfection et la pureté de la forme.

Son importance par rapport à la traduction en langue portugaise est d'autant plus grande qu'elle permet à un grand nombre de lecteurs ne connaissant pas la langue française d'apprécier Baudelaire. Comme on le sait, le Brésil n'est pas un pays bilingue et l'enseignement d'une seconde langue dans les écoles du réseau officiel laisse à désirer. Il était jusqu'à présent dans la tradition récente des familles aisées, qui ne représentent qu'une faible part de la population, d'apprendre l'anglais comme deuxième langue. Actuellement, le français, aussi bien dans la bonne société que dans les écoles publiques, est dans une triste situation, perdant de plus en plus de terrain, non seulement vis-à-vis de la langue anglaise, considérée comme langue commerciale, mais aussi vis-à-vis de l'espagnol, langue de nos voisins.

Aussi pouvons nous constater que, depuis les temps primordiaux de l'histoire de la traduction, les diverses formes d'en pratiquer l'acte ont influencé et prédominé en tant que style, et nous voyons également que les traducteurs ont exercé leur propre pratique en se basant sur leurs propres points de vue, suivant une idéologie déterminée qui, pour sa part, fut considérée fondamentale pour son époque mais qui, nous l'avons constaté, s'orientait soit vers une tendance naturalisée privilégiant le texte cible, soit vers une tendance exotisée privilégiant le texte source, selon des critères discutables de fidélité, qualité et beauté.

A partir d'une analyse basée sur la théorie descriptive de la traduction, voyons donc le résultat du travail de traducteurs de langues portugaise sous l'angle de la méthodologie fondée sur le principe selon lequel la traduction peut aussi être dite naturalisée ou exotisée ou encore présenter des traits des deux styles, comme c'est le cas des traducteurs portugais, Fernando Pinto do Amaral et Maria Gabriela Llansol, ou des

traducteurs brésiliens, Anderson Braga Horta, Cláudio Veiga, Ivan Nóbrega Junqueira et José Jeronimo Rivera, outre le traducteur Pietro Nasseti dont il n'a pas été possible de relever ses données biographiques mais inclus dans le contexte des traducteurs brésiliens étant donné son langage et sa construction de phrase typiquement brésiliens. Comment ces traducteurs choisis pour représenter ce *corpus* ont parcouru leur chemin, basés sur quels présupposés théoriques, quels points les relient, et quelles stratégies ils ont mises en œuvre pour recouvrer l'essence de l'œuvre *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, c'est ce que nous verrons dans les chapitres suivants.

2. Les traductions naturalisées

Introduction

La langue portugaise possède une sonorité agréable à l'oreille et est très proche de celle de la langue française car toutes deux viennent du latin. D'un autre côté, la différence de tonicité entre les deux langues suscite une difficulté de traduction du français vers le portugais. Dans ce chapitre, nous étudions les traductions des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire en portugais, en versions brésilienne et portugaise, à partir d'une analyse comparative afin de vérifier la nature de ces traductions, leur style exotisé ou naturalisé, en liaison avec les choix qu'ont opérés les traducteurs dans ces traductions.

Charles Baudelaire ayant conçu ces poèmes avec de nombreuses figures de langage, laissant des plages d'ambiguïté quant au sens lors de l'interprétation des vers, nous essaierons aussi de trouver à quel point ces traductions se rapprochent ou s'éloignent du texte original, puisque l'œuvre est constituée de poèmes polysémiques. Compte tenu de la complexité de l'ouvrage, nous chercherons aussi à identifier la manière dont les traducteurs sont venus à bout des difficultés dans la pratique de la traduction ainsi qu'à savoir si le résultat obtenu est une traduction fidèle au texte de Baudelaire se situant dans le cadre d'un processus exotisant par lequel le traducteur cherche une solution qui conserve, en langue-cible, les traits originaux du texte original, ou dans le cadre d'un processus naturalisant par lequel il cherche à transmettre le message original en langue-cible de façon à ce que le lecteur se trouve en train de lire une œuvre conçue dans sa propre langue.

Lorsqu'il s'agit de traductions d'œuvres originales en portugais traduites en français, nous pouvons citer en exemple quelques écrivains contemporains, tels Jorge Amado et Paulo Coelho, bien reçus par les lecteurs et la critique française. En revanche, lorsqu'il s'agit des auteurs français traduits au Portugal et au Brésil, nous ne pouvons pas en dire de même. Baudelaire est un classique ayant influencé des générations de poètes et son œuvre, *Les Fleurs du Mal*, se trouve sur les rayons de toutes les bibliothèques de littéraires, avec sa traduction en plusieurs langues. Pourtant, que ce soit

au Portugal ou au Brésil, nous ne trouvons presque pas de critiques ayant analysé son œuvre traduite en portugais.

Compte tenu de cela, nous analyserons certains poèmes des *Fleurs du Mal* traduits par les Brésiliens Anderson Horta, Cláudio Veiga, Ivan Junqueira, José Jeronymo Rivera et par les Portugais Fernando Pinto do Amaral et Maria Gabriela Llansol. De plus, nous analyserons la traduction de quelques poèmes des *Fleurs du Mal* de Pietro Nasseti, traducteur vers le portugais d'innombrables œuvres étrangères, mais dont la nationalité reste inconnue du public, bien qu'il ait édité sa production chez l'éditeur Martin Claret de São Paulo.

Je veux rappeler qu'il s'agit d'une étude sur la traduction, et non d'une analyse littéraire, car diverses études sur *Les Fleurs du Mal* ont été entreprises à ces fins et ont connu une bonne réception chez les critiques littéraires. Ce sera donc une recherche sur les traductions faites par des traducteurs brésiliens et portugais de renom, en partant d'une comparaison entre les traductions, selon des critères mettant en valeur les caractéristiques baudelairiennes qui font des *Fleurs du Mal* un chef-d'œuvre, dans une perception de la domestication du texte-cible, par rapport au texte-source.

2.1 Les traductions naturalisées dans « Les Fleurs du mal »

La naturalisation est une pratique de traduction utilisée depuis l'Antiquité, même si elle n'a reçu cette appellation que très récemment. Des personnalités comme Cicéron traduisaient en tenant compte de la rhétorique, Joachim du Bellay avait pour but de défendre et d'assurer l'enrichissement et la gloire de la langue et de la littérature françaises, Perrot d'Ablancourt prêchait l'importance de transmettre l'essence du texte et le sens du mot. Tous pratiquaient une traduction naturalisée basée sur une anthropophage ethnocentrique. Dans ce cas, le traducteur privilégie la langue cible, assimilant par introjection toutes les caractéristiques originales et réduisant les valeurs culturelles dominantes du texte-source pour présenter au lecteur un texte courant comme s'il avait été écrit dans la langue-cible.

Par la suite, la composition de poésies subit des modifications et évolua vers des formes fixes. Selon les époques, certaines règles de poésie s'imposaient ou se

relâchaient selon les concepts régissant le mouvement littéraire de l'époque. Cependant, au XVII^{ème} siècle, quand la poésie atteignit son apogée, les exigences étaient très rigoureuses et faire des vers voulait dire suivre les « règles classiques » de versification, selon des modèles, principalement les formes fixes : nombre de syllabes, plan strophique, rythme, pauses, esthétique, entre autres. Le sonnet régulier, poème de quatorze vers divisés en deux quatrains et deux tercets, à rime fixe, originaire de Sicile, reçut sa forme définitive à la Renaissance. Il fut établi que les rimes des quatrains et des tercets seraient consolidées comme suit : (abba) et (ccd eed) ou (ccd ede) et qu'il y aurait un total de cinq rimes. Pour le Romantisme, les règles de base de la versification étaient affectées par la mélancolie de leurs poètes sans cause objective ; ceux-ci se référaient à une analyse d'eux-mêmes, à l'apologie de la nature, susceptibles de faire sourdre les sentiments les plus profonds et les plus mystérieux de l'âme humaine, aux thèmes liés au christianisme et à la croyance que la vie offrait une gamme de chagrins et d'espoirs terrestres récompensés après la mort par une vie heureuse au ciel. Ainsi, s'agissant de poésie, le rejet des règles et des modèles pré-établis laissait sa place à la nature, à la liberté et à l'inspiration. Et Baudelaire, dans *Les Fleurs du Mal*, comment a-t-il conçu ses vers ? A-t-il respecté les règles pré-établies ou a-t-il innové ? Ces innovations ont-elles suivi un paramètre ou ont-elles été conçues entièrement libres ? Nous partirons de là pour comparer l'original aux traductions.

Depuis toujours, plusieurs terminologies ont été utilisées pour désigner les processus de traduction que nous allons nommer naturalisation et exotisation, termes employés, pour la première fois, par Kitty van Leuven dans des articles publiés dans la revue « Target », et dont les caractéristiques constitueront les bases de la démonstration de cette analyse.

Initialement, nous avons considéré le processus de naturalisation, appelé aussi « domestication method », comme une réduction ethnocentrique du texte étranger aux valeurs culturelles dominantes qui, en tant que traduction ethnocentrique, tend à effacer les traces de la langue et de la culture étrangères. Pour adapter le texte au contexte culturel de la langue-cible, les traducteurs, en s'appropriant le texte dans leur processus anthropophagique, ont recours à divers moyens, tels que néologismes formés à partir d'assimilations, d'adaptations phonologiques ou culturelles des vocables qu'ils

naturalisent brésiliens selon la phonologie de la langue portugaise, tout en gardant la prononciation d'origine au moyen d'hybridismes et de juxtapositions. Ils font également usage des appositions explicatives et remplacent les dictons et expressions idiomatiques par d'autres de sens équivalent. En raison de leurs liens avec les structures du texte-cible, le traducteur change les synonymes verbaux, les temps du verbe et l'ordre des mots selon les caractéristiques grammaticales et la structure de la phrase de la langue d'arrivée. Notes de bas de page, traduction d'explications ainsi que notes en langue étrangère sur les personnages, les lieux et les événements de l'histoire sont évités pour ne pas casser la linéarité du texte. La simplification ou la suppression des caractéristiques étrangères du texte neutralise la culture étrangère au point de la rendre invisible et fait en sorte que le lecteur, au cours de sa lecture, ait l'impression de lire le texte original, dont l'histoire se déroule dans un milieu pareil au sien.

En revanche, dans le processus d'exotisation, le traducteur conserve les caractéristiques culturelles inhérentes aux normes grammaticales de la langue d'origine, les citations, les nominatifs, les vocables étrangers se référant au texte original qui, souvent, sont expliqués par des notes de bas de page, et rendus par l'introduction de néologismes comme une manière d'universaliser le texte.

Pour le lecteur qui lit le texte traduit selon un processus de naturalisation, la distance entre le monde de la fiction et le sien paraît moindre et il parvient à mieux s'identifier avec le thème. En contrepartie, dans le processus d'exotisation, le texte devient novateur pour le lecteur quant aux coutumes, tradition, caractéristiques culturelles, néologismes provenant de l'œuvre originale que l'auteur reporte à la langue d'arrivée, ce qui favorise l'élargissement de l'horizon culturel du lecteur.

Puisqu'il n'y a pas de normes éternelles pour régir l'appréciation esthétique d'une œuvre, la traduction adopte une tendance particulière à chaque époque. Celle-ci lui confère une valeur donnée et des caractéristiques propres. Ce qui, pour autant, ne l'empêche pas d'être considérée comme traduction. C'est ainsi que nous envisageons certaines traductions de Maria Gabriela Llansol par rapport aux autres traductions. La traductrice a utilisé les vers libres dans une version stylisée, propre à son style qui se différencie des caractéristiques du style baudelairien, alors que les autres traducteurs brésiliens analysés ont préféré préserver les caractéristiques des poèmes originaux,

conservant, outre le plan des strophes, la métrique et la rime utilisés par Baudelaire. Gabriela Llansol étant une traductrice présentant un style libre, innovateur, sans règles établies, nous devons nous demander si elle serait, dans ces conditions, plus proche ou plus distante de l'esprit de Baudelaire qui a adopté une philosophie de vie en avance sur son temps et reflétée dans l'œuvre *Les Fleurs du Mal*.

Les traductions des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire en portugais n'ont pas suscité d'intérêt suffisant pour que les critiques et les théoriciens entreprennent des études spécialisées sur le sujet. Il n'existe donc ni articles, ni critiques, ni essais ni même de quelconques publications dans les bibliothèques visitées. Nombreux furent les traducteurs de Charles Baudelaire qui s'estimèrent capables d'entreprendre la tâche de le traduire. Néanmoins, rares sont ceux qui firent une traduction intégrale des *Fleurs du Mal*, et si d'autres en effectuèrent une, ils ne la publièrent pas. Nous n'avons donc cité que ceux qui furent publiés et occupèrent une place importante comme traducteurs, réalisant la traduction de tous les poèmes, ou d'un nombre significatif d'entre eux, ou de poèmes isolés extraits de l'œuvre, publiés en recueil ou en édition particulière.

L'œuvre se compose de 166 pièces indépendantes bien que liées entre elles – selon Baudelaire lui-même – ce qui permet leur éclatement sans préjudice pour la compréhension et l'interprétation du lecteur, et nombreux furent donc ceux qui s'aventurèrent dans cette difficile tâche. Nous trouvons ainsi plus de soixante traducteurs vers le portugais des poèmes des *Fleurs du Mal*; la grande majorité n'en a traduit que quelques uns, d'autres, en nombre bien moindre, la presque totalité ou la totalité. De cette façon, nous avons plusieurs poèmes en diverses versions, les plus traduits étant, par exemple, “L'Albatros”, “L'Homme et la mer”, “La Géante”, “Parfum exotique”, “Recueillement”, “La Cloche fêlée” “Une charogne” et “La Vie antérieure”; d'autres comme “Les Promesses d'un visage” et “Le Monstre ou le Paranymphe d'une nymphe macabre”, ne se retrouvent traduits que dans les versions intégrales.

« Correspondances »

Notre choix du poème «Correspondances » pour marquer le point de départ de l'analyse comparative entre les diverses traductions des *Fleurs du Mal* en portugais, est

dicté par la forme et les caractéristiques consacrant le sonnet baudelairien, par les difficultés si bien surmontées par les traducteurs et par le fait qu'il s'agit d'un poème symbole contenant les vues philosophiques de l'œuvre de Charles Baudelaire, à savoir la médiation du poète entre la nature et l'homme, les règnes animal et végétal ayant une vie identique et étant l'incarnation d'une réalité spirituelle. Dans cette hypothèse, tout a une correspondance chez Mère Nature.

Tout comme Balzac, le philosophe Swedenborg tenu par Baudelaire pour un de ses maîtres, influença ce dernier dans son œuvre avec sa théorie spiritualiste qui croit que l'homme est fait intérieurement d'une partie du ciel, et qu'il est, par conséquent, une réplique de l'univers en modèle réduit où le monde naturel est la reproduction du monde spirituel. L'univers est le reflet de Dieu ; la matière a donc des correspondances avec l'esprit et vice-versa. La nature est un espace où se développent les relations entre les êtres et les objets. Cette assimilation l'amènera à mieux comprendre le monde par analogie, théorie qui fut à l'origine du poème « Correspondances », poème symbole du mouvement symboliste synthétisant l'essence de la poésie baudelairienne et pièce fondamentale pour la poésie moderne. Dans l'univers, tout se correspond, tout se combine, tout est significatif : l'homme, la nature, les odeurs, les sens, les images, les sons, les couleurs. Il revient à l'homme d'établir ce lien entre le naturel et le spirituel grâce aux affinités pour que se réalise la concrétisation de cette unité. Nous verrons donc comment les traducteurs ont transmis le message et les caractéristiques du poème.

En plus, « Correspondances » est un sonnet irrégulier, à vers alexandrins, à rimes embrassées, qui présente des assonances en [õ] et des allitérations en [KDL]. Une autre caractéristique de ce poème se présente à travers les comparaisons très nombreuses qu'établissent les correspondances entre les sensations et la nature. Analysons-en donc les traductions en portugais réalisées par les traducteurs étudiés, où nous pouvons percevoir l'aspect naturalisé du texte-cible lorsque la traduction présente les recours dont disposent les traducteurs pour faire face aux difficultés figurant au texte source pour la pratique traduisante.

Par exemple, au deuxième vers, du poème « Correspondances », Anderson Horta (AH) a traduit le modificateur *parfois* par *somente*, (seulement) et le verbe *sortir* par *ouvir* (entendre), un choix personnel du traducteur opérant de petits changements afin

que le poème semble plus familier. De par le caractère polysémique de la langue portugaise, nous pouvons trouver plusieurs connotations du mot *sortir* qui, selon le Dictionnaire Larousse, signifie *sair*. Or, pour le dictionnaire de la langue portugaise Antônio Houaiss, cela veut dire *l'acte de passer d'une localisation interne à l'autre externe*. Houaiss définit encore *sortir* comme *ir, passear, partir, desligar-se, ser publicado, brotar, desaparecer, escapar, atravessar, tornar-se e desempenhar-se*. Malgré cet éventail de possibilités, aucune de ces acceptions ne traduit le vers aussi bien que le verbe *ouvir*. Il est aussi remarquable que le verbe *ouvir* conserve le nombre de syllabes qu'il faut pour composer un vers alexandrin. Alors, tous les traducteurs font usage de cette acception pour transmettre l'exacte connotation en fonction du message de Charles Beaudelaire et du style domestiqué du texte-cyble. Il est possible de remarquer cette occurrence chez d'autres traducteurs comme Ivan Junqueira (IJ), Cláudio Veiga (CV) et Pietro Nasseti (PN), qui emploient l'enjambement pour compléter la métrique du vers et la concrétisation de la rime *estas/florestas*.

Laissent parfois sortir de confuses paroles,³⁴
 Deixam somente ouvir confusas frases; nestas (AH)
 Deixam por vez ouvir uma língua confusa; (CV)
 Podem deixar ouvir vozes confusas: e estas (PN)

Dans cet exemple, Ivan Junqueira traduit le vocable *sortir* par *filtrar* qui, en rétroversion, selon le Dictionnaire Larousse, signifie *filtrer* et dont les connotations comprennent aussi l'acception du verbe *deixar passar* ou, en rétroversion, *laisser passer* en se rapportant à l'idée de lumière, de son, de vagues de chaleur. Gabriela Llansol (GL), dans sa version, met en œuvre sa créativité pour domestiquer le texte-cible au moyen de son style libre et traduit *sortir* pour *soltam* du verbe *soltar* en langue portugaise et, en rétroversion, *lâchent*, défini par Houaiss comme *lançar de si, deixar escapar*, entre moult autres conceptions. En plus, elle fait la transposition *mas nem sempre* à la fin du vers pour traduire *parfois*.

Laissent parfois sortir de confuses paroles,
 Deixam filtrar não raro insólitos enredos; (IJ)

³⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. P.34. (Tous les poèmes et extraits de poèmes transcrits à l'original utilisés comme texte de base sont extraits de cette édition).

Que soltam palavras confusas, mas nem sempre, (GL)

Gabriela Llansol a traduit les vers suivants à partir d'une intervention en s'appuyant sur une vision du monde, où sa créativité sert à domestiquer le texte-cyble. La traductrice nous offre deux exemples de traduction du sonnet « Correspondances », et, pour notre illustration, j'ai choisi celui qui m'a paru le plus beau et le plus proche tant du style baudelairien que du style Llansol, complètement libre. Ainsi, les deux premiers vers ont été traduits en utilisant la modulation qui favorise la langue-cible et en maintient les normes grammaticales et stylistiques. Le premier quatrain et le dernier tercet de Gabriela Llansol présentent une inversion dans l'ordre des vers, un moyen utilisé par les traducteurs quand ils se proposent de garder la forme, la métrique ou la rime fidèle au texte-source et qui, dans ce cas, n'a pas atteint ces objectifs car il ne correspond pas à l'intention de la traductrice ; en effet, il n'entraîne pas de préjudice dans la transmission du message et des caractéristiques du texte littéraire.

Comme nous le constatons dans la version d'Anderson Horta, la forme originale aussi bien que le schéma rythmique du sonnet ont été conservés dans toutes les versions traduites, encore que, au troisième, au quatrième et au dixième vers, ait utilisé l'enjambement pour satisfaire la métrique et consolider les rimes *pilares/familiares*, *nestas/florestas* et *inauditas/infinitas*. C'est là un procédé de traduction empêchant l'harmonie entre vocables, procédé fréquemment employé par Baudelaire dans d'autres poèmes et constituant l'une de ses marques de style. Grâce à ce procédé il produit une structure de phrase proche de la langue française, approchant le style baudelairien, en provoquant une extranéité dans la langue portugaise qui ressemble à un procédé découlant d'une tendance exotisante. Il est nécessaire d'observer que l'enjambement du vers douze est réalisé avec la traduction du mot *riches* omise auparavant et transférée au vers suivant pour compléter le message du poème. Toutefois, Pietro Nasseti n'emploie l'enjambement qu'au premier quatrain : au troisième vers il fait une modulation, au quatrième vers il nous présente la traduction du vocable *familiers* par *íntimos*, défini par Houaiss comme *próximo, privado*, ce qui, en rétroversion, signifie *prochain, privé*.

*Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

Deixam somente ouvir confusas frases; nesta
Paragens o homem passa através das florestas.
De símbolos que o vêem com olhos familiares. (GL)

Podem deixar ouvir vozes confusas: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o vêem com íntimos olhares. (PN)

*Doux comme les hautbois, verts comme les prairies
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies*

Doces como os oboés, verdes como inauditas
Campinas, - e outros há, corrompidos, triunfantes,
Ricos, que na expansão das coisas infinitas, (GL)

Ces vers ont été parfaitement résolus sans utilisation de l'enjambement par Cláudio Veiga, qui nous présente une belle traduction avec des vers très harmonieux. Quant à la métrique et grâce à la polysémie, au troisième vers, première strophe, il fait une transposition de *y* par le mot *Nela* et *passé à travers* par *cruza*:

*L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Nela, simbólicas florestas o homem cruza,*

Gabriela Llansol, au troisième et quatrième vers, a traduit avec une transposition *regards familiers* par *olhos compacientes*, qui nous apporte bien sûr un néologisme puisqu'il n'y en a pas de registre dans les dictionnaires utilisés dans la recherche.

*L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers*

Floresta de símbolos com olhos compacientes
Observam o humano que por ali transita.

En plus, Cláudio Veiga a traduit *Qui l'observent* par *Atraindo, ao passar*, en utilisant une modulation au quatrième vers, si bien finalisé avec la traduction de « *regards familiers* » par *amistosos olhares*, évitant de cette façon *olhares familiares* qui garde la rime, mais, ne garde pas l'harmonie de la phrase en langue portugaise. En

rétroversion, selon Larousse, *amistosos olhares* signifie *regards amicaux*, qu'il sauvegarde le message du texte baudelairien.

Qui l'observent avec des regards familiers.
Atraindo, ao passar, amistosos olhares. (CV)

À la deuxième strophe Anderson Horta commence en imposant même une opposition d'idée entre la langue -source et la langue-cible. Cette confrontation sémantique provoquée au sein du poème en fonction de la substitution de la forme verbale *se confondent* par *correspondent* est tout à fait acceptable car les micromodifications ne dérangent pas l'image des sensations suscitées au moyen du texte poétique. Cependant, on perd l'assonance [õ] et on fait une modification dans l'allitération [KDL] présente dans le vers du texte-source. Cláudio Veiga traduit *se confondent* par une modulation *afinam seus rumores* qui rime avec *cores*, et omet le mot *loin*. Ce procédé a permis la complémentation de la métrique du vers, en raison de l'omission de *longs*. Dans sa version Ivan Junqueira traduit *longs* par *longos*, *loin* par *à distancia*, et *se confondent* par *se matizam*, en raison de la rime, et transmet le message mais qui ne favorise ni l'allitération ni l'assonance. Gabriela traduit *longs* par *longas* et omet le mot *loin* dont la signification se retrouve dans *À distancia* graphé dans le vers suivant, ce qui, au léger détriment de l'allitération et de l'assonance, favorise la domestication du vers selon les conventions de la langue portugaise. Pietro Nasseti, quant à lui, fait sa traduction en raison de la rime *cores*, en employant *confundem seus rumores* comme la traduction de *se confondent*, une option associée à d'autres choix présentés par les autres traducteurs.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Como ecos longos que de longe correspondem (AH)
Como os ecos, ao longe, afinam seus rumores, (CV)
Como ecos longos que à distância se matizam (IJ)
Em ondas longas de ecos que se confundem (GL)
Como os ecos ao longe confundem seus rumores (PN)

Si nous analysons l'extrait suivant de la traduction, on se rend compte que les procédés mis en œuvre pour résoudre les différences entre texte-source et texte-cible

penchent en faveur de la naturalisation. À travers la traduction d'Anderson Braga Horta , on peut observer qu'il ajoute le mot *som* en raison de l'harmonisation de la phrase en langue portugaise et de la métrique du vers baudelairien. En français ce mot n'apparaît qu'une fois, mais ici il est réutilisé dans la version portugaise afin de maintenir le nombre de syllabes du vers alexandrin, le rythme, la mélodie, et pour renfoncer le caractère sensoriel. Dans ce vers, Gabriela Llansol ajoute la forme verbale *Há*, et au moyen de l'expression *À distancia*, nous donne le signifié exprimé par le vocable *loin* omise dans le vers antérieur. Et Pietro Nasseti insère le modificateur *mais* et inverse la place des mots *tenebrosa* et *profunda*, à cause de la métrique et de l'harmonie du vers en langue-cible.

Dans une ténébreuse et profonde unité
 A um som de tenebrosa e profunda unidade, (AH)
 À distância dum tenebroso e profundo Há____ (GL)
 Na mais profunda e tenebrosa unidade, (PN)

Il y a un autre ajout au vers sept de la traduction d'Anderson Horta : il fait la comparaison avec le mot *Tão* qui complète le nombre de syllabes dans une tentative de raffermir la métrique du vers, procédé également utilisé par Cláudio Veiga, Ivan Junqueira et Pietro Nasseti. Mais Gabriela Llansol préfère adjoindre le vocable *imensa* pour renforcer le signifié de mot *Vasto*. L'allitération exprimée par la répétition du son [K] est sauvegardé par Anderson Horta et Pietro Nasseti, et de cette manière tous les traducteurs ont gardé les deux comparaisons de ce vers, et qui se répètent aussi au vers dix.

Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Tão vasto como a noite e como a claridade, (AH)
 Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade, (CV)
 Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade, (IJ)
 Vasto como a noite de uma imensa claridade____ (GL)
 Tão vasta como a noite e como a claridade, (PN)

Dans les vers suivants les traducteurs Anderson Horta, Cláudio Veiga, Ivan Junqueira et Pietro Nasseti ont inversé l'ordre des mots *perfumes*, *cores* et *sons*, en raison de l'harmonisation du vers en langue portugaise. *Se respondem* est traduit par Cláudio Veiga comme *Correspondem-se* qui, en langue française, signifie *répondre*,

selon *Hachette Le Dictionnaire du Français*. Ivan Junqueira et Pietro Nasseti l'ont traduit par *harmonizam-se*, qui, selon le dictionnaire Antenor Nascentes, signifie *congrazar, conciliar, estar de acordo* ou *em conformidade* soit, en rétroversion *qui s'accorde, qui convient à sa destination*. Gabriela Llansol l'a traduit par *mutuamente sintonizam* qui signifie *ajustar, harmonizar-se* selon Antonio Houaiss. Dans ce cas, nous avons un éventail d'options pour traduire le même vocable en raison du caractère polysémique de la langue portugaise qui favorise la naturalisation du texte-cible.

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Os perfumes, os sons e as cores se respondem. (AH)

Correspondem-se os sons, os perfumes, e as cores. (CV)

Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam. (IJ)

Sons cores e odores mutuamente sintonizam. (GL)

Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores. (PN)

Cláudio Veiga a traduit le vers onze avec une transposition dans le but de réaliser la rime *frescor/verdor* tandis que Gabriela Llansol l'a recréé avec un enjambement pour compléter le signifié dans le vers suivant, nous présentant un bel exemple de créativité:

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies*

Alguns perfumes têm da criança o frescor, (CV)
A maciez do oboé, das matas o verdor

Os perfumes, por exemplo. Há-os inocentes (GL)
Verde folha pele de menina com macios de oboé

Le vers onze a été complété avec le mot *são* par Cláudio Veiga, en raison de la métrique du vers baudelairien. Dans la version de Gabriela Llansol, *corrompus* et *riches* ont été traduits par *sabidos*, défini par le dictionnaire Houaiss comme *conhecedor* ou *astuto*, signifiant en rétroversion pour Larousse *connaisseur* ou *astucieux* et *perversos* comme *cruel* et *malvado*, en rétroversion *cruel* et *méchant*. Dans ce vers, Pietro Nasseti fait l'inversion des modificateurs par *ricos, corrompidos e triunfantes*, en raison de l'harmonie du vers traduit.

- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

- E ricos outros são, triunfantes, corrompidos, (CV)

___ E outros há, sabidos, triunfantes e perversos (GL)
E outros ricos, corrompidos e triunfantes,

Enfin, au vers douze, dernier tercet, Cláudio Veiga a choisi le mot *possuindo* comme traduction de *ayant*, forme verbale du verbe *possuir*, qui, selon Larrousse, signifie en rétroversion *possédant*, du verbe *posséder*, en raison de la polyssémie de la langue portugaise; il a de plus traduit avec une transposition *choses infinies* par *coisas sem fim*, en employant une expression. Dans la version de Gabriela Llansol, *choses* a été traduit par *quimeras*, réglé dans ce contexte au sens dénotatif, bien que les connotations différentes transmettent fidèlement le message. Pietro Nasseti a employé *possuem*, forme verbale du verbe *possuir*, en rétroversion *posséder*, et il a ajouté l'expression *sem termos* dans le but d'obtenir la rime avec le mot *ermos*.

Ayant l'expansion des choses infinies,
Possuindo a expansão dessas coisas sem fim, (CV)

Contendo em expansão quimeras infinitas (GL)
Que possuem a expansão do universo sem termos

Au vers treize, Anderson Horta a omis la traduction du mot *musc* et a additionné *se levantam* pour la métrique, sans dommage pour la compréhension du texte. Cláudio Veiga, lui, a fait une transposition en employant les mots *nardo* et *sândalo*, noms donnés à des plantes aromatiques orientales, pour *ambre* et *musc*, noms donnés à des substances aromatiques ou résineuses d'origine animale et généralement non utilisés par les Brésiliens. Ivan Junqueira a omis la traduction de *ambre* et *benjoin* et utilise l'expression *resines d'Orient* pour consolider la rime *Oriente/mente* et transmettre le message du vers original. Llansol a inversé la place des vers treize et quatorze, ajouté *e outros ainda* et omis la traduction du mot *musc* qui ne rime pas, mais accroît le caractère poétique du sonnet. Pietro Nasseti a conservé l'ordre des vocables, malgré la substitution du mot *âmbar* par *sândalo*. L'allitération avec le son [L] est traduite par l'assonance réalisée par la répétition du déterminant en langue portugaise.

Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens

Como o incenso, o benjoim e o âmbar, se levantam (AH)
Tal como o incenso, o nardo, o sândalo, o benjoim, (CV)
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente, (IJ)
Como o âmbar, o incenso, o benjoim e outros ainda. (GL)
Como o sândalo, o almíscar, o benjoim e o incenso (PN)

« Bénédiction »

« Bénédiction » est un poème composé de dix-neuf strophes de vers alexandrins en rimes alternées, qui présentent de grandes difficultés pour la pratique de la traduction de poésie et évidemment en raison des éléments linguistiques et structuraux des deux langues, notamment parce que la phrase en langue française est plus condensée que celle en langue portugaise, dont l'excès de syllabes constitue un problème lorsqu'on essaye de conforter la rime et la métrique du vers. Ivan Junqueira et Pietro Nasseti conservent l'idée du poème original, son message, sa forme, son plan strophique, sa rime et sa métrique ; on n'analyse donc que les vers présentant certaines caractéristiques et certaines difficultés de traduction, offrant aux traducteurs l'occasion d'avoir recours aux ajouts, aux omissions et aux transpositions pour les résoudre, moyens concourant au succès et à la bonne qualité de la traduction.

Un des traits du style de Charles Baudelaire est d'inclure des mots latins dans ses vers, ce qui n'est pas le cas dans ce poème. Malgré cela, Gabriela Llansol fait usage de cet artifice dans les première et quinzième strophes, sans explication plausible. En effet, il existe des correspondants parfaits en portugais qui satisfont pleinement la traduction et ont été utilisés magistralement par les autres traducteurs de langue portugaise. Dans le premier vers, elle omet l'expression *mon Dieu* et traduit les expressions *des puissances suprêmes* et *qui donnez la souffrance* par une expression latine *aestheticum convivium*;

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Quando por necessidade do *aestheticum convivium*,

- *“Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance*
“Abençoado sejas, ó *aestheticum convivium*,

Ivan Junqueira nous offre aussi dans sa traduction les caractéristiques du vers baudelairien dans une forme et un contenu révélant un style naturalisé. Dans son style de traduction conserver la forme ainsi que les caractéristiques imposées par les règles de la versification constitue la priorité. À la seconde strophe, dans le vers six, *dérision* a été traduit par *aleijão sem graça* qui a consolidé la rime *graça/desgraça*. Avec Gabriela Llansol nous avons une variation autour d'un même mot, *dérision*, qui peut être traduit également par *irrisório*, *insignificante* ou *ridículo* mais qui a été traduit par *saco de pus*, une expression vulgaire, en rétroversion *sac de pus*. Dans la version de Pietro Nasseti le mot *dérision* a été traduit par *diversão* qui n'a pas la même connotation mais qui préserve la rime avec *expição* et provoque une modulation entre mots du vers huit donnant plus d'harmonie au vers.

Plutôt que de nourrir cette dérision!
 Em vez de amamentar esse aleijão sem graça! (IJ)
 Em vez de amamentar este saco de pus! (GL)
 Em vez de alimentar esta única diversão! (PN)

Au vers neuf, Ivan Junqueira omet la traduction du vocable *femmes*, dont le signifié est sous-entendu dans le modificateur *todas*, en rétroversion *toutes*, sans la perte de la compréhension du message du texte-source.

Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
 Pois que entre todas neste mundo fui eleita

Au vers douze, Ivan Junqueira ajoute l'expression *qual se deita* en raison de la métrique du vers baudelairien et conforte la rime *deita/eleita*, procédé qui se constate aussi dans le vers quinze avec l'expression *ponta a ponta* qui consolide la rime *afronta/ponta*, tandis que Gabriela Llansol a choisi les vers libres; elle complète le vers douze avec *este rebento* qui est explicité au vers suivant:

Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
 E ao fogo arremessar não posso, qual se deita (IJ)
 E não posso atirar às chamas este rebento (GL)

Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
 E este mau ramo hei de torcer de ponta a ponta (IJ)

Dans sa traduction, Gabriela Llansol emploie le langage simple de tous les jours du Portugal avec la traduction du mot *billet* par *piropo* qui, en rétroversion, signifie *galanteries* et *monstre rabougri* par *burgesso* qui, en rétroversion, signifie *abruti, borné*.

Comme um billet d'amour, ce monstre rabougri,
Como um piropo de namorados, este burgesso,

À la cinquième strophe, vers dix-sept, Ivan Junqueira ajoute le mot *envenena* pour compléter la métrique et former une rime avec *Geena*: mais, Gabriela Llansol omet l'expression *au fond de la Géhenne* qui désignait la vallée de l'Hinnom, lieu de sacrifice d'enfants près de Jérusalem et qui, en langage figuré équivalait à torture, martyre, lieu de sacrifice ou enfer en langage biblique, et a été traduit par *drama*, affaiblissant la connotation de la phrase. Cependant, Pietro Nasseti fait comme Ivan Junqueira; il ajoute *envenena* pour rendre la rime *envenena/Geena* possible et favorise la langue-cible;

Elle ravale ainsi l'écume de sa haine,
Ela rumina assim todo o ódio que a envenena, (IJ)
Assim engole a espuma, a do ódio que a envenena, (PN)

Elle-même prépare au fond de la Géhenne
Ela própria prepara ao fundo da Geena (IJ)
Ela própria prepara no fundo do seu drama (GL)
Ela mesma prepara ao fundo da Geena (PN)

À la strophe six, vers vingt-et-un, dans la version de Ivan Junqueira, le mot *invisible* a été traduit par *vigilante* pour rimer avec l'ajout *a cada instante* au vers vingt-trois, alors que *vigilante*, en rétroversion signifie *surveillant, gardien* et selon Houaiss, en portugais signifie *o que vigia, sentinela*. Pietro Nasseti fait une transposition et traduit *invisible* par *sem nome* qui, en rétroversion, signifie *sans nom* et rime avec *come*;

Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,
Sob a auréola, porém, de um anjo vigilante, (IJ)
Contudo, sob a tutela invisível de um Anjo, (GL)
No entanto, sob tutela de um anjo sem nome, (PN)

Par la suite, au vers vingt-deux, Ivan Junqueira fait une inversion de mots pour consolider la rime *deserdado/encarnado*. Pietro Nasseti, lui, inverse la place des mots du vers en raison de la rime *deserdado/afogueado*. Cependant, ces procédés ne portent pas tort à la compréhension du message du texte-cible.

L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
Inebria-se ao sol o infante deserdado, (IJ)
A criança abandonada inebria-se de cor (GL)
Embriaga-se de sol o jovem deserdado, (PN)

Gabriela Llansol recrée les phrases aux vers vingt-deux, vingt-trois et vingt-quatre, et omet certains mots, supprime une importante information sur le message du texte cible qui nous remet à la vie du Baudelaire, ce qui a pour effet d'éloigner la traduction du texte original. Les autres traductions sont, en contrepartie, plus appropriées car nous renvoyant au sens original du poème, lequel nous fait penser au poète Baudelaire, affecté de crises existentielles et de dépression, au milieu de moments de déséquilibre émotionnel suite à la non-reconnaissance de son œuvre, et ayant besoin pour devenir immortel de boire de *l'ambrosia* et du *néctar incarnado*. Ici la traductrice perd la référence à *l'ambrosie* et au *nectar vermeil*, aliments pris par les Dieux immortels de l'Olympe dont le poète a besoin pour parvenir à la gloire. Pietro Nasseti ajoute le mot *sempre* au vers vingt-quatre pour le compléter et respecter la métrique; il traduit *vermeil* par *afogueado* qui signifie *quente, ardente ou vermelho* selon Houaiss et réalise la rime *deserdado/afogueado*. Cependant, les traducteurs perdent l'anaphore au vers vingt-trois, à l'exception de Pietro Nasseti qui fait une traduction littérale, rapprochant ces vers des structures de la langue française en raison de l'équivalence entre les deux langues à l'origine latine.

Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
E em tudo o que ele come ou bebe a cada instante (IJ)
E de tudo, recebendo como expirando, (GL)
E em tudo o que ele bebe e em tudo o que ele come (PN)

Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.
Extraí o gosto [certo] e os indícios de fulgor (GL)
Sempre encontra a ambrosia e o néctar afogueado. (PN)

La transposition et l'inversion de mots sont les recours choisis par Ivan Junqueira et Gabriela Llansol pour les vers vingt-cinq à vingt-huit, dont l'expression *em festa* consolide la rime *festa/floresta* dans la version de Ivan Junqueira. L'expression *gai comme un oiseau* qui signifie *libre, léger*, dans l'usage populaire *como o pinto no lixo*, en rétroversion *heureux comme un poussin dans les ordures*, se perd dans le texte de Gabriela Llansol qui l'a traduite par *júbilo*, défini dans le dictionnaire de Houaiss como *extrema alegria*, qui donne la connotation du message du texte baudelairien et perd la richesse de l'expressivité. Pietro Nasseti, en traduisant *chemin de la croix* par *dolente caminho*, perd la connotation de la Voie Sacrée de Jésus Christ sur le chemin du Calvaire et, en traduisant l'expression *gai comme un oiseau* par *pássaro da alegria*, perd aussi la force exprimée par le proverbe. Parmi les traducteurs, seulement Ivan Junqueira a traduit le mot *bois*.

Il joue avec le vent, cause avec nuage,
Cantando pelos sacros caminhos da paixão, (GL)

Et s'enivre, en chantant, du chemin de la croix ;
E a via-sacra entre canções percorre em festa; (IJ)
Fala com as nuvens, brinca com o vento, (GL)
Num dolente caminho a cantar se inebria, (PN)

Et l'esprit qui le suit dans son pèlerinage
Chora o Anjo que o segue neste périplo (GL)

Pleure de voir gai comme un oiseau des bois.
Chora ao vê-lo feliz como ave da floresta. (IJ)
Tal o júbilo que emana desse rés-de-gente. (GL)
Chora de vê-lo assim pássaro da alegria. (PN)

Bagaços au vers trente-quatre, qui selon Houaiss signifie *resto de frutos após a extração do suco*, et qui en rétroversion signifie *marc, résidu des fruits*, et fait la rime avec le vocable *passos*, telle est la traduction choisie par Ivan Junqueira pour *crachats*.

Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats ;
Eis que misturam cinza e pútridos bagaços;

Pietro Nasseti fait une modulation au vers trente-neuf dans sa traduction qui favorise la langue-cible dans sa tendance à la naturaliser.

*Je ferai le métier des idoles antiques,
Um idolo eu serei, como o das velhas raças,*

Aux vers quarante-et-un et quarante-deux, Ivan Junqueira et Gabriela Llansol utilisent la modulation et la transposition pour traduire ces vers. Dans la version de Ivan Junqueira, le mot *viandes* est traduit par *iguarias* qui, en rétroversion, signifie des *nourritures délicieuses, spéciales*, dont le signifié est extensif aussi à poissons, pâtes, gâteaux, etc., tandis que *vins* est traduit par *licores*, en rétroversion liqueur, qui a procuré la rime avec *louvores*. Cette acception a favorisé le nombre de syllabes du vers alexandrin alors que *licores* représente une autre boisson. Gabriela Llansol fait la transposition *je me soûlerai* par *serão minhas drogas*, et traduit *nard* par *cremes*, en rétroversion *crème*, et ajoute *respeitos meus* au vers suivant qui rime avec le mot *deus*. Certes, ces micromodifications ne nuisent pas à l'image des sensations que le texte-source transmet.

*Et je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe,
E aqui, de joelhos, me embebedarei de incenso, (IJ)
Cremes incenso e mirra serão minhas drogas (GL)*

*De génuflexions, de viandes et de vins,
De nardo e mirra, de iguarias e licores, (IJ)
D'inibria, carnes vinhos e respeitos meus, (GL)*

Une autre particularité de Gabriela Llansol est le vocable *dieu* écrit en lettre initiale minuscule, contrariant l'original de Baudelaire qui est écrit en majuscule, car désignant un être supérieur, le Dieu Suprême, la divinité majeure de la religion catholique et des autres religions, créateur de toutes choses. Nous ne pouvons oublier que Baudelaire est catholique de formation, facteur décisif dans sa vie personnelle et dans sa philosophie de vie, facteur déterminant principal pour la création de l'œuvre *Les Fleurs du Mal*. En d'autres termes, Baudelaire fait la personnification des abstraits et Gabriela Llansol parfois n'observe pas cette caractéristique.

Dans toutes les strophes où la traductrice a employé des variations dans le vocabulaire, les autres traducteurs ont choisi une possibilité parmi les diverses probabilités offertes par la langue portugaise. Llansol, elle, comme toujours, opte pour une traduction plus libre dans l'expression et fait le choix d'une interprétation plus inventive au vers.

Usurper en riant les hommages divins !
Posso usurpar por uma ironia os favores do deus !

Ivan Junqueira, au vers cinquante-trois, strophe quatorze, omet le vocable *splendide*, insère le vocable *incandescência* pour compléter la métrique du vers et rimer avec *vidência* et, au vers cinquante-quatre, il traduit le mot *bras* par le mot *mãos*, qui, en rétroversion, signifie *mains*, tandis que Gabriela Llansol fait une modulation dans les deux vers et maintient la langue-cible dans ses normes grammaticales et stylistiques.

Vers le Ciel, ou son oeil voit un trône splendide,
Ao Céu, de onde ele vê de um trono a incandescência, (IJ)
Voltado para a fonte da sua origem, (GL)

Le Poete serein lève ses bras pieux,
O Poeta ergue sereno as suas mãos piedosas, (IJ)
O Poeta vê seu trono de piedade esplêndido, (GL)

Avec l'ajout du mot *nossa* et l'aide de la transposition, au vers soixante-cinq, strophe dix-sept, Ivan Junqueira complète la métrique du vers et traduit l'expression *noblesse unique* qui, en rétroversion, signifie *nobreza única*, par *dádiva suprema* qui, en rétroversion, signifie *don suprême*, selon la définition du Larrousse. Dans le vers suivant *Où ne mordront jamais* qui, au sens connotatif, signifie *tomber* est traduit par *estão dispersos*, avec l'ajout de *Aos pés da qual* complétant la métrique du vers. Gabriela Llansol traduit le mot *douleur* par *drama* et additionne le mot *Poema* pour expliciter l'idée de Baudelaire qui est complémentée au vers suivant. Pietro Nasseti fait une modulation dans la tentative de consolider la rime *doa/coroa*, tandis qu'il domestique le texte-cible.

Je sais que la douleur est la noblesse unique
Bem sei que a dor é nossa dádiva suprema, (IJ)
Sei que o drama é a única nobreza do Poema, (GL)
“Sei que a única nobreza é a dor que mais nos doa, (PN)

Où ne mordent jamais la terre et les enfers,
Aos pés da qual o inferno e a terra estão dispersos, (IJ)
Que nem a palavra nem a forma o farão falir, (GL)

À la strophe dix-huit, Ivan Junqueira fait aussi usage de la transposition aux vers soixante-neuf et soixante-dix pour consolider les rimes *reluziam/poderiam* et *diamante/cintilante* sans perdre le signifié des mots au transmettre le message des vers baudelairiens. Au vers premier de cette strophe de la traduction de Llansol, il n’y a pas de référence à Palmyre, une ville de l’Antiquité qui servait d’étape obligatoire sur la route commerciale des caravanes entre la Syrie et la Mésopotamie et qui prospéra grâce au trafic de produits d’Inde et d’Extrême Orient avant d’être détruite par les Arabes en l’an 634. Pietro Nasseti se livre à des transpositions pour appliquer les règles de versification et sauvegarder le message du texte original. Il traduit le mot *perdus* par le mot *mortas* qui, en rétroversion, signifie *mortes* et le mot *antique* par le mot *passadas* qui, en rétroversion, signifie *passées*, ce qui ne nuit pas à l’image des sensations et fait la rime avec le mot *nada*. Au vers suivant *les perles de la mer* en transposition est traduit par *o mais raro diamante*, une traduction analogue à celle d’Ivan Junqueira, et, au vers soixante-onze, *Par votre main montés* est traduit par *Encastoados no céu*, une image où le traducteur fait preuve de beaucoup d’expressivité et de créativité pour obtenir un résultat heureux et sauvegarder le message du texte-source.

Mais les bijoux perdus de l’antique Palmyre,
 Mas nem as jóias que em Palmira reluziam, (IJ)
 Para o luar libidinal desse diadema (GL)
 “Jóias que mortas são da Palmira passada, (PN)

Les métaux inconnus, les perles de la mer,
 As pérolas do mar, o mais raro diamante, (IJ)
 As jóias antigas de cidades perdidas, (GL)
 Ignorados metais, o mais raro diamante, (PN)

Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
 Engastados por vós, ofuscar poderiam (IJ)
 Os metais por descobrir, as pérolas do mar (GL)
 Encastoados no céu, não servirão de nada (PN)

« J’aime le souvenir de ces époques nues »

« Jaime le souvenir de ces époques nues » est un poème de deux strophes, composées de distiques à rimes plates, la première de dix-huit vers et la seconde de

vingt-deux. Les ajouts et les transpositions sont fréquemment utilisés dans la traduction de ce poème, aussi bien pour des questions de métrique que de prosodie, en raison de la différence entre les structures grammaticales des langues portugaise et française en ce qui concerne l'accentuation finale des mots. Le fait que vocabulaire de la première langue soit fondamentalement constitué de mots proparoxytons et celui de la deuxième de mots oxytons entraîne une situation causant des difficultés en traduction. De plus, dans «As Flores do Mal », ces ajouts et transpositions ne pouvaient manquer d'être employés de par la nature du poème dodécasyllabique et de sa césure. Une autre complication pour la traduction de ce poème réside dans ce que Charles Baudelaire ne lui a pas donné de titre spécifique, ce qui a incité les éditeurs et traducteurs à en prendre pour titre le premier vers. Ceci a engendré plusieurs titres motivés par la lecture du monde, la vision personnelle et l'état d'esprit de chaque traducteur. Ainsi, pour Ivan Junqueira, c'est « Amo a recordação daqueles tempos nus », pour Pietro Nasseti «Amo as recordações daqueles dias nus », pour Fernando do Amaral « As eras da nudez gosto de recordar » et pour Gabriela Llansol «Gosto de recordar os tempos em que reinava o nu ». En réalité, il n'y a de différence qu'au niveau du choix du vocabulaire en raison de l'aspect polyssémique de la langue portugaise, aboutissant à un consensus puisque tous les titres possèdent la même connotation et la même force d'expression contenue dans le poème d'origine. Nous pouvons donc analyser cet aspect dans les diverses traductions ici présentées.

Ivan Junqueira, comme les autres traducteurs, présente sa version en trois strophes ; cependant il conserve la métrique et les rimes. Dans une transposition du deuxième vers, il traduit *dorer les statues* par *esculpia as estatuas na luz* pour pouvoir faire rimer avec *nus*. Pietro Nasseti nous offre une belle traduction naturalisée gardant en général les standards du texte original à travers les recours de la pratique traduisante; toutefois, à la ligne deux il ajoute *de luz* qui consolide la rime avec le vocable *nus* :

J'aime le souvenir de ces époques nues,
 Amo a recordação daqueles tempos nus (IJ)
 Amo as recordações daqueles dias nus (PN)

Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues.
 Quando Febo esculpia as estátuas na luz (IJ)
 Quando Febo dourava as estátuas de luz, (PN)

Au troisième vers, Ivan Junqueira ajoute *fiéis ao som da lira* pour faire rimer les mots *lira/mentira* et compléter la métrique du vers. Si l'on passe à la traduction de Gabriela Llansol qui, dans son style naturalisé, nous procure une série d'exemples, nous avons l'expression *leur agilité* qui, en transposition, a été traduite par *sem complexos*, en rétroversion *sans complications*. Quant au vers quatre, nous avons une alternative dans l'interprétation de la traductrice en ce qui concerne le mot *jouissaient* traduit par *se gostavam* qui nous renvoie au climat de la poésie et perd le sens de jeu, de ludique. Pietro Nasseti a fait une traduction littérale ; il a suivi la même structure de la phrase française qui a des équivalences avec la langue portugaise.

Alors l'homme et la femme en leur agilité
 Ligeiros, macho e fêmea, fiéis ao som da lira, (IJ)
 Em que homens e mulheres sem complexos (GL)
 Quando homem e mulher na sua agilidade (PN)

Jouissaient sans mensonge et sans anxiété
 Ali brincavam sem angústia e sem mentira, (IJ)
 Se gostavam, longe da mentira e da ansiedade, (GL)
 Brincavam sem mentira e sem ansiedade (PN)

Au cinquième vers, Ivan Junqueira a traduit le vocable *caressant* par *dourava* reprenant l'idée du deuxième vers et, au vers six, il utilise une transposition culminant avec la rime *espinha/linha*; tous ces moyens mis en œuvre complètent l'idée et la métrique du vers en accord avec le schéma de rime du poème original. Pietro Nasseti utilise l'expression *sol pleno de amor* pour rendre *ciel amoureux leur caressant*, dans une transposition de l'image du ciel ensoleillé caressant les amants de ses rayons:

Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine,
 E, sob o meigo céu que lhes dourava a espinha, (IJ)
 A afagar-lhes a espinha um sol pleno de amor (PN)

Exerçaient la santé de leur noble machine.
 Exhibam a origem de uma nobre linha. (IJ)
 Da máquina mais nobre excitava o vigor. (PN)

Les vers onze et douze présentent un enjambement qui n'est pas défini par les traducteurs. Ivan Junqueira omet le mot *fort* au vers onze en raison de la métrique du

vers baudelairien. Malgré le fondement de ses traductions basées sur l'interprétation du message du poème baudelairien, Gabriela Llansol démontre le souci de domestiquer le texte de sa version et, dans le vers douze, elle ajoute *E com razão*, pour remarquer l'idée du vers antérieur avec le mot *orgulho* et conforter la métrique du vers. Pietro Nasseti fait une transposition pour réaliser la rime et omet les modificateurs avec le mot *vigor* figurant dans le vers antérieur.

L'homme, élégant, robuste et fort, avait le droit
Robusto e esbelto, tinha o homem por sua lei (IJ)
O homem, elegante, robusto e forte, tinha orgulho (GL)
Ágil no seu vigor, o homem em boa lei (PN)

D'être fier des beautés, qui le nommaient leur roi;
Gabar-se das belezas que o sagravam rei, (IJ)
E com razão, nas beldades que o diziam rei; (GL)
Podia envaidecer-se ao chamarem-no rei: (PN)

Aux vers quinze, seize et dix-sept, Gabriela Llansol fait preuve de beaucoup de créativité avec une modulation. Ivan Junqueira, au vers dix-sept, complète la métrique au moyen de la transposition et de l'ajout de l'expression *No palco*, qui, en rétroversion, signifie *sur la scène*, par rapport à *aux lieux où se font voir* figurant à la ligne antérieure. Pietro Nasseti fait quelques inversions dans ces vers et une transposition au vers seize avec la traduction de *aux lieux où se font voir* par *onde vá contemplar*.

Le Poète aujourd'hui, quand il veut concevoir
Ces natives grandeurs, aux lieux où se font voir
La nudité de l'homme et celle de la femme,

Quando se empenha o Poeta em conceber agora
Essas grandezas raras que ardiam outrora,
No palco em que a nudez humana luz sem brio (IJ)

Se nos lugares onde hoje homens e mulheres
Se mostram nus, o Poeta
Quiser imaginar essas grandezas primitivas (GL)

Hoje, o poeta quando almeja imaginar
Tal grandeza nativa onde vá contemplar
A nudez da mulher perto da nudez do homem (PN)

La beauté et l'harmonie de la phrase du vers dix-neuf résultent de la naturalisation du texte-cible, grâce à la transposition de l'idée du texte-source avec un choix heureux d'Ivan Junqueira qui nous donne la véritable interprétation de l'idée complète du message. La traduction de l'expression *plein d'épouvantement* par *bestiais ultrajes*, qui en rétroversion, selon Larousse, signifie *géniaux outrages*, fait la rime avec *trajes*.

Devant ce noir tableau plein d'épouvantement.
Ante esse horrendo quadro de bestiais ultrajes.

Les vers vingt, vingt-et-un et vingt-deux présentent une anaphore qu'Ivan Junqueira conserve dans sa version. Les autres traducteurs, par contre, n'ont pas gardé cette caractéristique du style baudelairien, qui consiste en une preuve de fidélité au poème *Les Fleurs du Mal*. Ivan Junqueira, au vers vingt, traduit le vocable *monstruosité* par *monstro* et insère le mot *quanto*. Puis, au vers vingt-et-un, il intervertit la place des mots, omet le mot *dignes* et traduit *masques* par *espantalhos* qui, en rétroversion, signifie *épouvantails*; au vers vingt-deux il omet le mot *pauvres* et, par une transposition, traduit le mot *tordus* par *falhos* qui, en rétroversion, signifie *défait, défaillance*, et rime avec *espantalhos*. Ces procédés sont suivis pour consolider la rime et la métrique du vers baudelairien. Gabriela Llansol dans son style naturalisé, au vers vingt, fait une transposition en faveur de la langue-cible. Au vers vingt-et-un, elle suit la même structure de la phrase française et, au vers vingt-deux, avec le mot *balofos* elle fait un résumé des adjectifs employés par Baudelaire dans le poème original, pour essayer de domestiquer le texte. Pietro Nasseti, dans sa version, au vers vingt, emploie un style rapprochant sa traduction du style du vers original en raison de l'équivalence entre les structures des langues française et portugaise. Au vers vingt-et-un il inverse la place des mots en raison de la domestication du texte-cible pour conforter la métrique du vers et, au vers vingt-deux, il omet le mot *maigre*.

Ô monstruosité pleurant leur vêtement!
Ó quanto monstro a deplorar os próprios trajés! (IJ)
Vê monstruosidades incapazes de passar sem vestes, (GL)
Ah, monstruosidades chorando seu manto! (PN)

Ô ridicules troncs! torsés dignes des masques!

Ó troncos cômicos, figuras de espantalhos! (IJ)
Bustos ridículos como troncos dignos de máscaras, (GL)
Troncos dignos de máscaras, ridículos, desnudos, (PN)

Ô *pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques,*
Ó corpos magros, flácidos, inflados, falhos, (IJ)
Pobres corpos torcidos, magros ou balofos, (GL)
Pobres corpos torcidos, flácidos ou ventrudos, (PN)

Au vers vingt-trois, une modulation résoud la difficulté de Pietro Nasseti due à la métrique du vers alexandrin en traduisant le mot *serein* par *sem cansaço* qui, en rétroversion, selon Larousse signifie *sans fatigue* et rime avec *aço* au vers suivant; et au vers vingt-cinq, dans une transposition, il traduit l'expression *pâles comme des cierges* par *lâmpadas funerais* qui rime avec *levais*. Selon Le Petit Robert, *cierge* signifie *chandelle de cire dont la lumière est très faible* et le traducteur a transporté cette image dans l'expression *lâmpadas funerais* qui, en rétroversion selon Larousse, signifie *ampoules funéraires*, tout à fait acceptable car elle maintient l'idée du texte -source et les règles de la naturalisation.

Que le dieu de l'Utile, implacable et serein
E que o útil, este Deus sereno e sem cansaço

Et vous, femmes, hélas! pâles comme des cierges;
E vós, mulheres, ai ! lâmpadas funerais,

Dans la version d'Ivan Junqueira , deux ajouts signalent les vers vingt-six et vingt-sept : le vocable *lírrios* qui rime avec *círrios*, figurant au vers antérieur et *de Eva* au vers suivant. Tous deux complètent la métrique du vers alexandrin. Pour Gabriela Llansol la liberté qui vit dans son âme lui a fait traduire en vers libres, en employant une transposition, le message de la poésie de Baudelaire.

Que ronge et que nourrit la débauche, et vous, vierges,
Que a orgia ceva e rói, vós, virgens como lírios, (IJ)
Que a luxúria alimenta de corrosivos, (GL)

Du vice maternel traînant l'hérédité
Que herdaram de Eva o vício da perpetuidade (IJ)
E virgens conseqüentes da materna herança (GL)

Au vers trente-trois, Gabriela Llansol traduit le mot *Mais* par *Em suma* qui, selon Antonio Houais, signifie *em resumo* et, en rétroversion selon Larousse, *en résumé*. En outre, au vers trente-quatre elle utilise la répétition du vocable *nunca* qui souligne la négation et néglige la forme. En effet, dans ses traductions des *Fleurs du Mal*, elle ne prétend pas respecter la métrique.

Mais ces inventions de nos muses tardives
Em suma, temos invenções de musas tardias

N'empêcheront jamais les races maldives
Que nunca, mas nunca, impedirão as raças doentias

Dans la version d'Ivan Junqueira, au vers trente-cinq, le mot *profond* est traduit par *grave*, signifiant en rétroversion *austère, digne* selon le dictionnaire Le Petit Robert, qui fait la rime avec le mot *suave* du vers suivant qui nous présente l'omission du mot *sainte* pour favoriser la métrique du vers, puisque le nombre de syllabes des mots qui forment le vers en langue française est inférieur au nombre de syllabes des mots du vers en langue portugaise, ce qui rend difficile le maintien du vers alexandrin. Pietro Nasseti, lui, dans son style naturalisant, fait une transposition pour faire rimer les vers *homenagem/imagem*, où le mot *imagem* est la traduction de *l'air* qui, en rétroversion, signifie *image* et consolide la métrique du vers du texte-source.

De rendre à la jeunesse un hommage profond,
Rendam à juventude uma homenagem grave, (IJ)
De render ao que é jovem profunda homenagem, (PN)

- *A la sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front,*
- À juventude, de ar singelo e fonte suave, (IJ)
- À juventude sã, terna, de simples imagem (PN)

Le vers quarante, le dernier, nous présente une allitération avec le phonème [s]. Ivan Junqueira la maintient grâce au mot *seus* et traduit le mot *chansons* par le mot *encantos* qui, en rétroversion selon Le Petit Robert, signifie *enchantement, émerveillement, ravissement*. Effectivement, le mot *chanson* est un nom du genre féminin en langue française et son correspondant *canção* est aussi un nom du genre féminin en langue portugaise, mais, *perfumes* et *calores* sont masculins en portugais, ce

qui oblige le traducteur à changer le genre de l'adjectif possessif *seus* par *suas* et perdre l'allitération. Gabriela Llansol répète le même procédé qu'Ivan Junqueira et maintient l'allitération avec le phonème [s], mais elle effectue le changement en raison de la traduction du mot *chansons* par *canções*, tandis qu'elle traduit le mot *chaleurs* par *cuidados*, vocable masculin, qui, en rétroversion selon Larousse, signifie *attention, soigné*. Pietro Nasseti a perdu l'allitération par l'assonance avec la voyelle *e* et a omis la traduction du mot *ses*, du fait de la métrique du vers baudelairien.

Ses parfums, ses chansons et ses douces chaleurs!
 Seus perfumes, seus encantos, seus doces calores. (IJ)
 Seus perfumes, suas canções e seus cuidados (GL)
 Perfumes e canções e suaves calores! (PN)

« Les Phares »

Ce poème présente onze strophes de quatre vers de rimes alternées. Toujours pour des questions de métrique et de prosodie, nous trouvons formes étrangères, inversions, modulations, allitérations, ajouts et omissions, procédés choisis par les traducteurs pour résoudre les difficultés dans les traductions de plusieurs poèmes qui composent *Les Fleurs du Mal*, comme c'est le cas ici pour « Les Phares ». La comparaison entre les poèmes traduits nous montre alors lesquels de ces procédés les traducteurs ont utilisé pour ne pas déranger la métrique. Quant au titre du poème « Les Phares », Ivan Junqueira et Pietro Nasseti l'ont traduit par « Os Faróis » tandis que Gabriela Llansol l'a traduit par « Os Luminares », mot utilisé uniquement par les Portugais. Ce titre « Os Luminares », de la version de Gabriela Llansol, quoiqu'à contre-courant par rapport aux autres traducteurs, donne pleine satisfaction. Il s'agit en effet d'une des acceptions du mot utilisé par les locuteurs portugais en raison de la polyssémie de la langue portugaise.

Dans le cas, par exemple, du cinquième vers, en raison des différences entre les langues au niveau de l'accent tonique, en français, le mot *Léonard* a trois syllabes et *profond* deux, alors qu'en portugais le mot *Leonardo* en a quatre et *profundo* trois syllabes, soit deux syllabes de différence à placer dans le vers traduit. Analysons donc

quels procédés ont été choisis par les traducteurs et comment ils ont résolu ces difficultés surgies au cours de la pratique traductoire de ce poème.

Ivan Junqueira a omis le mot *Leonard* et a fait une comparaison avec les mots *tão* et *quão* pour compléter la métrique du vers alexandrin. Bien qu'il ait soustrait du nom du personnage le prénom *Léonard*, à la deuxième strophe, Ivan Junqueira ne porte pas atteinte à la bonne compréhension du message du poème. En effet, *Da Vinci* est connu comme un artiste plasticien de renom dans la littérature universelle.

*Leonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Da Vinci, espelho tão sombrio quanto profundo, (IJ)*

Pietro Nasseti, dans un bel exemple de traduction, transmet fort bien le message de ce poème de Baudelaire, sans en omettre un seul mot ou une quelconque information tout en conservant le plan strophique, la forme et la rime du poème. À la strophe deux, il fait une modulation avec inversion dans l'ordre des mots alors qu'au vers cinq, il omet le mot *profond*, explicite dans le vers suivant et rajoute le mot *etéreo* pour réaliser la rime avec *mistério*.

*Leonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris*

*Leonardo da Vinci, espelho sombrio e etéreo,
Onde anjos encantados de sorriso profundo (PN)*

Avec sa tendance à la naturalisation, Gabriela Llansol laisse libre cours à son inventivité et utilise cette liberté innovatrice pour apporter des changements, notamment dans la forme originale, sans interférer dans les idées exprimées par le poème, ce qui s'insère dans son propos et traduit l'esprit et l'âme du poète grâce à la musicalité de ses vers. Dans sa version pour *Les Fleurs du Mal*, la paraphrase est un genre choisi pour son procès créatif, tandis que ce poème se constitue en un exemple de créativité: la traductrice partage le cinquième vers en deux lignes, procédé qui se répète à d'autres moments, et traduit *sombre* par *absorbente* qui, en rétroversion, selon Larousse signifie *absorbant* et occasionne la modification de l'image des sensations sur le sujet.

Leonard de Vinci, miroir profond et sombre

Leonardo de Vinci,
Espelho absorvente e fundo (GL)

En outre, au vers six de la deuxième strophe, Gabriela Llansol traduit *anges charmants* par *anjos deliciosos*, et *doux souris* par *sorrisos animais*, qui, en rétroversion selon Larousse, signifient respectivement *anges délicieux* et *souris animal*, et empruntent la connotation sensuel, propre de son style comme traductrice. Dans son propos de modifier le plan strophique du poème elle augmente ce vers avec les mots du vers suivant;

*Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre*

Onde anjos deliciosos com sorrisos animais à sombra de mistérios (GL)
Nos espreitam no limiar de uma pátria

Pietro Nasseti traduit *doux souris* par *sorriso profundo*, en rétroversion *souris profond*, tandis qu'il a fait une inversion de mots au vers sept pour réaliser les rimes de la strophe *etéreo/mistério* e *profundo/mundo*.

*Où des anges charmants, avec un doux souris
Onde anjos encantados, de sorriso profundo (PN)*

*Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Aparecem à sombra imensa do mistério (PN)*

Baudelaire commence la plupart des strophes par le nom de l'artiste célèbre, mais, à la cinquième strophe, le nom de *Puget* n'apparaît qu'au vers quatre. Tous les traducteurs ont considéré la disposition des vers faite par Baudelaire; toutefois, la traductrice Gabriela Llansol, elle, nomme tous les artistes au premier vers et utilise la forme étrangère *boxeur*, vocable tout à fait acceptable inséré dans le vocabulaire populaire du portugais du Brésil en raison de la pratique de cette modalité de sport chez les brésiliens. Cependant, Ivan Junqueira préfère la forme du texte-source et fait une inversion au vers dix-sept, dont le mot *boxeador* rime avec *cor*; ce même procédé est utilisé par Pietro Nasseti.

Colères de boxeur, impudences de faune,
Puget,
Cóleras de boxeur
Imprudencias de fauno (GL)

Impudencias de fauno, iras de boxeador, (IJ)
Impudências de fauno, iras de boxeador, (PN)

Puget, mélancolique empereur des forçats;
Puget, imperador soturno dos forçados; (IJ)
Melancólico soberano dos proscritos (GL)
Puget, imperador tristonho dos forçados; (PN)

Dans le vers vingt-cinq, Ivan Junqueira traduit *choses inconnues* par *obscuras vertigens*, ce qui, en rétroversion, selon Larousse, signifie *vertiges obscurs* et établit un rapport avec le mot cauchemar. De plus, dans le vers vingt-sept il traduit *enfants* par *virgens* qui, en rétroversion, signifie *vierge*, et réalise la rime *vertigens/virgens*. Au vers vingt-sept, Gabriela Llansol traduit *d'enfants toutes nues* par *crianças com sexos antigos*, déliant sa créativité car, en rétroversion, *sexos antigos* veut dire *sexes antiques*. De fait, ces modifications dans la construction de l'image transportée par les traducteurs ne portent pas tort aux images de sensations transmises par Baudelaire.

Goya, cauchemar plein de choses inconnues
Goya, lúgubre sonho de obscuras vertigens, (IJ)
Goya,
pesadelos a estalar de estranho (GL)

De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
De Velhas ao espelho e seminuas virgens, (IJ)

De velhas ao espelho
E de crianças com sexos antigos (GL)

Dans le vers trente, Ivan Junqueira utilise une brillante transposition en réalisant la rime *apagam/vagam*, malgré la perte avec la traduction de *sapins toujours verts* par *cujas cores não se apagam*, en rétroversion *dont les couleurs ne s'effacent pas*. Le traducteur visualise certainement une image où les saisons ne passent pas, les sapins comme toute la végétation ne changeant pas de couleur et restant toujours verts. Cependant dans la culture française sapin représente l'arbre de l'hiver. Dans la même

strophe, au vers trente-et-un, il inverse les mots pour réaliser la rime *sangue/exangue*. Cependant, Gabriela Llansol et Pietro Nasseti reproduisent l’image créé par Baudelaire au vers trente, dans un style presque littéral auquel elle ajoute *por sistema* et où il choisit le vocable *abetos* pour traduire *sapins*, une des acceptions du mot *pinheiros*, une option personnelle en raison du caractère polysémique de la langue portugaise, tandis que, au vers trente-et-un, il intervertit les mots pour consolider la rime *lago/pressago*.

Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
 Na orla de um bosque cujas cores não se apagam (IJ)
 Rodeado de um bosque de abetos, bem verde, (PN)

À sombra de pinheiros
 Sempre verdes por sistema (GL)

Où, sous un ciel chagrin, des fanfarres étranges
 E onde estranhas fanfarras, sob um céu exangue, (IJ)
 Em que fanfarra estranha, a um céu o mais pressago, (PN)

Dans la version d’Ivan Junqueira , l’allitération de la strophe neuf, vers trente-trois et trente-quatre, n’a été conservée que dans le vers trente-quatre, en raison du nombre de syllabes du vers en langue portugaise qui est plus long que le vers en langue française, d’où l’omission du mot *extases* et l’ajout du mot *indistintos*. Dans la version de Gabriela Llansol l’allitération de la strophe neuf disparaît et se présente à travers de *Tudo isto*. Nous assistons là de nouveau au remplacement du mot *Te Deum* par *louvores* qui, selon Larousse, signifie *louanges*; Llansol se heurte à Charles Baudelaire et à sa religiosité car, comme cela est connu des Catholiques pratiquants, on célébrait les cultes en latin à cette époque-là. Le *Te Deum* est un acte religieux pour révéler Dieu et le remercier des grâces reçues, ce qui, pour les Catholiques, représente beaucoup plus que de simples louanges. Dans la version de Nasseti l’alittération [s] est traduite par l’assonance au moyen des articles *a* et *o* ; en outre, il ajoute le mot *final* dans le vers trente-quatre pour réaliser la rime *final/divinal*.

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
 Essas blasfêmias e lamentos indistintos, (IJ)
 Eu sei que a maldição, a blasfêmia, o gemido, (PN)

Tudo isto
Maldições blasfêmias e ais (GL)

Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,
Esses Te Deum, essas desgraças, esses ais (IJ)
Êxtases gritos lágrimas e louvores (GL)
O êxtase, o grito, o choro, o Te-Deum final (PN)

Le vers trente-cinq de Pietro Nasseti subit une inversion pour consolider la rime gemido/repetido, ce qui est tout à fait acceptable dans l’optique de la naturalisation du texte-cible.

Sont un écho redit par mille labyrinthes;
Por mil labirintos são um eco repetido,

Comme nous le savons, les répétitions sont remarquables dans l’œuvre de Baudelaire et, à la strophe dix, entre les vers trente-sept et quarante du texte-source, une anaphore partage le quatrain en deux distiques et le mot *mille* est répété trois fois. Ivan Junqueira reste fidèle au texte original, réalise l’anaphore, traduit le mot mille par le mot milhões qui ne lèse pas le message du texte baudelairien et traduit grands bois par animais ferozes qui, en rétroversion, signifie animaux féroces pour réaliser la rime porta-vozes/ferozes. Pietro Nasseti traduit le mot mille par milhões en raison de la métrique du vers original et réalise l’anaphore avec une petite modification: il omet les déterminants un qui commencent le deuxième vers du distique.

C’est un cri répété par mille sentinelles
É um grito expresso por milhões de sentinelas, (IJ)
É um grito repetido por mil sentinelas, (PN)

Un ordre renvoyé par mille porte-voix;
Uma ordem dada por milhões de porta-vozes ; (IJ)
Ordem retransmitida por mil porta-vozes; (PN)

C’est un phare allumé sur mille citadelles,
É um farol a clarear milhões de cidadelas, (IJ)
É um aceso farol sobre mil cidadelas, (PN)

Un appel de chasseurs perdus dans le grands bois!
Um caçador a uivar entre animais ferozes ! (IJ)

É voz de caçador nas selvas mais ferozes! (PN)

Encore une fois, la créativité de Gabriela Llansol la différencie des traducteurs. Dans la strophe dix, elle inverse la place des vers, elle change le plan strophique et réalise un complet renouvellement qui fait que le lecteur peut effectuer une autre interprétation du texte-source. Elle a cependant suivi la même structure que celle de la phrase française; tandis que l'anaphore se réalise par les déterminants *Uma* et *Um* qui ne se consolide pas au troisième vers de la strophe. En plus, le mot *mille* est traduit par *mil* dans un vers et par *milhares* dans un autre vers.

*C'est un cri répété par Mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!*

Uma ordem transmitida por mil porta-vozes
Um brado repetido por milhares de sentinelas
Ou o grito de caçadores perdidos nos grandes bosques
Uma labareda ardendo sobre mil cidadelas (GL)

Pietro Nasseti, au vers quarante, ajoute l'expression *mais ferozes* qui réalise la rime avec le mot *porta-vozes*.

Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!
É voz de caçador nas selvas mais ferozes!

De même, à la dernière strophe, Ivan Junqueira, dans le vers quarante-et-un, a traduit avec une modulation qui a réalisé les rimes *dera/era* et *dignidade/eternidade*. Gabriela Llansol termine sa traduction selon le même modèle des autres strophes. À la strophe onze, le mot *Seigneur* est remplacé par *dieu* avec une minuscule. Alors que Baudelaire nous transmet dans ses poèmes un sentiment de respect et de crainte à l'égard de Dieu et de Satan, prenant en considération le sacré et le divin, Gabriela Llansol nous passe un sentiment contraire, de discrédit et de mépris pour les questions touchant à Dieu et à la spiritualité. À la dernière strophe Pietro Nasseti clôt la traduction avec une

modulation qui maintient les règles de versification en conformité avec le poème original et réalise les rimes *dera/era* et *dignidade/eternidade*.

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Sem dúvida, Senhor, jamais o homem vos dera (IJ)
Haverá, ó deus,
Melhor testemunho do que esse (GL)
Com certeza, Senhor, o homem nunca vos dera (PN)

Que nous puissions donner de notre dignité
Testemunho melhor de sua dignidade (IJ)
Que te possamos dar da nossa dignidade? (GL)
Testemunho melhor de sua dignidade (PN)

Certains procédés utilisés dans le poème ne traduisent pas une impossibilité de traduire mais un choix individuel ou, plutôt, une interférence du traducteur, trait implicite de sa vie et son style, car il existe une équivalence entre la langue portugaise et la langue française, de même qu'il existe une équivalence entre les sentiments et les émotions des humains qui sont exprimés par toutes les personnes du globe terrestre, chacun à sa manière, équivalence d'ailleurs utilisée par les autres traducteurs.

« Don Juan aux Enfers »

Inversions, modulations, transpositions et suppressions avec renvois en bas de page marquent aussi les traductions de « Don Juan aux Enfers », un poème composé de cinq quatrains, à rimes alternées, s'inspirant de personnages mythologiques. Ces techniques de traduction permettent au lecteur de mieux s'identifier avec le thème, comme si le poème original avait été écrit en portugais. Elles contribuent également à clarifier le signifié des vocables spécifiques, ce qui facilite l'interprétation et constitue l'une des caractéristiques de la naturalisation.

Pour commencer, voyons comment Ivan Junqueira a conservé toutes les caractéristiques du poème original en suivant une ligne naturalisée avec beaucoup d'à propos. À la première strophe, il traduit *sombre* par *olhar frio* qui, en rétroversion, signifie *regard froid* et dans le deuxième et troisième vers, il utilise l'inversion des mots

pour réaliser la rime *rio/frio* et *pagou/agarrou*. Il emploie aussi les renvois en bas de page pour expliquer les vocables spécifiques à la littérature et à la mythologie afin que le lecteur puisse faire une lecture assimilée.

Pietro Nasseti, dans sa version, pour conserver les traits du poème original dans un contexte naturalisé, a employé la transposition du mot *Charon*, substantif désignant le batelier de l'enfer, en *barqueiro supremo*. Pour justifier ce procédé, il met une note explicative en bas de page ; il profite aussi de ces notes pour expliquer un peu didactiquement les vocables employés par Baudelaire dans l'original.

Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
E logo que a Caronte (12) o óbolo pagou, (IJ)
E pagou seu óbolo ao barqueiro supremo, (10) (PN)

Un sombre mendiant, l'oeil fier comme Antisthène,
Como Antístenes, (13) um mendigo de olhar frio (IJ)
De Antístenes (11) rival, um mendigo sombrio, (PN)

Dans le vers quatre Ivan Junqueira omet les mots *fort* et *chaque* pour conforter la métrique du vers alexandrin. Pietro Nasseti y traduit *vengeur* par *ferme*, qui, en rétroversion, signifie *ferme, stable, solide* et perd un peu la connotation *réparer un affront, une humiliation*.

D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.
Com braço vingativo os remos agarrou.(IJ)
Com braço firme e forte segurou cada remo (PN)

Pietro Nasseti, dans le vers sept, omet le mot *grand* et ajoute le mot *sangrentas* qui, en rétroversion, signifie *saignantes* et a conforté la métrique du vers alexandrin.

Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Como um tropel de vítimas nas sangrentas ofertas

Dans la troisième strophe, au vers dix, avec une brillante transposition Pietro Nasseti traduit *un doigt tremblant* par *em trêmulos arrancos* qui consolide la rime *arrancos/brancos*. Cependant *arrancos* peut aussi signifier *movimento brusco* ou *arranque*, selon Houais *movimento de partida* qui, en rétroversion signifie *mouvement*

brusque ou selon Le Petit Robert *enlever de force à une personne*. Ce procédé favorise la langue-cible et ne dérange pas l'image des sensations transmise par le texte-source.

Tandis que Don Luis avec un doigt tremblant
Enquanto Dom Luís em trêmulos arrancos

Ivan Junqueira, dans la troisième strophe, joue aussi de la modulation pour ajuster la phrase au vers alexandrin; il emploie aussi, au vers douze, une forme étrangère en traduisant *front blanc* par *fronte gris* afin de renforcer la rime *Luis/gris*. Les deux connotations, *fronte branca* et *fronte gris* nous reportent à l'âge de l'homme dont les cheveux sont grisâtres. Le vocable *gris* n'est pas d'usage courant au Brésil bien qu'introduit dans le vocabulaire de la langue portugaise, et défini par Antenor Nascentes et Caldas Aulete dans leur dictionnaire comme un néologisme d'origine germanique signifiant *cinzento*. Dans ce cas, les notes en bas de page ne servent qu'à éclaircir ou expliquer le signifié du vocabulaire spécifique employé par Baudelaire.

Le fils audacieux qui railla son front blanc.
O filho audaz que lhe ultrajara a fronte gris.

Dans la quatrième strophe, Ivan Junqueira fait une transposition dans le vers quatorze, et traduit *qui fut son amant* par *amante seu de outrora* et en fait brillamment une autre au vers seize pour réaliser la rime *outrora/agora* et maintenir le signifié des mots et le message du texte-source. Mais Pietro Nasseti, dans une tentative de consolider la rime *amante/brilhante* pour transposer le signifié de l'image baudelairienne du mot *serment* défini par Le Petit Robert comme *Promesse d'amour ou fidélité*, affaiblit le message transmis avec le mot *sorriso* qui, selon Houaiss, signifie *riso leve, sem som*.

Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Junto ao pérfido esposo, amante seu de outrora, (IJ)

Où brillât la douceur de son premier serment.
Cujo sabor não recordasse o fel de agora. (IJ)
Seu sorriso inicial, tão doce e tão brilhante. (PN)

Dans le vers dix-neuf à la dernière strophe, Pietro Nasseti effectue une autre transposition pour traduire *calme héros* par *herói, posto em silêncio*, qui, en rétroversion, signifie *héros mis en silence* et occasionne la perte d'une référence. Cependant ce mot conforte la rime *imenso/silêncio*.

*Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Mas apoiado à espada, o herói, posto em silêncio,*

Gabriela Llansol dépasse tous les limites de sa liberté créative et, dans sa version complètement libre, fait une paraphrase de la poésie originale. Au premier vers elle omet *Don*, banalise le personnage mythologique de la littérature espagnole et bouscule la connotation que nous procure la composition du nom, dont le signifié nous reporte à un séducteur cruel qui s'adonnait à la conquête des femmes pour en obtenir sexe et aventure. Beaucoup d'écrivains se sont inspirés de ce personnage pour écrire leur version, de sorte qu'Ivan Junqueira affirme que *Baudelaire empresta-lhe aqui a atitude byroniana do revoltado contra Deus*³⁵.

*Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'oeil fier comme Antisthène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.*

Quando Juan desceu à onda subterrânea e a Caronte entregou o óbolo do costume, um mendigo, brioso como Antístenes, via-se-lhe nos olhos, agarrou nos remos num ímpeto vingador e decidido.

« Sed non satiata »

Ce sonnet est régulier, présentant des rimes embrassées (abba) aux quatrains et un sizain aux tercets, composé d'un distique plat (cc) et un quatrain alterné (dede).

Examinons maintenant les difficultés rencontrées dans la traduction du sonnet « Sed non satiata », à quel point les transpositions, les omissions et les ajouts aboutissent à des

³⁵Baudelaire lui prête l'attitude byronnienne du revolté contre Dieu. JUNQUEIRA, Ivan. *Charles Baudelaire – As Flores do Mal*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p.141.

perles, ou à quel point ces procédés pour la domestication du texte-cible constituent des solutions brillantes, ou encore à quel point ils s'éloignent du texte original:

Ivan Junqueira résoud très bien les difficultés avec des transpositions rendant le message du texte original dans un schéma de rimes et selon un style naturalisé, parvenant à des vers de grande beauté et très parlants dans leur contenu, pour conserver les règles du sonnet régulier. Sa version comporte des notes explicatives en bas de page pour le vocabulaire mythologique.

Gabriela Llansol modifie toute la structure du sonnet et reconstitue le poème dans une forme entièrement libre : elle présente ce poème en une strophe unique de quinze vers, parfois rimés, qui s'achève avec le vocable – *Infelizmente*. Les vers des quatrains se terminent avec des rimes embrassées, mais les vers des tercets sont libres, non rimés et sans nombre de syllabes défini.

Pietro Nasseti, dans sa traduction, penche plutôt vers la naturalisation. Il garde le même plan de strophes, le même schéma de rimes du poème original: sa version présente deux quatrains avec des rimes embrassées (abba) (cbbc) et un sizain constitué d'un distique plat (dd) et un quatrain alterné (efef). Cependant , en raison de ses rimes qui se montent à six, ce sonnet est considéré un sonnet irrégulier. Ici le traducteur a recours aux renvois en bas de page.

Dans la première strophe, à la première ligne, Gabriela Llansol traduit *bizarre* par *Uma deus morena estranha*, qui, en rétroversion signifie *Une dieu brune étrange*. À la ligne deux elle a omis le mot *musc* et a employé une modulation alors que Pietro Nasseti a traduit *comme les nuits* par *como os lutos* qui, en rétroversion, signifie *comme deuil*, avec la connotation de signe extérieur ou vêtement noir qu'on porte pour la mort de quelqu'un en usage au Brésil et au Portugal.

Bizarre déité, brune comme les nuits,
- Uma deus morena estranha como as noites (GL)
Ó bizarra deidade, escura como os lutos, (PN)

Au parfum mélangé de musc et de havane,
Envolta em perfumes e em fumo de havana (GL)

Au vers quatre Ivan Junqueira a traduit avec une transposition *flanc d'ébène* par *sombria*, qui, en rétroversion selon Larousse, signifie *sombre* et perd la référence de la

couleur foncée du bois d'ébène, et *noirs minuits* par *hora impura*, qui, en rétroversion, signifie *l'heure impure*, qui fait la rime *escura/impura*. Gabriela Llansol a traduit *flanc* par *coxas* qui, en rétroversion selon Larousse, veut dire *cuisses*. Et Pierre Nasseti quant à lui a choisi le même procédé qu'Ivan Junqueira, à savoir qu'il conclut la phrase avec *negros minutos* empolyant le même image que le texte-source pour consolider la rime *lutos/minutos*.

Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits,
 Feiticeira sombria, criança da hora impura, (IJ)
 Com coxas de ébano parida numa escura meia-noite (GL)
 Sombria feiticeira a dos negros minutos, (PN)

À la deuxième strophe, Ivan Junqueira exécute d'autres transpositions en raison du nombre de syllabes qui ne favorise pas la métrique du vers. Bien qu'il n'explique pas l'expressivité des mots *constance* et *nuits*, traduites par *vinho* au vers cinq, dont le signifié est explicite dans le contexte de ses vers et le message parvient intégralement au lecteur par le biais de l'expression *bêbeda loucura* qui, en rétroversion, selon Larousse, signifie *ivre folie*. Gabriela Llansol omet le nom du vin et traduit *nuits* par *festas* pour souligner une image dans le contexte du vers. Cependant il faut remarquer que dans l'édition de « As Flores do Mal » de Ivan Junqueira le cinquième vers est écrit *au nuits*, qui dans ce cas se réfère au *vin Nuits* et dans l'édition de « As Flores do Mal » de Gabriela Llansol est écrit aux nuits, que certainement se réfère à *festas, noitadas*. Pietro Nasseti emploie les noms des vins connus, mais, traduit *ópium* par *remédio*, qui pourrait aussi être une des acceptions du mot, éloignant de la connotation de fêtes et soirées exprimée dans le texte original mais qui est un fait constant et de grande importance dans la vie et l'œuvre de Baudelaire. Comme on le sait, les paradis artificiels - la drogue, le vin, les femmes, les fêtes aggravèrent l'état de santé de Charles Baudelaire durant toute sa vie.

Je préfère au constance, à l'ópium, aux nuits,
 Prefiro ao ópio, ao vinho, à bêbeda loucura, (IJ)
 - Prefiro ao vinho ao ópio a festas e folia (GL)
 Eu prefiro ao Constance e ao Nuits, este remédio, (PN)

Dans cette strophe, vers sept, Ivan Junqueira a trouvé la traduction parfaite pour conforter la rime *engalana/caravana*, une solution harmonieuse et poétique pour préserver les règles de la versification. Cependant, Gabriela Llansol traduit le vers sept avec une modulation, employant le mot *gang* qui, selon Le Petit Robert, signifie *bande organisée, association de malfaiteurs*. Tandis qu'il n'y a pas de registres dans les dictionnaires de langue portugaise consultés, *gang* est un anglicisme en usage au Brésil dans le langage oral du quotidien du brésilien avec la même connotation que celle présentée dans le dictionnaire Le Petit Robert.

Quand vers toi mes désirs partent en caravane,
Se meus desejos vão a ti em caravana (IJ)
Quando meus desejos te procuram como um gang (GL)

Ivan Junqueira, au vers huit, utilise une modulation qui concrétise la rime *loucura/procura* tandis que, dans sa version, Gabriela conserve toute la force de l'expression du vers baudelairien contenue dans *boivent mes ennuis* traduite par *bebem as mágoas do seu dia*, qui garde la métaphore et exprime la force poétique de la traductrice. Cependant, en raison de l'équivalence entre les structures de la langue française et de la langue portugaise, Pietro Nasseti fait une traduction littérale du vers, garde la métaphore baudelairienne et la métrique du vers alexandrin et réalise la rime *remédio/tédio*. La force poétique du Baudelaire explicite dans le contexte de ces vers est transmise par les traducteurs.

Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis
É do frescor dos olhos teus que ando à procura. (IJ)
Em teus olhos energia bebem as mágoas do seu dia (GL)
Teus olhos são cisterna em que bebe o meu tédio. (PN)

Au vers neuf, premier tercet, Pietro Nasseti omet les mots grands et noirs qui occasionne la perte des informations sur le sujet et emploie une transposition pour faire la rime *desafogo/fogo*, préservant ainsi le système des rimes.

Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,
Nos teus olhos tua alma encontra o desafogo, (PN)

Dans le premier tercet, à la ligne onze, en raison de la métrique, Ivan Junqueira traduit *neuf fois* par *lúbrico*, qui, en rétroversion, signifie *lascif, dépravé*, essayant de recouvrir ainsi le signifié des images de sensations explicites par le fleuve Styx, ce qui donne fondement pour consolider la rime *abraçar-te/encostar-te*. Gabriela Llansol et Pierre Nasseti, quant à eux, ont traduit ce vers aussi avec des transpositions, mais, l'expression *neuf fois* n'est pas omise:

Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois,
 Não sou o Estige para lúbrico abraçar-te (IJ)
 - Não tenho rio que nove vezes extinga seu fogo ardente (GL)
 Nove vezes não posso, como o Estige obscuro, (PN)

Au vers douze, la traduction de l'interjection *hélas* a constitué une difficulté pour nos traducteurs étant donné la mélodie et l'harmonie du vers et des règles de versification. Ivan Junqueira inverse la place des mots alors que, dans une transposition, Gabriela Llansol échange l'interjection *Hélas* contre la forme verbale *Confesso* et Pietro Nasseti, selon le même procédé, fait appel à la forme verbale *Abraçar-te*.

Hélas, et je ne puis, Mégère libertine,
 E não posso, ai de mim, ó Megera sensual, (IJ)
 Confesso que não consigo Ó Megera libertina (GL)
 Abraçar-te, e não posso, ó megera libertina, (PN)

Au vers treize, deuxième tercet, l'expression *aux abois* est traduite par *à parede encostar-te* dans la version d'Ivan Junqueira, qui nous présente la rime et effectivement l'équivalence de connotations car dans cette expression l'aspect culturel indique un sentiment universel de l'être humain, un acte qui transmet un message n'importe où, dans n'importe quelle civilisation dans le monde et dont l'interprétation dépend du point de vue de la communauté linguistique. Gabriela Llansol traduit ce vers avec une autre expression transmettant le signifié exact du texte-source. Pietro Nasseti traduit aussi *aux abois* par une autre expression, *contra o muro*, qui réalise la rime *obscuro/muro*.

Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
 Para dobrar-te a fúria e à parede encostar-te, (IJ)
 Vergar a força que te anima levar-te ao sufoco (GL)
 Para quebrar-te o brio e pôr-te contra o muro, (PN)

« Avec ses vêtements ondoyants et nacrés »

Spécifiquement ce poème est un sonnet irrégulier, qui présente les rimes aux quatrains alternées (abab) (cbcb) et le renversement des tercets qui forment le sizain dont les rimes du quatrain se disposent en rimes embrassées (deed) et se terminent par un distique plat (ff). Entre autres particularités, nous avons encore un poème à l'original sans titre qui, par conséquent, nous donne une diversité de titres choisis selon les critères de chaque traducteur. Effectivement c'est le premier vers qui est pris pour titre, eu égard à l'original. Cependant, nous avons de beaux exemples d'ajouts et de transpositions qui se sont avérés être des solutions brillantes aux difficultés rencontrées dans la traduction des vers du sonnet original.

Le schéma des rimes du sonnet traduit par Ivan Junqueira suit le même schéma de rimes, le même plan strophique que le poème original, comme preuve de fidélité à la forme du sonnet baudelairien. En revanche, l'absence de forme étant la principale caractéristique du style de traduction de Gabriela Llansol, la forme du sonnet baudelairien n'est pas respectée dans la traduction de cette dernière; de la sorte, elle ne retient pas le trait important dont Baudelaire a marqué toute sa poésie. Le modèle qu'elle impose est complètement différent de tous les sonnets de l'œuvre originale, même des poèmes où le poète a introduit des modifications. Les deux quatrains ont été réunis en une strophe; entre les tercets, elle a introduit un distique et, en plus, dans les tercets, Gabriela Llansol pose des questions pour amorcer la trame de la poésie, en un procédé anthropophagique dont le résultat est un éloignement de l'original. Dans ce cas la pratique de la traduction dans un style littéral dans certains vers s'explique par l'équivalence de la structure de la phrase entre les langues portugaise et française.

Pietro Nasseti a fait une très belle traduction de ces vers, en conservant la forme, la rime et le plan strophique du texte original. Cependant le schéma de rimes est différent du celui du texte-source, mais son style naturalisé se présente dans son texte comme si celui-ci avait été écrit en portugais.

Le premier vers de ce poème, Ivan Junqueira l'a traduit par une transposition. Dans sa version, il a pris le titre *Envolta em ondulante traje nacarado*, qui nous donne la sensation de l'ambiance harmonieuse, séduisante, entourée comme le propre signifié du verbe choisi par le traducteur nous le suggère. Dans la version de Gabriela Llansol la

transposition au premier vers se présente en langage simple, familier. Le titre n'est pas non plus traduit littéralement: *Como se veste ondulante e nacarada*. Cependant, dans la version de Pietro Nasseti, le titre *E dentro do vestido ondeante e nacarado* qui nous offre une langue domestiquée.

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Envolta em ondulante traje nacarado, (IJ)
Como se veste ondulante e nacarada (GL)
E dentro do vestido ondeante e nacarado (PN)

Dans le troisième vers de la version d'Ivan Junqueira, le mot *serpents* est traduit par *répteis*, en rétroversion *reptiles*. Le mot *serpentes* a trois syllabes, fait qui poserait un problème au vers alexandrin car il augmente la métrique du vers. Dans ce cas le traducteur a employé une métonymie, lorsqu'il a remplacé le mot désignant le genre par le nom définissant l'espèce.

Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Como esses longos répteis que um jogral sagrado (IJ)

Au vers quatre Gabriela Llansol a traduit *cadence* par *lentamente*, qui, en rétroversion, signifie *lentement*, mais qui ne perturbe pas l'image des sensations construite par Baudelaire dans le texte-source.

Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.
Baloçam lentamente no extremo de lanças (GL)

Au vers cinq, dans le second quatrain, Pietro Nasseti fait une inversion entre les parties de la phrase pour réaliser les rimes *areia/cheia*.

Comme le sable morne et l'azur des déserts,
Como o azul do deserto e como a água morna (PN)

Ivan Junqueira emploie au vers six, invertit le nom et l'adjectif, pour faire la rime *humana/soberana*. Gabriela Llansol fait une modulation entre les vers cinq et six, où figure le mot *azur*, un archaïsme selon le dictionnaire Caldas Aulete.

Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,
Insensíveis os dois à desventura humana, (IJ)
O deserto azur é insensível à dor de amar
É um facto atestado por suas areias chama (GL)

Au vers sept, le mot *longs* est omis, l'expression *mar aberto* ajoutée par Ivan Junqueira forme la rime avec *deserto*, et au vers huit le mot *soberana* est inséré, procurant ainsi une solution excellente pour conserver le schéma des rimes et la métrique du poème original. Gabriela Llansol, au vers sept, omet aussi le mot *longs* et, au vers huit, elle traduit avec un pléonasme quand elle écrit *anda* et *caminha* pour se référer à une même action d'un même sujet. Pierre Nasseti fait une transposition au vers huit et il ajoute le vocable *artista* pour rimer avec *existia*;

Comme les longs réseaux de la houle des mers,
Como a trama das ondas no ermo mar aberto (IJ)
Como a onda que se forma no seio do mar (GL)

Elle se développe avec indifférence.
Ela se move indiferente e soberana. (IJ)
Anda ela e caminha insensível e soberana (GL)
Vós vos desenredais, indiferente artista. (PN)

Au premier tercet, vers dix, à l'aide d'une transposition, Ivan Junqueira traduit *étrange et symbolique* par *insólitas quimeras*, qui, en rétroversion selon Larousse, signifie *insolites illusions* ou *aberrations* et fait la rime *quimeras/eras*; Gabriela Llansol termine sa version du sonnet avec une transposition et, en plus, avec des questions pour inciter l'intérêt du lecteur, et Pietro Nasseti traduit *étrange* par *assim vaga* pour compléter la métrique du vers alexandrin.

Et dans cette nature étrange et symbolique
E nessa têmpera de insólitas quimeras (IJ)
E nesta natureza assim vaga e simbólica (PN)

Que mais dizer?
Pertence a uma natureza estranha e simbólica (GL)

Au vers onze, Pietro Nasseti traduit *antique* par *melancólica* qui, en rétroversion signifie *mélancolique* et fait la rime *simbólica/melancólica*. Parfois la traduction du

poème du français en portugais soulève des difficultés qui deviennent des problèmes en raison de l'accentuation des mots en français et de la traduction de mots qui riment en français mais dont les correspondants ne riment pas en portugais, tandis que le traducteur emploie en l'occurrence une transposition qui favorise la langue cible et en maintient les normes grammaticales et stylistiques. En effet, pour la rime, les mots *antique* et *symbolique* sont compatibles en français, mais leurs correspondants en portugais, *simbólico* et *antigo*, sont impossibles en raison du système de l'accentuation de la langue portugaise.

Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,
Misto de anjo inviolado e esfinge melancólica, (PN)

L'emploi de majuscules dans les mots du dernier tercet est un trait baudelairien qu'on ne retrouve pas dans ce poème, mais que la traductrice Gabriela Llansol a tenu à employer dans sa version. À cette strophe, vers douze, Pierre Nasseti ajoute le mot *vivo* en faveur de la métrique du vers.

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Se há apenas Mulher
Ouro Aço Luz e Diamantes (GL)

Em que tudo é aço e luz, ouro vivo e diamantes, (PN)

Ivan Junqueira dans le deuxième tercet, vers treize, avec le même procédé - la transposition - traduit *astre inutile* par *frívolo império* qui, en rétroversion, veut dire *empire frivole* et rimait avec *estéril*. Gabriela Llansol, dans son style propre et sa créativité sans bornes, fait une modulation et change complètement l'idée du vers, tandis qu'elle conserve les images de sensations qu'entourent le vers baudelairien. Pietro Nasseti clôt sa version avec la traduction de *Resplendit à jamais* par *ó maravilha que éreis* dans une brillante transposition, qui fait la rime *éreis/estéreis* afin d'affirmer son style naturalisé de traduire.

Resplendit à jamais, comme un astre inutile
Esplende para sempre, em seu frívolo império, (IJ)
A frieza dos astros resplandece eterna e nada serve (GL)
Como um inútil astro, ó maravilha que éreis, (PN)

« Harmonie du soir »

Comme nous le savons, Baudelaire utilise, dans certains poèmes, la répétition de vers, une caractéristique bien respectée par les traducteurs de langue portugaise. Nous avons pris pour exemple, « Harmonie du soir », un pantoum irrégulier, poème d'origine orientale, composé de quatre quatrains en rimes embrassées de deux types, [ige] et [oir], dont les deuxièmes vers du quatrain antérieur se répètent pour former le premier vers du quatrain suivant et le quatrième vers étant le troisième de la strophe suivante. Bien que ce poème offre un jeu de répétition de vers alexandrins et présente les caractéristiques du pantoum, il s'écarte du modèle. Baudelaire fuit de nouveau les conventions et prend un chemin basé sur la liberté et la créativité. En outre, on observe beaucoup de comparaisons dans ce poème. Nous verrons la façon dont les difficultés ont été transposées par des ajouts, des omissions, des transpositions et des modulations.

Claúdio Veiga est un exemple de fidélité totale à la métrique, car il garde la forme du poème, son plan strophique et le schéma des rimes qui se répètent en [ente] [ôr] ainsi que le jeu de répétition des vers liés les uns aux autres. Le titre est traduit par « Harmonia do entardecer ».

Ivan Junqueira conserve aussi la forme, le plan strophique et le schéma de rimes du poème original, y compris le jeu de répétition des vers qui se terminent par [igem] [ório]. Il en a traduit le titre par « Harmonia da tarde ».

Gabriela Llansol conserve la forme du poème ainsi que son schéma rythmique, à quelques exceptions près dans certains vers. La répétition du vers est employée au niveau de la connotation, la fidélité au message du poème prévalant. En effet, ses transpositions ne comportent que de petites modifications lexicales, de construction de phrase, de position de vers, modifications qui n'ont pas entraîné de conséquences pour la transmission du message, modifiant toutefois, en une certaine façon, un aspect important de la poésie, puisqu'elles nous mènent à la paraphrase. Elle utilise la majuscule en milieu de phrase, comme Baudelaire qui cependant, ne l'utilise pas dans ce poème. Le titre a été très bien traduit par « Harmonie crépusculaire », constituant une variante par rapport aux titres des autres traductions en portugais.

Les assonances en [i] qui se présentent au vers un avec le mot tige, au vers quatre avec le mot vertige, au vers six avec le mot afige et au vers douze avec le mot fige, en

général ne sont pas gardés par les traducteurs en raison de la différence phonétique entre les langues française et portugaise et la disposition de rimes du vers baudelairien. En plus le premier vers présente aussi l'allitération en [v].

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chegado é o tempo em que, vibrando o caule virgem (IJ)
Eis que é chegado o tempo em que no caule tremente (PN)

Pietro Nassetti conserve la forme poétique, le plan strophique, le schéma des rimes, le jeu de répétition des vers du poème original et également le jeu de répétition des rimes qui, dans le cas qui nous occupe, se présentent en [ente] et [ório]. Comme Ivan Junqueira, il a choisi le titre «Harmonia da tarde ». En fait, dans ce cas, les traducteurs ont choisi de privilégier la forme du poème original avec des procédés de la pratique de la traduction, confortant ainsi les rimes et la métrique du poème.

A la première strophe, Cláudio Veiga et Gabriela Llansol emploient une modulation au vers deux, pour former la rime en [ôr], tout en conservant la comparaison qu'on observe au vers du texte-source, tandis que Gabriela a employé une métaphore. En plus, Gabriela Llansol ajoute le mot *louvor* qui fait la rime avec *langor*, implicite dans la message que le poème transmet.

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Como o incenso a queimar recende cada flor (CV)
Suas hastes são fumo Incensório de louvor (GL)

Cláudio Veiga ajoute le vocable *cor* au troisième vers pour respecter la métrique du vers alexandrin et former la rime *flor/cor*. Au vers trois, Ivan Junqueira fait une transposition et traduit *l'air du soir* par *ar quase incorpóreo* qui, en rétroversion selon Le Petit Robert, signifie *incorporable*, et, non seulement complète le nombre de syllabes selon la métrique du vers alexandrin mais constitue la rime *incensório/incorpóreo*. Pietro Nassetti inverse la place des éléments du sujet de la phrase dans le but de conforter l'harmonie dans son procédé de naturalisation et domestication du texte -cible. De plus il traduit *l'air du soir* par *cibório* qui, en rétroversion, signifie *ciboire*, selon Le Petit Robert, *vase sacré en forme de coupe où l'on conserve les hosties consacrées pour la communion*; cependant, ce mot réalise la rime *incensório/cibório*.

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Giram ao pôr-do-sol perfume, som e cor, (CV)
Sons e perfumes pulsam no ar quase incorpóreo; (IJ)
Os perfumes e os sons giram pelo cibório (PN)

Dans la version de Gabriela Llansol ce vers se retrouve inversé avec le troisième vers qui est traduit dans le style littéral en raison de la structure de la phrase portugaise qui se rapproche de la phrase française.

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Numa valsa melancólica em vertigens de langor
No ar vespéral há Perfume que oscila e gira. (GL)

Au vers quatre Claudio Veiga fait une inversion entre les éléments de la phrase pour former la rime *fremente/dolente*. Ivan Junqueira en effectue une autre au quatrième vers, cependant, cette fois, entre le nom et le déterminant de la phrase et forme la rime. Dans la version de Gabriela Llansol, l'inversion de ce vers a permis la rime *louvor/langor*. Quant à Pietro Nasseti, il fait une modulation, ajoute le mot *tarde*, expressif au vers antérieur et omet le mot *valse* au quatrième vers, un procédé de la pratique de la traduction qui permet de régulariser la métrique du vers. Il est le seul traducteur qui garde l'assonance en [i] à travers la traduction de *vertige* par *vertigem* à la fin du vers.

Valse mélancolique et langoureux vertige!
Vertigem de langor e valsa bem dolente (CV)
Melancólica valsa e lânguida vertigem! (IJ)
Numa valsa melancólica em vertigens de langor (GL)
Da tarde que é langor, vertiginosamente! (PN)

Pour constituer la rime à la deuxième strophe, Cláudio Veiga fait usage de la modulation au vers six et de la transposition au vers huit et occasionne la perte de la comparaison avec le mot *comme*. Ivan Junqueira, au vers six, traduit *cœur* par *fibra* qui, en rétroversion selon Larousse, signifie *fibres*, et fait une inversion entre le nom *ciel* et les déterminants *triste* et *beau*, au vers huit, pour rendre la phrase harmonieuse. Le sixième vers dans la version de Gabriela Llansol ne subit pas de modifications en raison de son

style de traduction; cependant, au vers huit, elle fait une transposition du sens et la comparaison devient une métaphore. De plus, elle omet les mots *beau* et *grand reposoir* et ajoute *excesso de ardor* qui, en rétroversion, signifie *excès d'ardeur*. Dans ces vers, Pietro Nasseti fait aussi une traduction littérale sans grandes modifications car la phrase du texte-source est équivalente dans sa structure à la phrase du texte-cible. Ce vers porte comme caractéristique la comparaison; cependant, parmi les traducteurs, seuls Ivan Junqueira et Pietro Nasseti gardent ce trait du vers baudelairien et Claudio Veiga emploie une métaphore. Par rapport à l'assonance en [i] à la fin du vers six, Ivan Junqueira c'est le seul traducteur qui garde cette caractéristique.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige
 É aflito coração o violino plangente; (CV)
 Fremem violinos como fibras que se afligem; (IJ)
 O violino vibra em seu coração aflito. (GL)
 Estremece o violino e como um peito doente (PN)

Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
 Tem o pálio do céu belo e triste fulgor. (CV)
 É triste e belo o céu como um grande oratório; (IJ)
 O céu está triste por excesso de ardor (GL)
 O céu é triste e belo como um grande oratório. (PN)

Dans la troisième strophe, au vers dix de la version de Cláudio Veiga, *le néant vaste et noir* a été traduit par la transposition *o nada ameaçador* qui transmet toute la charge sémantique du vers de Baudelaire et rime avec *fulgor*. Ivan Junqueira fait une transposition et traduit *cœur* par *almas*, qui, en rétroversion, signifie *âmes* et *le néant vaste et noir* par *o nada vasto e inglório*, une trouvaille poétique exceptionnelle qui fait passer au lecteur tout le signifié du mot *noir* du vers original et réalise la rime *inglório/oratório*. Gabriela Llansol a traduit le mot *néant* par *abismo* qui, en rétroversion veut dire *abîme* et a omis le mot *noir*; pourtant ce procédé ne représente pas une perte car la force poétique et le message du texte-source est clairement transmis. Par ailleurs, dans la version de Pietro Nasseti, *Le néant vaste et noir* est traduit par *o sombrio e o inglório*, qui, en rétroversion, signifie *sombre et enténébré*, ce qui correspond bien à ce qu'il se propose et fait la rime avec *oratório*.

Un coeur tendre qui hait le néant vaste et noir,

Um coração que odeia o nada ameaçador, (CV)
Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório! (IJ)
O seu coração terno teme o vasto abismo (GL)
Um coração que odeia o sombrio e o inglório! (PN)

« A une mendiante rousse »

Dans sa production littéraire, Charles Baudelaire use de toutes les formes poétiques rencontrées après la Renaissance. Ainsi, « À une mendiante rousse » est un poème composé de quatorze quatrains hétérométriques dans lesquels le quatrième vers est tétrasyllabique et les autres heptasyllabiques, comme une ode qui présente des caractéristiques propres et rimes plates (aabb), qui favorise le style baudelairien. Ce poème présente un certain nombre de difficultés traductologiques que les traducteurs ont résolu de manière satisfaisante, faisant preuve de persévérance et s'aidant d'ajouts, d'omissions, de modulations et de transpositions, procédés qui ont donné des traductions de bonne qualité, fidèles aux images, aux idées et aux messages que le poète a voulu faire passer aux lecteurs. En ce qui concerne la versification, les poèmes de Baudelaire sont difficiles à traduire d'après la créativité du poète, en particulier le jeu de règles qu'il impose à ses vers et qui caractérise son style.

Parmi les spécificités de ce poème, nous trouvons les références à la culture française qui ne sont pas conservées par tous les traducteurs de notre recherche dans leurs versions. Ivan Junqueira est d'ailleurs le seul, parmi les traducteurs analysés, à citer dans sa traduction tous les personnages célébrés par Baudelaire dans le poème original : Belleau, Ronsard, Valois, et Véfour. Bien qu'elle en conserve la forme et réalise quelques rimes dans quelques strophes, Gabriela Llansol interprète le texte baudelairien en le recréant, en langage populaire, tout en restant fidèle aux images proposées dans le texte original, encore qu'elle omette les poètes et les références culturelles cités dans le poème. Par contre, sa version de ce poème ne fait pas partie de notre analyse parce qu'il s'agit d'une paraphrase. Pietro Nasseti conserve la forme et le schéma de rimes du poème original, utilisant aussi un grand nombre de transpositions, comme d'autres procédés, pour construire une traduction harmonieuse et en même temps, construire la domestication du texte-cible. Mais, sa traduction est parfaite dans la

mesure où il transmet toute la charge sémantique du vers, sans porter aucunement atteinte au message original de Charles Baudelaire.

S'agissant de la traduction du titre, Ivan Junqueira et Pietro Nasseti ont choisi *mendiga* pour traduire *mendicante*, à cause de la sonorité. « A uma mendiga ruiva » est transparent par rapport au titre en langue française ; alors que Gabriela Llansol et Fernando Pinto do Amaral ont choisi *pedinte*, « A uma pedinte ruiva », car ce mot appartient au vocabulaire quotidien de la langue parlée à Portugal. Nous avons ici des variantes linguistiques du portugais européen et du portugais brésilien. En adoptant dans ce poème un processus de naturalisation, le traducteur s'éloigne des structures de la langue française. Il nous donne des vers qui donnent au lecteur de langue portugaise l'impression de lire dans sa propre langue.

À la première strophe, vers deux, Ivan Junqueira fait une transposition pour traduire *ses trous* par *desmazelo* dont le signifié, en rétroversion, est *négligence*, et forme la rime *cabelo/desmazelo*. Pietro Nasseti fait une modulation pour réaliser la rime.

Dont la robe par ses trous
Cuja roupa em desmazelo (IJ)
Cuja roupa deixa ver (PN)

Laisse voir la pauvreté
Deixa ver tanto a pobreza (IJ)
Por seus rasgões a pobreza (PN)

Taches de rousseur, vers sept, en langue française, est une expression composée de deux mots qui forment cinq syllabes, tandis que, *sardas*, le mot correspondant en langue portugaise, n'a que deux syllabes, ce qui constitue un problème pour la métrique. Alors, dans ce vers, Ivan Junqueira ajoute les mots *e agruras* et forme ainsi la rime *agruras/doçuras*.

Plein de taches de rousseur,
Cheio de sardas e agruras, (IJ)

À la troisième strophe, Ivan Junqueira fait appel à une transposition pour préserver le signifié et la rime du vers neuf, ce qui donne lieu, grâce à la liberté poétique, à une traduction brillante de *Tu portes plus galamment* par *calças com pés mais ligeiros*

qui riment avec *grosseiros*. Bien qu'il perde un peu en sens avec ce changement, il réussit cependant à nous passer le message de *caminhar com destreza*.

Tu portes plus galamment
Calças com pés mais ligeiros (IJ)

Ivan Junqueira a recours à la transposition pour traduire les vers dix et onze; il fait une inversion entre ces vers et traduit le mot *velours* par *grosseiros* qui signifie, en rétroversion *grossier*, et forme la rime avec *ligeiros*, tout en conservant la forme et le schéma des rimes du poème original. Pietro Nasseti au vers dix suit la structure de la phrase française en raison de l'équivalence entre les deux langues et au vers onze traduit le mot velours par *brancos* qui, en rétroversion, signifie *blancs* et constitue la rime *brancos/tamancos*.

Qu'une reine de roman
Do que essas damas tão finas (IJ)
Que a Rainha da Novela (PN)

Ses cothurnes de velours
Os teus tamancos grosseiros (IJ)
Com os seus coturnos brancos) (PN)

Une autre transposition d'Ivan Junqueira vient à bout de la difficulté traductologique de la quatrième strophe, aux vers quinze et seize, dont le message figurant au texte original est complètement sauvegardé, de même que la rime et la métrique du vers baudelairien. Pietro Nasseti dans son style fait une transposition, mais reste plus proche de l'structure de la langue française.

Traîne à plis bruyants et longs
Das espáduas singulares (IJ)
Chegando as ondulações (PN)

Sur tes talons
Aos calcanhares (IJ)
Até os talões (PN)

A la strophe cinq, vers dix-sept, Ivan Junqueira traduit *En place de bas troués* par *Em vez da meia em pedaços* qui rime avec *devassos* et porte toute la connotation du

message du texte-source. Pietro Nasseti traduit ce même morceau par *Em vez de meias de crivos*, qui rime avec *lascivos*, perdant un peu le sens de pauvreté exprimé dans *meias furadas*; *crivos*, selon Caldas Aulete, signifie *superficie pleine de trous*, ou *tamis* mais, quand on compare avec un vêtement de femme, on l'associe à une espèce de broderie appliquée au tissu.

En place de bas troués,
Em vez de meia em pedaços, (IJ)
Em vez de meia de crivos, (PN)

Ivan Junqueira emploie une modulation et fait une inversion entre les vers dix-neuf et vingt pour faire rimer *tesouro* avec *ouro*. Pietro Nasseti pour faire rimer *linda/ainda*, omet le mot *d'or* et ajoute le mot *linda* qui, en rétroversion signifie *belle*, accordant la primeur à la fidélité plutôt qu'à la forme. En raison des différences entre les phonèmes, les traductions *ouro* et *ainda* ne correspondent pas aux mots français *or* et *encor* et s'érigent en difficultés pour les traducteurs en langue portugaise.

Sur ta jambe un poignard d'or
Te brilhe à perna o tesouro (IJ)
Um punhal na perna linda (PN)

Reluise encor ;
De um punhal de ouro; (IJ)
Fulgure ainda (PN)

Les vers vingt-trois et vingt-quatre présentent une transposition où Ivan Junqueira omet les mots *beaux* et *radieux* et rajoute *por entre os folhos* qui rime avec *olhos*, bien que les rimes et la métrique soient préservés. Pietro Nasseti omet le mot *deux* en raison de la métrique du vers baudelairien. La comparaison, caractéristique baudelairienne qui se présente dans ce vers, est conservée par Ivan Junqueira et par Pietro Nasseti.

Tes deux beaux seins,
Teus seios por entre os folhos (IJ)
Os teus seios a brilhar (PN)

Comme des yeux;

Como dois olhos; (IJ)
Como um olhar ; (PN)

À la strophe huit, vers vingt-neuf, Ivan Junqueira traduit *perles* par *corais*, qui, en rétroversion signifie *coraux* et au vers trente-deux il omet *sans cesse*, pour garder la métrique du vers baudelairien. En portugais le nombre de syllabes des mots *pérolas* et *oferecidos* est plus important qu'en français. Cependant, Ivan Junqueira n'est pas très heureux à cause de la rime, quand il traduit le vers *Perles de la plus belle eau* par *Corais de oceanos secretos* pour rimer avec *sonetos*. Bien qu'il ne s'agisse pas là d'une rime parfaite, cette tournure permet de rester pleinement fidèle au message du poème original. Les expressions *Perles de la plus belle eau* et *Corais de oceanos secretos* ont la même connotation de *bijoux précieux et de toute beauté*. Dans ce cas, Pietro Nasseti a traduit dans son meilleur style avec le mot *formosas* dont la connotation se rapproche bien de l'interprétation de l'expression *belle eau* et a sauvé le mot *perles* avec son équivalent en portugais.

Perles de la plus belle eau
Corais de oceanos secretos (IJ)
Pérolas formosas, ou (PN)

Sans cesse offerts,
Oferecidos, (IJ)
Sempre te dão (PN)

À la strophe neuf, vers trente-six, Pietro Nasseti a employé des métonymies quand il a traduit *soulier* par *escarpim* qui, en rétroversion, signifie *escarpin*, et *Sous l'escalier* par *No varadim*, qui, en rétroversion, veut dire *petit balcon* ou *véranda*, réalisant ainsi la rime *escarpim/varandim*. Pietro Nasseti, dans son style naturalisé, fait ces choix à cause de la règle de versification, quoique ces vocables ne soient pas utilisés au quotidien par les Brésiliens.

En contemplant ton soulier
E olhando o teu escarpim (PN)

Sous l'escalier,
No varandim, (PN)

Avec une transposition à la strophe dix, vers trente-sept, Pietro Nasseti traduit *épris du hasard* par *sonhar*, qui, en rétroversion signifie *rêver* et rime avec *Ronsard*. À la ligne suivante il omet le mot *maint* et ajoute les mots *seigneur* et *Ronsard*, selon un procédé qui réduit les éléments du sujet composé mais qui permet de conserver la rime et la métrique du vers.

Maint page épris du hasard
Muito pagem a sonhar (PN)
Maint seigneur et maint Ronsard
E muito senhor Ronsard (PN)

Par ailleurs, avec une transposition, Ivan Junqueira au vers quarante-trois, strophe onze, a traduit le verbe *ranger*, qui signifie en langue portugaise *dispor, colocar*, en rétroversion selon Larousse *disposer, placer*, par le verbe *haver* qui signifie *exister*, en rétroversion *avoir*. Comme dans la strophe huit, ce procédé a permis de réaliser la rime *Valois/haverá* qui n'est pas parfaite mais a également permis au traducteur de citer la dynastie Valois, référence culturelle française, et de transmettre la message du texte-source.

Et rangerais sous tes lois
E a teus pés mais de um Valois

Plus d'un Valois!
Sempre haverá!

Pietro Nasseti, à la strophe douze, fait une transposition en traduisant *Quelques vieux débris gisant / Au seuil de quelque Vefour* par *Só por sobras de comida / jogadas por distanciadas*. Il réalise la rime et respecte la métrique du vers; néanmoins, il omet la référence au traditionnel restaurant Véfour du Palais Royal.

Quelques vieux débris gisant
Só por sobras de comida (PN)

Au seuil de quelque Vefour
Jogadas por distanciadas (PN)

« La musique »

Sonnet dédié à Beethoven, « La musique » est considéré comme le plus irrégulier des *Fleurs du Mal*. Cependant il ne nous offre pas de grands obstacles à surpasser dans la pratique traductologique même pour qui domestique le texte-cible. Les difficultés ont été surmontées avec des omissions et des transpositions pour respecter la métrique et la musicalité exprimée dans les vers. Composé de vers hétérométriques de douze syllabes avec des pentassyllabes intercalés, le sonnet transmet au lecteur, avec entre autres son schéma de rimes alternées, une sensation de balancement et de mouvement.

Anderson Horta en conserve la forme, le plan strophique et le schéma de rimes. La musicalité de ses vers révèle la veine poétique de l'auteur. Ivan Junqueira garde aussi la musicalité, le plan strophique, la forme, la rime et le schéma de rimes du poème. José Jeronymo préserve également le plan strophique, la forme, la rime et le schéma de rimes. Cependant, encore une fois, Gabriela Llansol nous donne une traduction entièrement libre, une paraphrase sous la forme d'un poème de cinq strophes où elle sauvegarde le message du texte original. Pietro Nasseti conserve la forme, le plan strophique du poème original et son schéma de rimes. L'harmonie des mots transmet la musicalité exprimée chez Baudelaire.

Dans le premier vers, les traducteurs ont suivi la même structure que la phrase française, sans aucune difficulté; mais, Pietro Nasseti écrit le mot *música* avec la lettre initiale majuscule et ajoute le mot *amargo*, qui, en rétroversion selon Larousse, signifie *amère*, pour obtenir la rime avec le mot *largo*:

La musique souvent me prend comme une mer!
A música me envolve às vezes como um mar!(AH)
A música me arrasta às vezes como o mar! (IJ)
A música me atrai, muita vez, como o mar! (JR)
A Música me leva como um mar amargo! (PN)

Anderson Horta, à la deuxième strophe, vers six, garde la comparaison et insère le mot *inflada* qui nous renvoie au mot *gonflés* du vers antérieur pour conserver la métrique du vers. Ivan Junqueira, comme Pietro Nasseti, a fait la comparaison en employant l'expression *Tal qual* pour compléter le nombre de syllabes du vers. José

Rivera fait la comparaison avec le mot *qual* qui nous reporte à *como* et ajoute la forme verbale *fossem*, du verbe être, en raison de la métrique.

Comme de la toile,
Como inflada tela, (AH)
Tal qual uma tela, (IJ)
Qual fossem de tela (JR)
Tal qual uma tela (PN)

Au vers onze, à la troisième strophe, *Le bon vent, la tempête et ses convulsions* a été traduit par Anderson Horta avec une transposition *Berça-me a aura em seu seio, e berçam-me os tufões* qui témoigne du talent poétique du traducteur ayant su transmettre toute l'expressivité du texte original; en plus, il a conservé la rime et la métrique du vers baudelairien. Considérant l'équivalence entre la langue française et la langue portugaise Ivan Junqueira maintient la même structure de phrase et omet le mot *vent* à cause du nombre de syllabes du vers français qui est plus long que le vers portugais. José Rivera, comme Pietro Nasseti, nous offre, dans une technique naturalisée exemplaire, une solution brillante pour ce vers.

Le bon vent, la tempête et ses convulsions
Berça-me a aura em seu seio, e berçam-me os tufões (AH)
O vento, a tempestade e suas convulsões (IJ)
O bom vento, a tormenta e suas convulsões (JR)
O bom vento, a tormenta e suas convulsões (PN)

Dans ce vers, tous les traducteurs ont gardé l'enjambement, une des caractéristiques remarquables de Baudelaire, à l'exception d'Anderson Horta qui a écrit le verbe *bercer* dans la phrase antérieure et fait à présent une transposition. Ivan Junqueira a traduit au vers treize, strophe quatre, *grand miroir* par *espelho austero* qui, en rétroversion selon Le Petit Robert, signifie *austère*, pour former la rime avec *desespero*; néanmoins, ce mot n'a pas la même sonorité que *austero*. En plus, José Rivera, avec *calmaria a espelhar*, nous donne une autre bonne solution pour la traduction de *calme plat, grand miroir*. Et Pietro Nasseti a transposé en traduisant *miroir* par *reflexo*, en rétroversion *reflet*, dont la rime se réalise en *perplexo*, au vers

suivant. Cependant, ces petites modifications ne dérangent pas à l'image de sensations qui se présentent dans le vers baudelairien.

Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
Depois, calmoso espelho, onde me vem mirar (AH)
Me embalam. Ou então, mar calmo, espelho austero (IJ)
Me embalam. Vez a vez, calmaria a espelhar (JR)
Me embalam. Outra vez na calma ela é o reflexo. (PN)

Constamment, pour conclure, Pietro Nasseti a traduit le dernier vers *De mon désespoir!* avec une transposition *De meu ser perplexo* qui a constitué la rime *reflexo/perplexo*, tandis qu'en retroversion le mot *perplexo* signifie *perplexe*.

De mon désespoir !
De meu ser perplexo ! (PN)

« La mort des pauvres »

Le sonnet « La mort des pauvres » constitue également un exemple de beauté. L'harmonie des vocables produit une sonorité spéciale aiguisant la sensibilité du lecteur. Parfois, le traducteur poète se laisse entraîner par les vents et divague dans le temps, perdu dans les vagues de la sémiotique. Néanmoins, à l'aide de la transposition, de l'omission et de la modulation, il réussit à nous transmettre toute l'expressivité du message original. Sur le plan strophique, « La mort des pauvres » est un sonnet irrégulier de quatre rimes, dont les quatrains ont des rimes croisées (abab) et les tercets forment un sizain composé d'un distique de rimes plates et d'un quatrain de rimes embrassées (ccd - ccd). La difficulté majeure de cette poésie réside dans la traduction des mots qui terminent les vers, à cause des différences de tonicité des langues française et portugaise.

Ce poème est remarquable en raison de l'anaphore *C'est la...* qui se répète à toutes les strophes et est observée par les traducteurs, spécialement dans la dernière strophe.

Ils sont beaux aussi les vers de la traduction d'Anderson Horta qui conserve la forme et la métrique du vers baudelairien. Cependant, le schéma de rimes du poème

diffère un peu du texte original en raison des tercets qui ont trois rimes (cc-deed). Cláudio Veiga conserve la forme et le schéma de rimes du poème de Baudelaire, donnant la préférence au plan strophique, dont les rimes ont le même schéma qu'Anderson Braga, rendant le caractère poétique grâce à la musicalité et à l'harmonie des vocables, nous offrant un des plus beaux exemples de traduction. Ivan Junqueira conserve la forme du poème original et du plan strophique, malgré l'emploi d'un nouveau schéma de rimes. Dans sa version il présente un sonnet irrégulier dont les deux quatrains sont composés de rimes embrassées [abba] et le sizain présente un distique en rimes plates et dans la séquence un autre quatrain embrassé [cc-deed], qui provient du modèle du schéma de rimes du poème baudelairien faisant figurer dans son sonnet la séquence [abab-ccd-ccd]. Pour surmonter les difficultés rencontrées, il a recours à la rime avec des transpositions. Pietro Nasseti conserve la forme et le schéma rythmique du poème original. Parfois il est parfait grâce à l'harmonie des mots et à la musicalité très forte de ses vers, en totale conformité avec la poétique de Baudelaire. Celle-ci ne porte cependant aucune atteinte à la bonne transmission et à la compréhension du message. Son plan strophique présente les quatrains en rimes croisées [abab] et les tercets en rimes [ccd-eed] différents du texte source, cependant ce n'est pas une perte par rapport aux traits du vers baudelairien.

Examinons donc la manière dont les traducteurs ont rendu le caractère poétique des vers de Baudelaire en portugais et leur parcours vers la domestication du texte-cible.

Une brillante transposition débute la version d'Anderson Horta pour faire la rime *breve/eleve*. Dans les versions de Cláudio Veiga et Ivan Junqueira, le premier quatrain constitue de beaux exemples de transpositions et de comment garder la forme, la rime et l'harmonie de la phrase. Pietro Nasseti emploie aussi la transposition pour traduire *console* par *afaga* qui, en rétroversion, signifie *caresse* et réalise la rime *afaga/embriaga*.

C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;
 Só a Morte consola, e é neste exílio breve, (AH)
 É a morte que consola e alimenta a jornada; (CV)
 A morte é que consola e que nos faz viver; (IJ)
 Vivemos pela Morte e só ela é que afaga; (PN)

Anderson Horta, au premier quatrain, vers quatre, a traduit le mot *soir*, grâce à une habile transposition; il profite de la trouvaille *sol-pôr*, (*pôr do sol* en langue portugaise) qui, en rétroversion signifie *soleil couchant* et rime avec *supor*, donnant ainsi la préférence de la rime au signifié. Cláudio Veiga et Ivan Junqueira présentent une traduction très harmonieuse de ce vers et, grâce à la transposition, se rapprochent du texte-source tandis que leur style est à tendance naturalisée. Après tout, Cláudio Veiga omet la connotation de temps de l'expression *au soir* et fait la rime avec *esperança / perseverança*, alors qu'Ivan Junqueira traduit ce vers dans la même structure qu'en langue française du fait de l'origine commune des deux langues. Pietro Nasseti effectue une modulation et traduit *but de la vie* par *mais alto prazer* qui, en rétroversion, signifie *le plus haut plaisir* et rime avec *anoitecer*.

C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
 A razão de viver; nem é dado supor (AH)
 É o alvo desta vida, exclusiva esperança, (CV)
 É o alvo desta vida e a única esperança (IJ)
 É a única esperança e o mais alto prazer, (PN)

Et nous donne le coeur de marcher jusqu'au soir;
 E nos dê o condão de aguardar o sol-pôr; (AH)
 E, em nosso caminhar, nos dá perseverança. (CV)
 E forças para andar até o anoitecer. (IJ)
 E nos faz caminhar até o anoitecer. (PN)

Au second quatrain, Anderson Horta obtient un plus grâce à l'assonance du phonème *g* au cinquième et au huitième vers. Cláudio Veiga ajoute le mot *pleno*, qui, en rétroversion, signifie *plein* alors qu'Ivan Junqueira traduit *et le givre* par *esfazer* qui, en rétroversion, signifie *défaire* et rime avec *adormecer*; Pietro Nasseti traduit *le givre* par *vaga* qui, en rétroversion, signifie *vague* et rime avec *apaga*. L'assonance de cette strophe dans les versions de Cláudio Veiga et d'Ivan Junqueira disparaît dans la phrase.

A travers la tempête, et la neige, et le givre,
 Através da procela, e do gelo, e da neve, (AH)
 Em pleno temporal, na neve e na geada, (CV)
 Em meio á tempestade e à neve a se esfazer, (IJ)
 E, através da tormenta e da neve e da vaga, (PN)

Au vers six, Anderson Horta ajoute le mot *Ela*, en rétroversion *Elle*, omet le vocable *noir*, et utilise une modulation dans les expressions du syntagme nominal alors que Cláudio Veiga présente une modulation et renverse les éléments du syntagme nominal en traduisant le mot *vibrante* par *bonança*, qui, en rétroversion, signifie *bonace* et conforte la rime avec le mot *descansa*. Ivan Junqueira omet le mot *vibrante* et ajoute *avança* qui fait la rime avec *alcança* tandis que le traducteur Pietro Nasseti, en utilisant la transposition pour traduire *horizon noir* par *obsкуро ser*, en rétroversion *être obscur*, rend très bien le signifié du message original.

C'est la clarté vibrante à notre horizon noir ;
 Ela em nosso horizonte é o vibrante esplendor; (AH)
 É no negro horizonte o clarão da bonança, (CV)
 É a luz que em nosso lívido horizonte avança; (IJ)
 É o vibrante clarão de nosso obscuro ser, (PN)

Anderson Horta, au huitième vers, emploie une transposition dont les formes verbales se transforment en noms. Cláudio Veiga change le temps verbal pour le présent de l'indicatif. Ivan Junqueira omet le mot *manger* et Pietro Nasseti omet le mot *s'asseoir*, en raison de la métrique du vers baudelairien. Ces procédés ne portent pas préjudice à la transmission du message.

Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir ;
 E onde não falta o pão, e repouso, e calor; (AH)
 Onde alguém se alimenta, adormece e descansa. (CV)
 E onde se pode descansar e adormecer. (IJ)
 Feito para jantar e para adormecer (PN)

Au premier tercet, au dixième vers, Anderson Horta traduit magnifiquement avec la transposition *rêves extatiques* par *do êxtase os segredos*, qui, en rétroversion, signifie *d'extase les secrets* et forme la rime *dedos/segredos*. Cláudio Veiga a traduit *extatiques* par *ditosos*, en rétroversion *favorisé, heureux*, qui fait la rime avec *milagrosos*. Dans cette strophe, à la version de Ivan Junqueira, nous remarquons l'ajout du mot *manger* en raison de la métrique du vers; et dans une transposition, Pietro Nasseti traduit *rêves extatiques* par *êxtases mais poéticos* qui, en rétroversion signifie *extases plus poétiques*

et rime avec *magnéticos*. Et toutes ces modifications faites par les traducteurs, sont en raison de la rime et de la métrique du vers baudelairien.

Le sommeil et le don des rêves extatiques

O sono, e o dom do sonho, e do êxtase os segredos, (AH)

O sono e a inspiração dos sonhos mais ditosos, (CV)

O sono eterno e o dom dos sonhos extasiados, (IJ)

O sono e mais o dom dos êxtases mais poéticos (PN)

La dernière strophe présente l'anaphore à tous ses vers. Anderson Horta a traduit le vers douze en appliquant presque la même structure qu'en langue française, si ce n'est pour une inversion entre les éléments du syntagme nominal, à cause de l'équivalence entre les langues française et portugaise. Cláudio Veiga a traduit *mystique* par *sagrado* qui donne, en plus, harmonie et musicalité au vers. Ivan Junqueira a joué du même procédé qu'Anderson Horta mais il omet l'anaphore au milieu du vers comme les autres traducteurs. Pietro Nasseti a fait une modulation: cependant il a conservé le message du texte-source.

C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,

É dos deuses a glória, é o místico celeiro, (AH)

É dos Deuses a glória, o sagrado celeiro, (CV)

É dos Deuses a glória e o místico celeiro, (IJ)

Ela é a glória de Deus e a bolsa do mendigo, (PN)

Au vers treize, Anderson Horta a traduit *patrie antique* par *país primeiro*, qui, en rétroversion, signifie *premier pays* ou *pays dont on est originaire*, et réalise la rime avec le mot *celeiro*. Cláudio Veiga a traduit le vocable *bourse* par *riqueza* et, comme Anderson Horta, a rendu *patrie antique* par *país primeiro*. Ivan Junqueira a traduit *bourse* par *sacola*, *alforje*, selon Caldas Aulete qui, en rétroversion, signifie *sacoché* et *patrie antique* par *lar verdadeiro* qui, en rétroversion, signifie *véritable foyer*, pour réaliser la rime *celeiro/verdadeiro*. Pietro Nasseti a traduit *patrie antique* par *lar antigo* et a réalisé la rime *mendigo/antigo*.

C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,

É a bolsa do pobre e o seu país primeiro, (AH)

É a riqueza do pobre e seu país primeiro, (CV)

É a sacola do pobre e o seu lar verdadeiro, (IJ)

É o místico celeiro e mais o lar antigo (PN)

Au vers quatorze Anderson Horta omet le mot *ouvert* et traduit le mot *inconnus* par *invisíveis*, en rétroversion *invisibles*. Ce choix est justifié par la métrique du vers, le nombre de syllabes du mot *desconhecidos* étant supérieur à celui du mot *inconnus*, augmentant le nombre de syllabes du vers. Cláudio Veiga omet le mot ouvert en raison de la métrique du vers. Ivan Junqueira a fait la traduction de ce vers en employant la phrase subordonnée *que se abre* comme traduction de *ouvert*. Ce procédé est le même que celui utilisé par Pietro Nasseti qui a conservé la rime et la métrique du vers baudelairien.

C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!
É a porta que aos Céus invisíveis conduz! (AH)
É a porta que conduz aos Céus desconhecidos! (CV)
O pórtico que se abre aos Céus desconhecidos. (IJ)
Pórtico que se abriu para os céus mais ignotos. (PN)

Gabriela Llansol encore une fois nous présente une paraphrase, interprétant le poème tout à fait librement et avec beaucoup de créativité. Le deuxième tercet est mis en relief sous forme d'une seule et unique phrase, et placé avant la première strophe. Cependant, le message du texte source est préservé.

Glória dos deuses e tesouro da mística, bolsa do pobre e sua pátria antiga,
Pórtico aberto para os céus desconhecidos, eis a morte _____
É verdade e triste, mas é ela que consola,
Obriga a vida a ter um fito
Que, tal um tônico, nos sobe à cabeça e inebria
E, assim, pedrados chegamos ao fim do dia

« Sonnet d'automne »

Dans « Sonnet d'automne », Baudelaire introduit encore une autre innovation concernant la rime: faisant de la poésie comme on rit, il crée les vers de ce sonnet avec à peine deux rimes, [al] et [ite]. Cette terminaison devient une difficulté pour les traducteurs en langue portugaise, plus particulièrement à cause de la terminaison du mot

marguerite, vocable central du poème qui, en portugais, se dit *margarida* dont la terminaison est [da]. Sur le plan strophique ce poème présente le schéma de rimes embrassées [abba] dans les quatrains et croisées dans le sizain [ba-abab] composé d'un distique dont le schéma dévie du modèle. Compte tenu de la complexité de la traduction due aux différences entre les langues en matière de prosodie, le résultat des traductions peut être considéré comme très bon, malgré une tendance des traducteurs à rester proches de la langue française. Du fait de l'origine commune des deux langues, le discours du texte traduit se présente parfois avec la même structure syntaxique, et le texte devient plus facile à traduire; néanmoins, il ne s'agit pas d'une traduction littérale ou d'une caractéristique du style exotisé. Les traductions présentées ici dénotent un style naturalisé. Voyons donc maintenant la manière dont chaque traducteur a résolu l'impasse liée à la tonicité différente des deux langues.

Ivan Junqueira conserve la forme du poème original et le schéma de rimes. En conséquence, ces vers traduits sont en consonance parfaite avec la structure de la langue des vers originaux. Dans sa traduction, les rimes des quatrains ont été réalisées en [al] et [ita] et celles des tercets en [al] et [ida] afin de se concentrer sur la terminaison du mot *margarida*. Son plan strophique s'établit sur trois terminaisons dont les quatrains en [abba], comme le sonnet original et les tercets en [caa-cac].

Cherchant à nous provoquer, Gabriela Llansol a conservé la forme du poème et le schéma des rimes des vers en général, bien qu'avec quelques rares exceptions aux quatrains [a#ba] [a###a], et pleine fidélité aux tercets [ba-abab], conservant une des particularités baudelairiennes les plus fréquentes dans *Les Fleurs du Mal*.

Pietro Nassetti, suivant la ligne de la naturalisation, conserve la forme et le schéma de rimes du poème original, utilisant les mêmes rimes que le sonnet baudelairien, les quatrains en [abba] et le sizain [ba-abab], y compris les tercets où *marguerite* a été rendu par le vocable espagnol *margarita*, forme étrangère mais parfaite qui désigne aussi bien la fleur que l'anthroponyme féminin, compte tenu du rétablissement du moyen graphique du poème original.

Au début, au premier quatrain, vers deux, Ivan Junqueira fait une transposition, omet *Pour toi* et traduit *mérite* par *excita* qui, en rétroversion selon Le Petit Robert, signifie *excite, provoque* et réalise la rime en [ita]. Ici, la traductrice Gabriela Llansol

dans son procès de domestication du texte-cible, traduit *bizarre* par *estranho* qui, en rétroversion, signifie *étrange*, et saute la rime du deuxième vers pour traduire *mérite* par *valia*, un mot plus harmonieux que son synonyme *mérito*. Pietro Nasseti dans sa transposition, traduit *bizarre amant* par *meu amante*, en rétroversion *mon amant*, qui perd un peu la connotation mais transmet le message.

« Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite? »
 “Bizarro amante, o que há em mim que mais te excita?” (IJ)
 “Para ti, estranho amante, qual é pois minha valia?” (GL)
 “Para ti, meu amante, o que há em mim que te excita?” (PN)

Ivan Junqueira, au vers six, réalise la traduction sur la proposition de Baudelaire alors que Gabriela Llansol, fait une transposition qui se termine par le mot *imenso*, ce par quoi elle démontre n’avoir aucune intention de faire la rime de ce vers car, en langue portugaise, il existe des chemins et des mécanismes traductologiques pour résoudre ce problème, moyens employés par les autres traducteurs. Pietro Nasseti a traduit avec une transposition dont il omet le mot *main* et traduit *sono* par *prostração*, qui, en rétroversion selon Le Petit Robert, signifie *prostration*.

Berceuse dont la main aux longs sommeils m’invite,
 Embalo cuja mão a um longo sono incita, (IJ)
 (Tuas carícias chamam por um sono imenso) (GL)
 Embalo que nos dá prostração infinita, (PN)

Au vers sept, Ivan Junqueira a traduit *flamme* par *ferro e fogo*, en raison de la métrique du vers dont le dernier mot finit en [ita]. Gabriela Llansol fait une brillante transposition, bien qu’elle perde la connotation de la phrase, avec *impresa a fogo*; car l’expression *a ferro e fogo* semble plus naturelle aux oreilles d’un locuteur portugais, également pour les sujets parlant en langue portugaise. Pietro Nasseti fait la brillante transposition *a ferro e fogo*, permettant aussi la rime *infinita/escrita* et la conservation de la métrique du vers.

Ni sa noire légende avec la flamme écrite.
 Nem sua negra lenda a ferro e fogo escrita. (IJ)
 Nem sua negra legenda impresa a fogo. (GL)
 Nem a negra legenda a ferro e fogo escrita. (PN)

Le mot *guérite* au vers neuf, du fait qu'il est chargé de la même connotation, peut être traduit par *guarita*, *pequena casa feita de madeira e portátil para abrigo de sentinelas*,³⁶ ou *guarida* qui signifie *refúgio* ou *abrigo* selon Caldas Aulete, et en retroversion, *refuge*, *abri*. Ivan Junqueira l'a rendu par *guarida* pour former la rime avec *Margarida*. Par ailleurs, il a traduit *doucement* par *em paz* à cause de la métrique du vers baudelairien; Gabriela Llansol, quant à elle, l'a traduit par *guarita* et perd l'occasion de faire rimer *guarida/Margarida* bien qu'elle préserve la fidélité du message. Pietro Nasseti a employé *guarita* qui fait la rime avec *Margarita* et se pose ainsi en seul traducteur à traduire le poème et garder deux seules rimes.

Aimons-nous doucement. L'Amour dans sa guérite,
 Amemo-nos em paz. O Amor, numa guarida, (IJ)
 Amemo-nos docemente. O Amor na sua guarita, (GL)
 Amemos docemente. O Amor já na guarita, (PN)

Au vers douze, dernière strophe, Pietro Nasseti a employé une singularité, un mot étranger, quand il a traduit *marguerite* par *margarita*, ce qui lui a permis de faire la traduction du poème en deux rimes, complètement fidèle à l'idée du sonnet de Baudelaire. Les autres traducteurs l'ont traduit par *margarida*, le mot équivalent en portugais.

Crime, horreur et folie! – O pâle Marguerite!
 Crime, horror e loucura! – Ó branca margarida! (IJ)
 Crime, horror e folia! __ Ó pálida margarida! (GL)
 Crime, loucura, horror! – Pálida margarita! (PN)

Ivan Junqueira, au vers treize, a ajouté le mot *triste* pour compléter le vers pour des raisons de métrique, procédé qui n'interfère pas dans l'interprétation du message car *triste*, qui en retroversion signifie *triste*, est un vocable qui fait partie de l'univers de la connotation sémiotique autour du mot *automnal* et fait une liaison avec le spleen baudelairien. Gabriela Llansol dans ce vers a traduit *n'es-tu pas* par *não passas de* qui garde la même connotation que celle du vers de Baudelaire, ainsi que la métrique du poème original en raison de la place de l'accent sur le mot *passas*. Pietro Nasseti a répété la forme verbale du verbe *être* et a ajouté le mot *vago*, qui, en retroversion selon

36 Petite maison portable en bois qui sert à l'abri de sentinelles.

Larousse, signifie *vague, libre*, et a complété le nombre de syllabes, en raison de la métrique du vers.

Comme moi n'es-tu pas un soleil automnal,
Não serás tu, como eu, triste sol outonal, (IJ)
Como eu não passas de um sol outonal, (GL)
Não serás como eu sou, vago sol outonal? (PN)

Évidemment, Ivan Junqueira ferme sa traduction avec un beau vers malgré l'omission du mot *si*, qui en portugais se dit *tão*. Gabriela Llansol fait une traduction belle et parfaite, empreinte d'une forte interprétation et Pietro Nasseti dans ce vers place le mot *Margarida* au milieu du vers et traduit le mot *froide* par *aflita*, en rétroversion *affligé*, qui consolide la rime, bien que le signifié porté par le vocable *froide* ait disparu.

O ma si blanche, ô ma si froide Marguerite ?
Ó minha branca, ó minha fria Margarida? (IJ)
Ó minha tão lívida e tão fria Margarida? (GL)
Ó minha Margarida, a mais lívida e aflita! (PN)

« L'Horloge »

Certaines poésies des *Fleurs du Mal* contiennent des mots en latin, vestiges de la vie scolaire de Charles Baudelaire. Dans « L'Horloge », poème composé de six quatrains à rimes embrassées [abba], consacré au temps, l'un des thèmes représentatifs des *Fleurs du Mal*, Baudelaire nous donne une expression et ses équivalents en latin et en anglais se détachant typographiquement, une preuve d'universalisation de l'horloge qui parle toutes les langues du monde écrivant. En plus, les mots abstraits ayant trait au thème sont tracés en lettres majuscules en raison de la personnification du temps qui nous parle par l'horloge, dans la lutte entre l'homme et le temps vis-à-vis de la mort. Voyons comment les traducteurs ont réagi dans leurs traductions et ont utilisé les omissions, les inversions et les transpositions comme moyens de domestication du texte-cible.

Ivan Junqueira conserve la forme, le schéma de rimes du poème original et la personnification des mots abstraits; en plus il utilise le procédé graphique de

soulignement pour *Souviens-toi* de même que pour les autres expressions non traduites, et nous donne une traduction qui suit les procédés du style naturalisé.

Pietro Nasseti conserve la forme, le schéma des rimes et les particularités typographiques. Il traduit aussi l'expression *Souviens-toi*. Malgré son style naturalisé, son texte conserve les caractéristiques baudelairiennes figurant au texte-source.

Dans ce poème, Gabriela Llansol fait une paraphrase dans son style tout à fait libre, s'attachant au message du texte original. Elle utilise certaines expressions de sens équivalent mais conserve les caractères graphiques et les expressions latine et anglaise, ne traduisant que l'expression française *Souviens-toi*. Dans ce vers, les mots tracés en lettres majuscules ne se rapportent pas aux mots abstraits du texte baudelairien dont le choix semble laissé au hasard, qui occasionne la perte de référence de la personnification des noms abstraits du texte-source. La paraphrase peut être une façon de manifester une tendance à se rebeller contre les normes préfixées, comme une façon de s'identifier avec Baudelaire, le poète insoumis par nature autant dans son œuvre que dans sa vie. Évidemment nous présentons quelques exemples comme démonstration de sa pratique du traduire.

À la première strophe, vers trois, Ivan Junqueira fait un ajout, *te acorda* en raison de la rime *Recorda/acorda* et de la métrique du vers. Pietro Nasseti omet le mot *cœur* et fait une transposition pour réaliser la rime *Recorda! / transborda*. Gabriela Llansol fuit les normes complètement: le vers est divisé en deux lignes et le mot *dores* est écrit avec la lettre initiale minuscule.

Les vibrantes Douleurs dans ton coeur plein d'effroi
A Dor vibrante que a alma em pânico te acorda (IJ)
A vibradora dor, que, no medo transborda, (PN)

E as dores em meu coração pesado
Vibram tão perto do seu há fulcral (GL)

Au vers cinq, deuxième strophe, Ivan Junqueira fait une traduction presque littérale due à l'équivalence entre la structure de la langue portugaise et celle de la langue française. D'ailleurs, sa version est plus harmonieuse et plus belle. Pietro Nasseti, fait une transposition et réalise la rime *amplidão/estação*. Cependant les

traducteurs gardent la métaphore présente à travers le message et la lettre initiale majuscule du nom abstrait *Plaisir*.

Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Vaporoso, o Prazer fugirá no horizonte (IJ)
O Prazer é uma bruma a buscar a amplidão (PN)

Ivan Junqueira a traduit le vers six dans son style naturalisé, en accord avec la structure de la phrase du vers français, en raison de l'équivalence entre les deux langues. D'un autre côté, Pietro Nasseti fait une transposition qui réalise la rime *fria/alegria*. Cependant les deux traducteurs gardent la comparaison du texte-source.

Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse;
Como uma silfide por trás dos bastidores; (IJ)
Tal silfide que morreu além da onda mais fria; (PN)

Ivan Junqueira, à la strophe deux, vers huit, fait une transposition et réalise la rime *horizonte/afronte*. Pietro Nasseti fait une traduction simple par rapport au texte-source, dont il suit la structure de la langue française et réalise la rime *amplidão/estação*.

A chaque homme accordé pour toute sa saison.
Que todo homem degusta antes que a morte o afronte. (IJ)
Que a cada homem se deu para toda a estação. (PN)

À la troisième strophe, Ivan Junqueira traduit le vers neuf dans la même sequence du texte-source en raison de l'équivalence entre les structures des deux langues; au vers dix, Ivan Junqueira ajoute le mot *demora* à cause de la rime *demora/Outrora* et conserve l'enjambement du vers baudelairien; et au vers onze il récupère la référence *sa voix* qu'il a omise au vers antérieur. Pietro Nasseti, au vers neuf, traduit *trois mille six cents* par *mais de très mil vezes*; au vers dix il conserve l'enjambement et ajoute le mot *então* qui complète la métrique du vers. Enfin, au vers onze, il ajoute *Olha que*. Tous ces procédés sont justifiés par la métrique du vers.

Trois mille six cents fois par heure, la Seconde
Três mil seiscentas vezes por hora, o Segundo (IJ)
Por hora mais de três mil vezes, o Segundo (PN)

Chuchote: Souviens-toi! – Rapide, avec sa voix
Te murmura : *Recorda!* – E logo, sem demora, (IJ)
Murmura: *Lembra então!* Com sua voz sonora (PN)

D'insect, Maintenant dit: Je suis Autrefois,
Com voz de inseto, o Agora diz: Eu sou o Outrora, (IJ)
De inseto, Agora diz: Olha que eu sou Outrora, (PN)

Ivan Junqueira à la strophe quatre, vers treize, omet la traduction du mot *prodigue* et utilise un enjambement qui fait que la phrase tient dans le vers pour des raisons de métrique. Pietro Nasseti omet aussi le mot *prodigue* et ajoute *em coro*. Les expressions en langue étrangère et les procédés graphiques sont conservés par les traducteurs; cependant, Gabriela Llansol traduit l'expression *Souviens-toi* et omet le mot *prodigue* ainsi que les points d'exclamation.

Remember! Souviens-toi! *prodigue!* Esto memor!
Remember! Souviens-toi! Esto memor! (Eu falo (IJ)
Remember! Lembra então! Esto memor! em coro (PN)
Remember Esto memor Estás lembrado? (GL)

(Mon gosier de métal parle toutes les langues.)
Qualquer idioma em minha goela de metal.) (IJ)
(Não ignora um idioma a goela de metal) (PN)
No seu tic-tac perguntas poliglota (GL)

Au vers quinze, strophe quatre, Ivan Junqueira omet le mot *folâtre* pour des raisons de métrique, fait une comparaison et perd la métaphore par rapport à *minutes*. Pietro Nasseti traduit le mot *folâtre* par *frívolo* et conserve la métaphore.

Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues
Cada minuto é como uma ganga, ó mortal, (IJ)
O minuto é uma ganga, ó frívolo mortal, (PN)

Au vers seize, Ivan Junqueira fait une transposition et insère *até purificá-lo* qui constitue la rime *falo/purificá-lo*. Pietro Nasseti trouve une belle solution de sorte que le texte-cible est plus proche du texte-source, bien que naturalisé.

Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or!
E há que extrair todo o ouro até purificá-lo! (IJ)
De que não deixarás de extrair todo o ouro! (PN)

Ivan Junqueira à la strophe cinq, vers dix-neuf, traduit l'expression *souviens-toi!* par *recordar-te-ei!*, procédé où l'on change le temps du verbe et augmente le nombre de syllabes au profit de la métrique du vers. Pietro Nasseti emploie une modulation, omet le pronom *toi*, ajoute le mot *então* et commence la phrase avec le mot *Lembra* sans compromettre la message du texte original. Gabriela Llansol nous surprend: elle écrit la forme verbal *É* en lettre initiale majuscule et déroge complètement aux normes du poème baudelairien.

Le jour décroît; la nuit augmente; souviens-toi!
 O dia vai, a noite vem; *recordar-te-ei!* (IJ)
Lembra então como a noite aumenta e o dia passa, (PN)

O dia desce de facto
 A noite cresce É um facto (GL)

Ivan Junqueira et Pietro Nasseti inversent les clauses du vers vingt, strophe cinq, pour conforter la rime *atento/sedento*. En plus, le nom soif est traduit par l'adjectif *sedento*.

Le gouffre a toujours soif; la clepsydre se vide.
 Esgota-se a clepsidra; o abismo está sedento. (IJ)
 A clepsidra é vazia; o abismo está sedento. (PN)

Au vers vingt-et-un, strophe six, Ivan Junqueira a fait une transposition et a traduit *Tantôt sonnera l'heure* par *onde quer que te aguarde* qui, en rétroversion, signifie *où tu veux que t'attends* et réalise la rime *aguarde/tarde*. Pietro Nasseti a traduit par *ou bem cedo ou mais tarde* qui, en rétroversion, signifie *ou plus tôt ou plus tard*, et fait la rime avec *covarde* au dernier vers. Évidemment, les deux expressions se réfèrent au temps et ne renient pas le message du texte-source. En plus, les noms abstraits portent des lettres initiales majuscules, gardant ainsi la personnification comme dans le texte-source, à l'exception du texte de Gabriela Llansol qui présente des lettres majuscules sur des mots au hasard.

Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
 Virá a hora em que o Acaso, onde quer que te aguarde, (IJ)
 Mas o divino Acaso, ou bem cedo ou mais tarde (PN)
 Em breve Eu sei Vai vir o divino acaso. (GL)

Au dernier vers, en raison de la métrique, Ivan Junqueira omet la traduction des connectifs *Où tout* et *trop* et change la forme verbale simple de l’impératif *Meurs* pour la forme composée *Vais mourir*. Pietro Nasseti omet l’adverbe *trop* et traduit l’expression *É tard* par *é noite* qui, en rétroversion, signifie *il est nuit*. L’anaphore qui se confie dans ce vers n’est sauvegardée que par Pietro Nasseti; cependant les noms abstraits qui se détachent à la dernière strophe sont gardés par les deux traducteurs.

Où l’auguste Vertu, ton épouse encor vierge,
 Em que a augusta Virtude, esposa ainda intocada,(IJ)
 Ou a Virtude augusta, esposa virginal, (PN)

Où le Repentir même (oh ! la dernière auberge!),
 E até mesmo o Remorso (oh, a última pousada!)(IJ)
 Ou o próprio Remorso (Oh! o abrigo final!) (PN)

Où tout te dira: Meurs, vieux lâche! il est trop tard! »
 Te dirão: Vais morrer, velho medroso! É tarde!” (IJ)
 Ou tudo te dirá: “Morre, é noite, covarde!” (PN)

Conclusion

Nombreuses furent les influences, et nombreux les inspirateurs du style du poète des *Fleurs du Mal*. La variété de moyens novateurs employés par Baudelaire pour la conception de ses poèmes est à l’image de son caractère, esprit d’innovation, vanité du Dandy irrévérencieux, soucieux de la forme, du thème, mais qui s’identifie et se montre attaché au spirituel. Finalement, dans sa conception, le péché est nécessaire, car naturel; il est humain et par conséquent tout vient du mal, y compris ses « fleurs ». Il est revenu à ses traducteurs la tâche de transmettre toutes les facettes et nouveautés qui font son style et de traduire l’âme du poète dans leurs traductions, en y faisant figurer chaque caractéristique, chaque innovation du texte original ; car tout est important en tant que lecture et tout a une raison d’être.

Dans les poésies de Baudelaire, la métrique a son importance relative du fait de la rigueur imprimée à ses vers qui, dans leur majorité sont octosyllabiques ou alexandrins. S’agissant de la traduction de poésie, surtout du français en portugais, respecter la métrique est une tâche très ardue en raison des différences entre les vocables

en matière de prosodie, notamment par suite de la prédominance dans le lexique français des mots oxytons, à la différence du lexique portugais où prédominent les mots paroxytons. Lors de la traduction, le changement d'accent tonique déséquilibre en effet la césure. Cependant, les moyens techniques utilisés par les traducteurs analysés ont eu raison de tous les obstacles et le bon traducteur a pu faire brillamment son travail.

Nous avons trouvé de la variété parmi les traducteurs de notre recherche, comme dans la traduction des titres de certains poèmes des *Fleurs du Mal*. On peut noter que les traducteurs d'origine portugaise ont en général utilisé un vocabulaire spécifique de leur pays, se trouvant être d'accord sur le signifié. Ce qui est aussi valable pour les traducteurs d'origine brésilienne. Il y a cependant des cas où chacun présente un titre spécifique pour sa version, dans la mesure où la langue portugaise est polysémique et l'acte de traduction un processus subjectif.

Considérant les exemples étudiés, nous voyons que *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire a été traduit de manière très appropriée, grâce tantôt à la méthode de naturalisation, donnant la préférence aux aspects linguistiques et culturels de la langue portugaise afin de procurer au lecteur l'impression que l'auteur a écrit dans sa propre langue, tantôt à la méthode d'exotisation, accordant la préférence à la langue française et à ses structures linguistiques et culturelles, tantôt encore grâce à une méthode mixte mélangeant les deux systèmes. A cet égard, cependant, on note que les traductions en portugais des *Fleurs du Mal* transmettent de manière satisfaisante la forme, les idées, le message, le vocabulaire et ses connotations, les images, la musicalité, en somme les caractéristiques principales de la version française originale que Baudelaire a donné à sa collection de poèmes polysémiques reliés par un réseau de correspondances symboliques et complexes, toutes destinées à amener le lecteur à la subjectivité. Malgré les difficultés rencontrées, les traducteurs ont su déjouer chaque piège se mettant en travers de leur chemin, apportant ainsi un démenti à ceux qui prétendent qu'il est impossible de traduire de la poésie et donnant raison à Anderson Horta quand il dit :

J'ose dire qu'il y a un peu de mise en scène dans cette négation,
qui, d'ailleurs, est accompagnée de quelque réserve, puisque,

malgré la soi-disant impossibilité, on traduit tant...³⁷ (notre traduction)

S'agissant encore du processus de naturalisation, on note qu'il prédomine dans les traductions d'Anderson Horta, Claudio Veiga, Ivan Junqueira, José Rivera et Pietro Nasseti. Ils privilégient la langue portugaise, essayant de chercher des correspondants lexicaux pour les mots, donnant ainsi plus de transparence à la langue-cible; ils expliquent au moyen de notes les mots de la mythologie figurant dans le texte original, notamment les noms propres. De plus, ils respectent les structures grammaticales en les adaptant au vers traduit, écourtant ainsi la distance entre l'univers de la fiction et celui du lecteur. Ce faisant, le lecteur s'identifie mieux avec le thème, un procédé du style naturalisé.

Fernando Pinto do Amaral, tout spécialement, adopte un style naturalisé; mais, mettant la rime au deuxième plan, il opte pour une traduction littérale et utilise le vers blanc dans certains poèmes, suivant un processus exotisant en restant près des structures de la langue française, et montrant clairement au lecteur qu'il s'agit d'une traduction, que nous classifions comme un style hybride dans un autre chapitre.

Gabriela Llansol, adepte du style naturalisé, se laisse emporter par sa créativité dans un processus anthropophage. Celui-ci lui permet les transpositions, les paraphrases, les ajouts, les omissions, les innovations et les changements généralisés dans la forme de la poésie baudelairienne, une des caractéristiques principales différenciant le chef-d'œuvre *Les Fleurs du Mal*. Mais si, dans la forme, elle prend ses distances avec l'œuvre, dans son interprétation, en revanche, elle rend bien l'âme du poète et transmet l'essence du message de Baudelaire que le lecteur prend vraiment pour celui du poète. Dans ce cas, la naturalisation permet l'indépendance du traducteur dès lors que le texte traduit s'éloigne du texte original au point que le traducteur peut apparaître comme co-auteur.

En définitive, les traductions analysées se présentent comme une lecture, comme une forme d'interprétation d'un poème original. Bien qu'imbues du style intrinsèque de chaque traducteur, elles révèlent pour l'essentiel l'œuvre originale avec tous les traits qui

³⁷ Ouso dizer que há algo de pose na negativa, que, aliás, costuma seguir-se de algum tipo de ressalva, já que, apesar de propalada impossibilidade, tanto se traduz... HORTA, Anderson Braga. *Traduzir poesia*. Brasília, Thesaurus, 2004. p.123.

la caractérisent. Mais, cette œuvre, par définition et par nature, résiste à toute traduction définitive, car comme tout chef-d'œuvre, elle est le fruit d'un cadre temporel et spatial.

En général, en dépit des exigences contradictoires que les traducteurs surmontent, ces analyses révèlent des traductions fidèles aux intentions de Baudelaire, malgré les caractéristiques qui composent son œuvre et présentent la philosophie, les figures de langage, la polysémie de la langue française et les analogies qui font de toute l'œuvre *Les Fleurs du mal* un classique universel remarquable.

3 Les traductions hybrides

Introduction

Le corpus des traductions en langue portugaise constitué de cinquante poèmes extraits des *Fleurs du Mal* n'a pas présenté de poème traduit dans le style vraiment littéral, ni vraiment exotisé, ni vraiment naturalisé. La plupart des traducteurs ont adopté le style naturalisé, cherchant à adapter la traduction des poèmes des *Fleurs du Mal* au style de la langue-cible, tant dans ses structures que dans son vocabulaire de sorte que ces traductions sonnent harmonieusement aux oreilles des locuteurs de langue portugaise tandis qu'ils présentent parfois quelques caractéristiques du style exotisé. Cependant, Fernando Pinto do Amaral est en fait le seul traducteur qui ne s'applique pas à ce modèle; parfois il présente des vers traduits dans un style littéral et parfois il offre des vers traduits au moyen de procédés propres d'un style naturalisé avec des traits du style exotisé. On considère alors qu'il propose une traduction en style hybride, puisque ses traductions font ressortir des caractéristiques des trois styles.

Nous analysons, dans ce chapitre, les traductions en portugais des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire dans la version du traducteur portugais Fernando Pinto do Amaral, à partir d'une analyse comparative en vue de vérifier la nature de ces traductions, leur style exotisé ou naturalisé, en liaison avec le choix des procédés que le traducteur a employés dans sa pratique du traduire. En outre, notre proposition est de trouver dans quelle mesure des caractéristiques ont été empruntées au texte baudelairien dans ces traductions et si ces caractéristiques les rapprochent ou éloignent du texte original, puisque l'œuvre est constituée de poèmes polysémiques.

Comme nous le savons, la traduction est un processus ethnocentrique au cours duquel le traducteur, dans sa pratique traductologique, déglutit le texte pour le répandre à sa manière. Spécifiquement ce traducteur transforme le texte-source, en l'occurrence *Les Fleurs du mal*, écrit en français en un autre texte écrit en portugais.

Évidemment nous chercherons aussi à identifier la manière dont le traducteur est venu à bout des difficultés dans la pratique de la traduction. Nous tenterons également de savoir si le résultat obtenu est une traduction fidèle au texte de Baudelaire, et se place dans le cadre d'un processus exotisant, dans lequel le traducteur cherche imposer les

traits linguistiques et culturels de la langue-source en apportant au lecteur des innovations à travers la culture étrangère, ou dans le cadre d'un processus littéral, dans lequel il cherche une solution qui conserve, dans la langue-cible, les traits linguistiques du texte original, ou bien encore dans le cadre d'un processus naturalisant dans lequel il cherche à transmettre le message original dans la langue-cible, de façon à ce que le lecteur se trouve en train de lire une œuvre conçue dans sa propre langue.

Après tout, comment Baudelaire a-t-il conçu sa poésie des *Fleurs du Mal*? A-t-il respecté les règles préétablies ou a-t-il innové? Les innovations ont-elles suivi des paramètres ou ont-elles été conçues tout à fait libres? Le traducteur analysé a-t-il obéi aux règles établies par Baudelaire? C'est à partir de ces interrogations que nous comparerons l'original avec les traductions.

Compte tenu de cela, nous analyserons certains poèmes des *Fleurs du Mal* traduits par Fernando do Amaral dont les caractéristiques se rapprochent tantôt du style naturalisé, tantôt du style exotisé, dans un processus hybride dans lequel le traducteur emploie les particularités de différents processus.

3. 1 Les traductions hybrides dans «Les Fleurs du Mal »

La traduction littérale est une pratique ancienne adoptée notamment par les traducteurs de la *Bible Sacrée*, dès les premiers temps civilisés. Restant au plus près du texte de départ et respectant les structures de la langue du texte-source, le traducteur en rend les caractéristiques linguistiques et structurales dans son texte, le texte-cible. Dans la traduction naturalisée, le traducteur nationalise le texte-cible en l'adaptant aux règles de la langue-cible de manière à ce que le lecteur croie lire dans sa propre langue. Dans la traduction exotisée, le traducteur transmet à son texte les spécificités linguistiques et culturelles de la langue-source, dans son aspect de passeuse de culture; et il est clair pour le lecteur que le texte est une traduction, puisqu'il conserve les différences linguistiques et culturelles inhérentes à la langue du texte traduit à la manière exotisante.

Parfois, dans la poésie, la traduction littérale n'est pas tout à fait acceptable en raison des différences sémantiques entre des mots qui peuvent avoir le même sens mais n'ont pas la même racine, ou ayant la même racine mais pas le même sens, la même connotation, ce qui entraîne de grandes modifications dans le contexte. Traduire mot à

mot fait commettre au traducteur de grandes fautes contre l'originalité de l'œuvre; mais, ce n'est pas le cas de Fernando do Amaral qui nous présente un texte fidèle par rapport aux idées, à la langue et à la culture du texte-source, et au même temps maintient la langue-cible en ses normes linguistiques et stylistiques.

Certaines traductions sont le fruit d'un processus au moyen duquel le traducteur cherche à surmonter les difficultés rencontrées en traduction en faisant appel à des recours linguistiques présentant un équilibre entre les caractéristiques de la naturalisation du texte et celles de l'exotisation, oscillant tantôt vers l'une, tantôt vers l'autre, sans que cette asymétrie crée de divergences, puisque cette méthode convenue ne sera susceptible d'attribuer la prédominance à aucun des deux styles, ni à celui de la langue et de la littérature de départ, ni à celui de la langue et de la littérature d'arrivée.

Le choix entre une traduction *étrangérisatrice* qui ne gomme pas les différences linguistiques et culturelles du texte-source, ou *domesticatrice* qui a une prédilection pour une stratégie de fluidité pour la production d'un texte, reflète le génie de la culture d'accueil et est fonction du choix du traducteur lorsqu'il accorde sa préférence à une philosophie qui va influencer sa façon de traduire. Néanmoins, l'analyse des poèmes traduits par Fernando do Amaral ne fait apparaître aucun poème traduit intégralement en style littéral. Sur ce constat, nous analyserons, en suivant, les traductions en style littéral avec une tendance au style hybride, tantôt plutôt naturalisante, tantôt plutôt exotisante, alors que les autres traducteurs ont adopté un style franchement naturalisé.

Analysons, tout d'abord, donc, sa traduction de « Correspondances » qui, comme nous l'avons vu, contient la philosophie de l'œuvre *Les Fleurs du Mal*. Sa technique laisse apparaître un style aux traits de type généralisé, tantôt à tendance littérale, tantôt naturalisée, tantôt exotisée, c'est-à-dire un style que nous considérons comme hybride.

«Correspondances »

Comme cela a été affirmé, Fernando do Amaral, apparaît essentiellement, dans ses traductions, comme un traducteur au style hybride, sauf à de rares exceptions. Dans sa pratique il a choisi d'accorder la priorité à l'essence du poème original au détriment

des rimes rencontrées et fait une traduction presque littérale, en vers blancs, parfois proche de la structure de la langue française, dans un procédé anthropophagique interculturel tendant à l'exotisation, mais avec beaucoup de poésie. Il utilise, de manière générale le portugais universel dans son standard actuel, mais, parfois, il utilise la version spécifique du portugais régional parlé; certains mots sont orthographiés comme de son temps et selon sa nationalité portugaise. Parfois, il préfère *conserver des vestiges du parfum du XIX^{ème} siècle de ces vers*, comme il le révèle dans sa préface de « As Flores do Mal », *avançant en outre qu'il s'agit d'une proposition entre de nombreuses autres possibles, aussi faillible, précaire et vulnérable que tout écrit produit dans des conditions semblables*. Il donne, cependant, des indications sur sa manière de traduire l'œuvre de Baudelaire, apportant une certaine *dose de fidélité pour garder quelque chose de l'esprit et du style baudelairien, tous les textes étant transposés en conservant scrupuleusement le nombre de syllabes de chaque vers et, s'agissant des rimes, les conservant, dès lors qu'elles ne faussent pas le sens et le rythme des vers*, mais n'en tenant pas compte quand elles impliquaient trop de changements³⁸. Il nous donne ainsi l'impression que traduire est une question de choix ou d'idéologie plutôt que, à proprement parler, une impossibilité de traduire.

Analysons donc, le poème « Correspondances », le plus significatif parmi les poèmes des *Fleurs du Mal*, pour transmettre la philosophie de toute l'œuvre. Fernando Pinto do Amaral dans sa pratique traductrice maintient le plan strophique et la métrique du poème, le message du texte-source et parfois, dans certains vers, la structure de la langue française en raison de son style et de la ressemblance entre les structures des deux langues. Par contre, il ne conserve pas le schéma de rimes du poème baudelairien. La base de la traduction se situe presque dans la littéralité, mais, parfois, en raison de la métrique, il fait de petites modifications dans la structure de la phrase, qui présentent des caractéristiques de naturalisation. Dans cette traduction, malgré ces légers changements dans la structure des vers, on ne constate pas une grande variété de procédés pour surmonter les difficultés surgies pendant la pratique de la traduction de poésie; par exemple, dans ces traductions, on n'est pas en présence d'omissions, d'ajouts, de

38 BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. Tradução de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa, Assirio & Alvim, 1998, P. 11-24.(notre traduction)

transpositions, d'inversions, de modulations en nombre comparable à ce que l'on note dans les traductions naturalisées.

À la première strophe, Fernando do Amaral traduit dans son style hybride penchant fortement vers le style littéral, présentant la structure de la phrase en langue portugaise semblable à la phrase en langue française, introduisant parfois des petites modifications. Au vers deux et au vers quatre il fait une inversion entre le nom et son déterminant dans la phrase.

La Nature est un temple où des vivants piliers
A Natureza é um templo onde vivos pilares

Laisent parfois sortir de confuses paroles;
Pronunciam por vezes palavras ambíguas;

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
O homem passa por ela entre bosques de símbolos

Qui l'observent avec des regards familiers.
Que o vão observando em íntimos olhares.

Le vers six, deuxième strophe, présente l'allitération en [KDL] et la comparaison que Fernando do Amaral a omise en raison de la métrique du vers baudelairien.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Em prolongados ecos, confusos, ao longe,

À la strophe deux, vers sept, Fernando do Amaral fait la comparaison avec le mot *Tão*, à cause de la métrique du vers baudelairien tandis qu'il conserve l'allitération en [K].

Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Tão vasta como a noite e como a claridade,

On observe une petite modification au vers huit en raison d'une inversion entre les mots qui composent la phrase pour harmoniser le vers, la raison du choix du mot *aromas* par *perfumes*.

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Correspondem-se as cores, os aromas e os sons.

À la quatrième strophe, vers neuf, l'expression *chairs d'enfants* est traduite par *jovem carne* du fait du nombre de syllabes du vers qui, en langue portugaise, le rallongent, ce qui ne nuit pas à l'image des sensations du vers baudelairien.

Il est de parfums frais comme de chairs d'enfants,
Há perfumes tão frescos como a jovem carne,

Le vers onze a subi une inversion dans l'ordre des mots en raison de l'harmonie du vers en langue portugaise. Le traducteur a ajouté la forme verbale *há* implicite à travers le vers suivant.

-Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
- E há outros triunfantes, ricos, corrompidos,

Fernando do Amaral fait une transposition pour la traduction du vers douze, strophe quatre, et présente une phrase subordonnée comme solution pour la métrique du vers baudelairien.

Ayant l'expression des choses infinies,
Que se expandem no ar como coisas sem fim,

Au vers quatorze on observe une inversion dans la place des éléments de la comparaison qui garde la musicalité entre les mots composant le vers.

Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Como o âmbar, o almíscar, o incenso, o benjoim,

« Bénédiction »

Ici, Fernando Pinto de Amaral nous donne une traduction littérale donc fidèle, selon ses concepts, quant au vocabulaire et son signifié, ainsi qu'aux caractéristiques consacrées du style baudelairien; toutefois, la forme du poème est négligée, caractérisant ainsi son style qui parfois, dans certaines parties, se présente comme naturalisé. Ne donnant pas la priorité à la rime, il n'a notamment pas besoin de recourir à d'autres procédés pour résoudre les difficultés de traduction. Pour harmoniser le vers, il lui arrive

de faire usage d'inversions, d'ajouts, d'omissions, ou de transpositions; cependant, ces procédés ne sont pas obligatoires puisque son but n'est pas d'observer les rimes, mais de transmettre le message, conserver le même nombre de syllabes et le plan strophique du vers baudelairien dans sa traduction.

Dans la première strophe, vers premier, Fernando do Amaral fait une traduction littérale où la structure du vers français est maintenue. Cependant, il fait des inversions entre les éléments de la phrase au vers deux; à la troisième strophe, au vers dix, de même qu'à la cinquième strophe au vers dix-neuf en raison de l'harmonie du vers en langue portugaise:

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Quando, por uma lei das potências supremas,

Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Neste mundo de tédio aparece o Poeta

Pour être le dégoût de mon triste mari,
Para ser do meu triste marido o pesar,

Elle même prépare au fond de la Géhenne
No fundo da Geena prepara ela própria,

Au vers vingt-trois, sixième strophe, Fernando do Amaral ajoute l'expression verbale *e vai provando* pour compléter le nombre de syllabes et permettre la rime *inebria / ambrosia*, à cause de la métrique du vers; mais il perd l'anaphore:

Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
E em tudo o que bebe e come e vai provando

Au vers vingt-quatre, à la sixième strophe, il ajoute le mot *sabores*, qui selon Larousse, en rétroversion signifie *goût, parfum*, et figure dans l'atmosphère des images du texte-source; en plus il omet la traduction du mot *vermeil*, où il perd la spécificité du signifié:

Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil
Reencontra sabores de néctar e ambrosia

Au vers vingt-huit, à la septième strophe, Fernando do Amaral fait traduire littéralement l'expression *gai comme un oiseau* par *alegre como a uma ave* qui gagne en

signifié du message et perd en richesse textuelle de l'expression ; pour les Brésiliens *alegre como uma ave* ne correspond pas à une image, à une situation. En plus, il omet la traduction du mot *bois* pour des raisons de métrique du vers baudelairien.

Pleure de voir gai comme un oiseau des bois.
Chora de o ver alegre como a uma ave.

À la huitième strophe, vers trente, à cause de la métrique du vers baudelairien, Fernando do Amaral fait une transposition et traduit *tranquilité* par *bondade* qui, en retroversion signifie *bonté*, et, ce faisant, y perd au niveau sémantique, bien qu'il ne dérange pas l'image des sensations du poème « Bénédiction ». De plus, dans ce vers, il utilise *pla*, l'abréviation de la préposition *pela*, une caractéristique de la langue portugaise parlée au Portugal.

Ou bien s'enhardissant de sa tranquillité,
Ou então estimulados pla sua bondade,

Au vers trente-sept, à la dixième strophe, Fernando do Amaral omet la traduction du mot *publiques* et ajoute le mot *ruas*, toujours en raison de la métrique du vers baudelairien; cependant, cette modification ne nuit pas à l'image des sensations transmises par le vers original.

Sa femme va criant sur les places publiques :
Pelas ruas e praças sua mulher grita:

Fernando do Amaral emploie encore une autre transposition pour traduire le vers quarante à la strophe dix. La comparaison, une spécificité du style baudelairien disparaît, conservant pourtant le message du vers original.

Et comme elles je veux me faire redorer;
Cobrindo-me só de ouro para me adornar;

Nous sommes en présence, au vers quarante-six, strophe douze, d'une autre forme typique du portugais du Portugal: le mot *Poisarei*. Quelques mots qui possèdent une syllabe en [ou], sont prononcés [ô] au Brésil et [oi] dans certaines régions du

Portugal. Dans ce vers, le traducteur omet le mot *forte*, en observance des règles de la versification.

Je poserai sur lui ma frêle et forte main;
Poisarei sobre ele a minha frágil mão;

La question de la métrique, du fait que le nombre de syllabes d'un mot en français est supérieur dans son équivalent en portugais, a justifié l'omission de *un tout jeune* dans le vers quarante-neuf, strophe treize, ce qui représente une perte sémantique, étant donné que, *un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite* peut signifier un oiseau nouveau né ou un oiseau malade.

« *Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,*
« *Tal como um passarinho que treme e palpita,*

L'harmonie explique l'inversion entre les éléments de la phrase du vers cinquante et domestique le texte en langue cible.

J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Do peito arrancarei seu rubro coração,

À la strophe quatorze, vers cinquante trois, Fernando do Amaral fait une transposition et omet le mot *œil* pour des raisons de métrique. Le nom commun *Céu* à la lettre initiale majuscule au milieu de la phrase indique la personnification de l'abstrait, l'une des caractéristiques baudelairiennes que le traducteur sauvegarde dans sa version.

Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,
Para o Céu, onde um esplêndido trono vislumbra,

À la dernière strophe, les vers soixante-treize et soixante-quatorze présentent une traduction dans le style littéral par lequel le traducteur rapproche ces vers des structures de la langue française à cause de la ressemblance des deux langues. Cependant, au vers soixante-quinze Fernando do Amaral traduit le mot *entière* par *profundo*, qui, en rétroversion selon Larousse, signifie *profond* mais ceci ne bouleverse pas à l'image des sensations transmises par le texte-source.

« *Car il ne sera fait que de pure lumière,*

Porque apenas será feito de pura luz,

Puisée au foyer saint des rayons primitifs,
Colhida no lar santo dos raios primeiros,

Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
De que os olhos mortais, no seu esplendor profundo,

Dans ce poème Fernando do Amaral a employé plusieurs procédés pour traduire certains vers. Cependant, dans la plupart des cas, il a conservé la structure de la phrase du vers baudelairien et son message, à l'instar de ce que nous avons vu pour la dernière strophe. Dans son style comme traducteur il recherche l'harmonisation du vers avec les procédés qui domestiquent le texte. Toutefois, bien évidemment, on constate que la traduction de ce poème garde dans la plupart de ces vers la structure de la phrase propre à la traduction littérale, ce qu'on considère un style hybride.

« J'aime le souvenir de ces époques nues »

Fernando do Amaral a choisi une traduction littérale, sans s'attacher outre mesure à la rime mais en cherchant à transmettre le message exprimé dans les vers du poème original en une langue simple et harmonisée. Bien qu'il nous offre une traduction épousant la structure de la langue française, il introduit, à la ligne cinq, une transposition en employant *plo* au lieu de *pele*, vestige du portugais parlé au Portugal.

J'aime le souvenir de ces époques nues,
As eras da nudez gosto de recordar,

Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues.
Quando Febo, entretido, doirava as estátuas.

Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine
E, acariciados plo céu, com amor,

Au vers six, il traduit le mot *machine* par *corpo*, qui en retroversion signifie *corps*, mais ne perd pas pour autant l'idée du message du texte -source, en raison de l'image des sensations donnée par les vers antérieurs.

Exerçaient la santé de leur noble machine
Gozavam a saúde do seu nobre corpo.

Au vers neuf, Fernando do Amaral ajoute le mot *feliz* qui, selon Larousse en rétroversion, signifie *heureux*, un mot qui fait partie de l'univers de s connotations du texte d'origine, et omet le mot *communes* en raison de la métrique du vers baudelairien.

Mais, louve au coeur gonflé de tendresses communes,
E qual loba feliz, repleta de ternura,

L'enjambement entre le vers onze et le vers douze est conservé; cependant Fernando do Amaral fait une modulation et laisse de côté le mot *fort*, pour des raisons de métrique et cette modification entraîne la perte d'une référence sur le sujet.

L'homme, élégant, robuste et fort, avait le droit
Elegante e robusto, o homem tinha o direito

D'être fier des beautés qui le nommaient leur roi;
De considerar-se d'essas belezas o rei;

Fernando do Amaral fait une autre omission, toujours pour la métrique du vers. L'expression *lisse et ferme*, au vers quatorze, qui, selon Le Petit Robert, signifie *qui n'offre pas d'aspérités au toucher*, ou *qui ne présente pas d'inégalités à la surface* ou *sans rien qui puisse choquer*, alors qu'il traduit par *rija*, qui signifie *dur, vigoureux* en rétroversion, et passe ainsi le message du vers baudelairien par l'atmosphère sémantique qui englobe son signifié.

Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures!
Era tão bom morder a vossa carne rija!

Une transposition garde le vers seize dont Fernando do Amaral traduit *natives grandeurs* par *esplendor de outrora* qui, selon Larousse, veut dire *splendeur d'autrefois* et n'entraîne pas de perte sémantique dans l'univers de signifié du message du vers.

Ces natives grandeurs, aux lieux où se font voir
Esse esplendor de outrora, quando chega a ver

Les vers vingt, vingt-et-un et vingt-deux comptent une anaphore que Fernando do Amaral ne garde qu'aux vers vingt et vingt -et-un pour la métrique du vers baudelairien. De plus, au vers vingt et un, avec une autre transposition, il vient traduire *masques* par *bonecos* qui en rétroversion selon Larousse signifie *poupée* et provoque ainsi une perte sémantique. Enfin, au vers vingt-deux il traduit *ventrus* par *gordos*, soit en retroversion selon Larousse, *gros*. Toutes ces micromodifications ne causent pas de dérangement pour l'idée générale du message du vers.

Ô monstruosité, pleurant leur vêtement!
 Ó monstruosidades chorando o que vestem!

Ô ridicules troncs! torses dignes des masques!
 Ó ridiculos troncos! torsos de bonecos!

Ô pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques,
 Pobres corpos torcidos, magros, gordos, flácidos,

Pour le vers vingt-quatre, Fernando do Amaral use d'une autre transposition qui maintient la langue cible dans ses normes grammaticales et stylistiques, garde la métrique du vers et l'image des sensations dans l'atmosphère du vers baudelairien:

Enfants, emmaillota dans ses langes d'airain!
 Com cueiros de bronze à nascença vestiu!

À la deuxième strophe, il traduit aussi les vers vinte-neuf et trente avec une transposition qui favorise la langue cible et présent un enjambement.

Nous avons, il est vrai, nations corrompues,
 Corrompidas nações, é certo que podemos

Aux peuples anciens des beautés inconnues:
 Mostrar ao mundo antigo inéditas belezas:

Après tout, en raison de la métrique du vers baudelairien, le traducteur, au vers trente-six, omet l'expression *au doux front* qui peut signifier un front qui ne montre aucune agressivité, et au vers trente-sept, il omet le mot *limpide* et ajoute *tão*, ce qui ne cause pas de tort à l'image des sensations.

- *À la sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front,*
- *À santa juventude, ao seu tão simples ar,*

À l'œil limpide et Clair ainsi qu'une eau courante,
Ao seu olhar tão claro como água a correr,

L'allitération du vers quarante à travers le phonème [s] disparaît à la moitié du vers en raison de l'omission du possessif.

Ses parfums, ses chansons et ses douces chaleurs !
Os seus doces aromas, canções e calores !

« Les Phares »

Examinons maintenant la traduction de «Les Phares» et comment les difficultés y ont été surmontées. Ce poème comportant, entre autres caractéristiques, des noms qui nous reportent à la culture française et la difficulté de la métrique du vers alexandrin nous analyserons la façon dont le traducteur a passé ces éléments dans sa version.

La traduction littérale prédomine dans la première strophe du fait de la ressemblance entre les structures des langues française et portugaise. Pourtant, Fernando do Amaral omet le mot *fraîche*, une information importante pour le lecteur bien que ne nuisant pas au message du texte-source.

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Rubens, rio do olvido, jardim da preguiça,

Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Almofada de carne onde não posso amar,

Au cinquième vers, deuxième strophe, il fait omission du mot *sombre*, sans que cela porte atteinte à la transmission de l'idée du poème original, compte tenu de l'atmosphère même du poème:

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Leonardo da Vinci, um espelho profundo

Il inverse la place des mots pour rendre plus harmonieux le caractère poétique du vers dans le deuxième strophe, vers huit, et dans le cinquième strophe, vers vingt. En plus, au vers huit, il traduit *glaciers* par *gelos* qui, en rétroversion, signifie *glace* et au vers dix-sept, il fait usage de la forme étrangère *boxeur*, écrite dans le texte-cible en italiques de façon à détacher typographiquement le mot, l'une des caractéristiques du style exotisé.

Des glaciers et des pins qui ferment leur pays;
 Dos pinhais e dos gêlos que há nos seus países;
Colères de boxeur, impudences de faune,
 Cóleras de *boxeur*, indecências de fauno,

Puget, mélancolique empereur des forçats;
 Ó Puget, dos forçados um rei melancólico;

À la troisième strophe il intervertit les vers onze et douze et traduit *un rayon d'hiver* par *apenas um raio de sol*, solution dans laquelle le mot *apenas* apporte à *rayon de soleil* la connotation *faible* correspondant à l'idée contenue dans l'image des sensations du vers baudelairien. Malgré cela, il ne suit pas de schéma de rimes.

Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement

Onde apenas um raio de sol chega, súbito,
 E onde as rezas em choro exalam imundície;

À la quatrième strophe, vers treize et quatorze, Fernando do Amaral fait des modulations au traduire ces vers dont il omet *lieu vague*, qui n'apporte pas d'empêchements à la possibilité d'être compris par le lecteur.

Michel Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits

Miguel Ângelo, onde Cristos e Hércules tentam
 Misturar-se, e onde vemos, erectos, erguerem-se

À la cinquième strophe, vers dix-sept, Fernando do Amaral utilise la forme étrangère *boxeur* dont les lettres se détachent typographiquement.

*Colères de boxeur, impudences de faune,
Cóleras de boxeur, indecências de fauno,*

Au vers vingt-six, septième strophe, Fernando do Amaral traduit *sabbats* par *missas negras* alors que *sabbat*, selon Le Petit Robert, signifie *repos que les juifs doivent observer le samedi et jour de joie et de recueillement consacré au culte divin ou assemblée nocturne et bruyante de sorciers*. Mais, *missa negra* en rétroversion signifie *parodie sacrilège du saint sacrifice*.

*De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
Fetos em caldeirões no meio de missas negras,*

Au neuvième quatrain, le traducteur ne maintient pas l'allitération du vers trente-trois; cependant, pour l'allitération du vers trente-quatre il emploie une assonance en raison des normes grammaticales et stylistiques de la langue portugaise et de la métrique du vers.

*Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Estas imprecações, blasfémias e lamentos,*

*Ces extases, ces Cris, ces pleurs, ces Te Deum,
Os extases, os choros, os Te Deums, os gritos,*

« Don Juan aux Enfers »

Ce poème présente cinq quatrains avec des rimes alternées. Fernando do Amaral en a gardé le plan strophique et a cherché à réaliser la rime dans quelques strophes.

Au vers deux de la première strophe, il a omis *Et lorsqu'* et a rajouté le mot *supremo*, en référence à *Caronte*, personnage mythologique qui conduit la barque du fleuve Styx aux Enfers, dans le but d'obtenir une rime avec *remo* au vers quatre et de satisfaire la métrique du vers baudelairien. Les références à la fin du vers se justifient par des notes explicatives à la fin du livre sur le vocabulaire mythologique.

*Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
E pagou a Caronte o óbulo supremo, (10)*

Au vers trois, il a transposé *l'oeil fier comme Anthistène* en *de olhar sobranceiro* pour respecter la métrique du vers original, tout en restant fidèle au message du texte original. L'omission du nom *Anthistène* entraîne la perte d'une référence sur le sujet du poème. Ses notes, en fin de livre, ne justifient pas l'omission. Elles ne servent qu'à expliquer le signifié des mots mythologiques employés par Baudelaire.

Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,
Um mendigo sombrio e de olhar sobranceiro

À la deuxième strophe, Fernando do Amaral utilise une modulation au deuxième vers, qui maintient la langue-cible en ses normes grammaticales et stylistiques et inverse la position des vers huit et neuf pour fortifier la rime *vestidos/balido*. Ces petites modifications ne dérangent pas l'image des sensations du texte-source.

Et, comme un grand troupeau de victimes offertes
Derrière lui traînaient un long mugissement.

E atrás dele arrastavam um longo balido
Igual ao de um rebanho de oferecidas vítimas.

Fernando do Amaral fait une transposition au vers onze, troisième strophe, qui favorise la langue-cible, obtient la rime *dinheiro/cativeiro*, traduit *errant sur les rivages* par *daquele cativeiro* qui, en rétroversion, signifie *de cette captivité* et cause une perte sémantique du mot *rivages*. Cependant cet interprétation ne dérange pas à l'image des sensations de l'ambiance de la poésie.

Montrait à tous les morts errant sur les rivages
Mostrava aos mortos todos daquele cativeiro

Aux strophes quatre, vers treize et quatorze, et strophe cinq, vers dix-sept et dix-huit, il intervertit la place des vers afin de réaliser la rime, et au vers dix-sept, il fait encore une autre inversion entre les éléments de la phrase. Le mot *flot* il traduit par *mar*, en rétroversion, *mer*.

Frissonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,

Junto do esposo pérfido e antigo amante,
Arrepiada em luto, Elvira, magra e pura,

*Tout droit dans son armure, un grand homme de Pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir ;*

Governava o timão, rompendo o negro mar,
Um gigante de pedra, firme na armadura,

« Sed non satiata »

La principale caractéristique de ce sonnet réside dans le schéma de rimes qui détermine un sonnet régulier mais Fernando do Amaral ne réalise pas toutes les rimes du plan strophique du poème dans sa intégralité. Sa traduction de ce sonnet ne présente pas de grandes modifications, bien que le traducteur n’y réalise que quelques rimes; en employant quelques procédés pour domestiquer le texte; cependant le plan strophique, la métrique et le message du poème original sont préservés.

Dans cette traduction, le mot *mélangé* a été omis et le mot *tabaco* ajouté au deuxième vers de la première strophe:

*Au parfum mélangé de musc et de havane,
Com perfumes de almiscar e tabaco havano*

Les mots *constance* et *nuits* se réfèrent à des vins et ont été regroupés dans l’expression *todos os vinhos* au vers cinq, à la deuxième strophe. Cette transposition donne la préférence à la langue-cible puisqu’elle en rend l’interprétation par le lecteur plus aisée, une des particularités du style naturalisé. Ses vers reflètent son absence de souci de la rime et l’écriture en langue portugaise présente une structure analogue à celle du français, procédés qui dénotent un style hybride.

*Je préfère au constante, à l’opium, au nuits,
Prefiro, em vez de todos os vinhos e do ópio,*

Aux vers sept et huit, Fernando do Amaral fait une modulation qui avantage la langue-cible et exécute un enjambement qui résout le problème de métrique causé par le fait que les vocables en portugais ont plus de syllabes que les vocables en français. Ce

procédé est valable car on trouve cette caractéristique baudelairienne dans d'autres poésies, même si le poème « Sed non satiata » à l'origine ne comporte pas d'enjambement. En plus, le traducteur en omet une information en laissant de côté l'expression *en caravane*.

*L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane ;
Quand vers toi mes désirs partent en caravane,*

O elixir dessa boca onde se pavoneia
O amor; quando pra ti partem os meus desejos

À la strophe trois, vers neuf, le traducteur omet le mot *deux*, ce qui est tout à fait acceptable et ne suscite ni perte sémantique ni perte de référence entre les éléments qui forment la phrase, ni ne compromet la transmission du message du poème original.

*Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,
Por esses olhos negros respira a tua alma,*

Au dernier tercet, vers treize, il réalise la transposition de *mettre aux abois* par *acabar contigo* qui en rétroversion, selon Larousse, veut dire *achever avec toi*. Cet expression transmet le message du texte-source et maintient la langue-cible en ses normes grammaticales et stylistiques.

*Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
Pra te quebrar a força e acabar contigo,*

« Avec ses vêtements ondoyants et nacrés »

La principale caractéristique de ce sonnet de Baudelaire en est le schéma de rimes qui fuit complètement du plan strophique du sonnet régulier. Cependant, Fernando do Amaral conserve la métrique tandis qu'il ne fait pas d'efforts pour préserver la rime et, ce faisant, il laisse échapper cette particularité.

Dans cette version, le traducteur s'exprime dans un style littéral où il met en œuvre divers procédés propres au style naturalisé et nous donne comme titre le premier

vers, à savoir « Com trajos ondulantes e de róseas cores », dont les mots *trajos* et *róseas cores* réfléchissent le vocabulaire spécifique de la langue portugaise parlée au Portugal; en effet, au Brésil on emploierait respectivement les termes *trajes* et *cor-de-rosa*.

*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Com trajos ondulantes e de róseas cores,*

Au deuxième vers le traducteur omet la traduction du pronom *elle*, une spécificité de la structure de la langue portugaise que n' impose pas la présence du pronom sujet dans la phrase; il ne porte donc pas atteinte à l' image des sensations du vers en langue - source. En plus, il conserve la métrique du vers baudelairien. Le vocable *dansa* ici est graphé avec la lettre [s], cependant dans les dictionnaires de la langue portugaise consultés, ce mot se présente écrit avec [ç].

*Même quand elle marche on croit qu' elle danse,
Mesmo quando caminha parece que dansa,*

Au quatrième vers il omet le mot bâtons, en raison de la métrique, procédé qui ne porte pas préjudice à la transmission du message du texte-source, mais qui passe sous silence une information sur le sujet.

*Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.
Vão fazendo agitar ao sabor das cadências.*

Au second quatrain, vers cinq, Fernando do Amaral traduit le mot *azur* par *céu*, qui en rétroversion selon Le Petit Robert en langage poétique signifie *ciel*, et ajoute le mot *tão* pour respecter la métrique du vers baudelairien.

*Comme le sable morne et l' azur des déserts,
Como a areia tão morna e o céu dos desertos,*

Et, pour préserver l' harmonie de la langue portugaise dans un penchant vers la traduction naturalisée, au second quatrain, il emploie le procédé d' inversion entre les vers sept et huit afin d' obéir aux exigences de la rime *humano/oceano*:

*Comme les longs réseaux de la houle des mers,
Elle se développe avec indifférence.*

Sempre indiferente a tudo, assim ela prossegue,
Tal como o ondeante ritmo do oceano.

Fernando do Amaral se sert d'une modulation au premier tercet et fait une autre inversion dans l'ordre des vers. Au neuvième vers qui, dans sa version, est le onzième, il additionne le mot *onde* et traduit *charmants* par *raros* qui, en retroversion signifie *rare*, déterminant de la sorte une perte de référence du mot *charmant* qui signifie *qui a un grand charme, séduisant*. Cependant ce procédé maintient la langue-cible dans ses normes grammaticales et linguistiques.

*Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,*

E nessa natureza simbólica e estranha
Onde a clássica esfinge se mistura um anjo,
Onde os olhos são feitos de raros minérios.

« Harmonie du soir »

Ce poème nous proposent des caractéristiques bien spécifiques car il s'approche d'un pantoum et Fernando do Amaral en conserve une fois de plus la forme, le plan strophique, y compris le jeu de répétition de vers, mais en vers blancs. En plus, il y a des assonances en [i] qui se présentent dans la terminaison des quelques mots en finale des vers. Analysons donc ce poème dans le but d'observer comment le traducteur a sauvegarder ces caractéristiques dans le premier vers, strophe un :

*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Eis que chego o tempo em que, no caule virgem*

À la première strophe, vers trois, en raison de la métrique du vers alexandrin, nous nous trouvons en présence d'une inversion entre les éléments du sujet de la phrase et de l'omission de l'expression *du soir*, procédé qui ne dessert pas la transmission du message du texte-source, mais néglige une information importante sur le sujet.

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Os perfumes e os sons revolteiam no ar;

Le traducteur, poursuivant l'harmonisation entre les vocables en langue portugaise et de la métrique du vers original, opère encore une inversion entre les mots du vers quatre. L'assonance en [i] qui finalise ce vers est gardée à travers la traduction du vocable *vertige* par *vertigem*.

Valse mélancolique et langoureux vertige!
Melancólica valsa e lânguida vertigem!

Au vers six, Fernando do Amaral conserve l'assonance en traduisant le mot *afflige* par *aflige*, en raison de l'équivalence phonétique entre ces mots.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
Geme o violino como um peito que se aflige,

À la troisième strophe, au dixième vers, nous avons une transposition qui avantage la langue-cible; l'expression *le néant vaste et noir* figurant dans ce vers est traduite par *odiando o vazio* qui ne rend ni la connotation de *nébuleux*, *sombre* ou *lourd*, ni la connotation dépeignant l'atmosphère transmise par le vers baudelairien.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Um terno coração, odiando o vazio!

Au poème original, le vers quinze répète le vers douze; cependant dans la version qui nous intéresse, ce vers subit une petite altération pratiquée au nom de la beauté et de l'expressivité de la traduction. Le traducteur y coupe une partie du vers et fait un enjambement à cause du nombre de syllabes dans le vers traduit qui interfère dans la métrique du vers baudelairien. L'assonance provoqué à travers le mot *fige* ne se consolide pas en raison de ces modifications.

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

Já se afogou o sol... mas a tua memória
Reluz agora em mim tal como um ostensório!

« A une mendiante rousse »

Nous retiendrons de ce poème, au plan strophique basé sur des vers hétérométriques dont le traducteur a su préserver la forme, la référence culturelle liée à la mention des personnalités auxquelles Baudelaire a rendu hommage. En effet, Fernando do Amaral conserve la forme du poème original dans son plan strophique et ses vers blancs. Dans ce poème, il élimine ainsi les difficultés et adopte un style aux tendances exotisantes; d'un autre côté, dans sa pratique, il fait la traduction littérale.

Il traduit le titre par « A uma pedinte ruiva » où le mot *pedinte* est un vocable qui fait partie de la langue parlée au Portugal.

À la première strophe, au premier vers, le traducteur omet le mot *fille* en raison de la métrique du vers baudelairien, ce qui ne nuit pas à la transmission du message du texte originel, alors qu'au deuxième vers il recourt à la forme *plos* au lieu de *pelos*, une disposition du parler des portugais. Cependant, en fait, il accomplit une traduction littérale de ces vers.

Blanche fille, aux cheveux roux,
Branca, de ruivos cabelos,

Dont la robe par ses trous
Plos buracos do vestido

Laisse voir la pauvreté
Pode ver-se-lhe a pobreza

Et la beauté,
E a beleza,

À la quatrième strophe, vers quinze il fait une transposition, omet les mots *traîne* et *longs* et ajoute le mot *arraste*, pour des raisons de métrique du vers baudelairien. Ce procédé est pertinent car il transmet le message du texte-source et maintient la langue-cible en ses normes grammaticales et stylistiques.

Traîne a plus bruyants et longs
Ruidosas pregas te arraste

Une autre omission est appliquée au vers vingt-trois, concernant les vocables *deux beaux* à cause de la métrique du poème original; pourtant, cette omission détermine la perte d'une référence sur le sujet, en raison de l'adjectif *beaux*.

Tes deux beaux seins, radieux
Os teus seios radiosos

Une modulation entre les vers vingt-cinq et vingt-six, strophe sept, garde la métrique du vers baudelairien et respecte les règles linguistiques et grammaticales de la langue cible:

Que pour te déshabiller
Tes bras se fassent prier

Que os teus braços, ao despirem-te,
Saibam fazer-se rogados

À la strophe huit, vers trente, avec une comparaison et la transposition de *Belleau* par *mestres*, il abandonne la référence au poète français Rémy Belleau, référence expliquée en note en fin d'édition, ce qui compose une tendance du style naturalisé procurant au lecteur l'impression de lire le texte comme s'il avait été écrit dans la langue-cible.

Sonnets de maître Belleau
Sonetos como os dos mestres

Par ailleurs, il utilise encore une fois, à la huitième strophe, vers trente-et-un, une forme orale du portugais du Portugal: *plos* au lieu de *pelo*. En outre, l'expression *mis aux fers* est traduite par *ferros*, ce qui ôte le signifié du texte original tandis que, selon Le Petit Robert, l'expression signifie *mettre un prisonnier aux fers* ou *être dans les fers*, ou *être captif, esclave, prisonnier*.

Par tes galants mis aux fers
Plos teus galantes, a ferros,

À la strophe neuf, vers trente-six Fernando do Amaral rend *escalier* par *patamar*, soit, selon Le Petit Robert, *palier*; mais, ce procédé n'occasionne pas la perte de références et le message du poème original est gardé.

*Sous l'escalier,
No patamar,*

À la strophe onze, nous avons une modulation entre les vers quarante-trois et quarante-quatre, un procédé du style naturalisé qui favorise la langue portugaise.

*Et rangerais sous tes lois
Plus d'un Valois !*

*E os Valois submeterias
Às tuas leis!*

Encore une fois, le traducteur exploite une forme du portugais parlé au Portugal avec le mot *Pràs*, contraction de *para as*, au vers cinquante, strophe treize. En plus il traduit *vingt-neuf sous* par *de imitação*, qui selon Le Petit Robert en rétroversion de *l'imitation*, qui n'entraîne pas de perte de référence et transmet le message du texte-source.

*Des bijoux de vingt-neuf sous
Pràs jóias de imitação*

« La musique »

La rime ne retient pas l'attention de Fernando do Amaral dans la poésie de Baudelaire. Aussi, ne se soucie-t-il pas de faire rimer. Néanmoins, la forme du poème a été conservée ainsi que le plan strophique que nous considérons comme la principale caractéristique de ce sonnet en hommage à Beethoven, en raison de sa composition en vers hétérométriques.

Dans son style littéral, il a généralement traduit en suivant la structure de la phrase française du fait de la ressemblance entre les deux langues. Cependant, au

premier vers, il change la place du mot *musique* qui commence le vers, en raison de l'expressivité et de l'harmonie de la phrase en langue portugaise.

La musique souvent me prend comme un mer!
Arrasta-me por vezes como um mar, a música!

Vers ma pâle étoile,
Rumo à minha estrela,

Au troisième vers, Fernando do Amaral fait une inversion entre les éléments de la phrase dont la graphie du mot *tecto* a suivi les règles d'orthographe du portugais du Portugal.

Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Sob o éter mais vasto ou um tecto de bruma,

Dans le second quatrain, vers six, il ajoute le vocable *rija* qui, en rétroversion selon Larousse, signifie *dur, vigoureux, rigide*, pour compléter le nombre de syllabes du vers en langue portugaise et respecter la métrique du vers baudelairien.

Comme de la toile
Como rija tela,

Au premier tercet, vers neuf, le traducteur fait une transposition et traduit le mot *toutes* par *inúmeras*, qui, en rétroversion signifie *plusieurs*, toujours pour la métrique du vers du texte-source.

Je sens vibrer en moi toutes les passions
Sinto vibrar em mim as inúmeras paixões

Au vers onze, il néglige la traduction du vocable *bon* dont l'omission engendre la perte de la référence dans son signifié sur l'expression *le bon vent* qui comporte une opposition au mot *la tempête*; il observe ainsi la métrique du vers en langue portugaise, tout en sauvegardant malgré tout le message.

Le bon vent, la tempête et ses convulsions
O vento, a tempestade e as suas convulsões

« La Mort des pauvres »

Ce poème n'offre pas d'accueil particulier pour les traducteurs de français-portugais et nous en retiendrons, pour principale caractéristique, l'anaphore qui figure à toutes les strophes et se consacre au dernier tercet.

Fernando do Amaral, dans sa traduction littérale et ses vers blancs, en conserve le plan strophique et la forme. Il cherche cependant à garder l'harmonie des vers baudelairiens visant le maintien de la métrique du vers du texte-source. De plus, il exploite les inversions pour passer le message original selon un procédé propre à domestiquer le texte-cible.

Tandis qu'il présente sa version en style littéral, au premier quatrain, premier et troisième vers, il se livre à de petites modifications pour invertir les éléments de la phrase en vue de l'harmonisation entre les mots du vers et de la sauvegarde du message du texte-source. Le deuxième vers perd l'anaphore au début du vers.

C'est la mort qui console, hélas! et qui fait vivre;
É a morte que faz viver e que consola;

C'est le but de la vie, et c'est le Seul espoir
Será o fim da vida, é a única esperança

Qui, comme un elixir, nous monte et nous enivre,
Que, como um elixir, nos embriaga e sobe

Au quatrième vers, il traduit *marcher jusqu'au soir* par *pròs dias passando*, qui en rétroversion signifie *pour les jours qui passent*. Or, avec la transposition il omet le mot *soir*, ce qui amène une perte d'information sur le sujet du texte-source. En outre, il présente la forme *pròs* au lieu de *para os*, une manifestation de la langue parlée au Portugal.

Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir
E nos cria a coragem pròs dias passando;

Au deuxième quatrain, Fernando do Amaral procède à de petites inversions au vers cinq afin d'obtenir l'harmonisation du vers; il traduit *tempête* par *mau tempo*, qui en

rétroversion signifie *mauvais temps*, causant de ce fait la perte de la connotation de violence de la perturbation atmosphérique, tandis qu'il omet la conjonction de coordination *et* qui constitue une assonance dans le texte-source, pour des raisons de métrique du vers baudelairien. En l'occurrence, l'assonance du vers disparaît, bien que le traducteur emploie un style rapprochant ses vers des structures de la langue française, en raison de la ressemblance entre les deux langues.

À travers la tempête, et la neige, et le givre,
Mesmo através da neve, geada e mau tempo,

Au onzième vers, premier tercet, le traducteur omet le vocable *gens*, en raison de la métrique du vers baudelairien. Cependant ce modification ne porte pas préjudice à la transmission du message.

Et qui refait le lit de gens pauvres et nus;
E que refaz a cama dos pobres e nus;

La dernière strophe de ce poème présente l'anaphore dans tous ses vers, que le traducteur sauvegarde brillamment, tout comme il sauvegarde la personnification des noms abstraits à travers la graphie des noms avec la lettre initiale majuscule.

C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,
É a glória dos Deuses, o celeiro místico,

C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
É a bolsa do pobre, a sua antiga pátria,

C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!
É o pósito aberto a Céus desconhecidos!

« Sonnet d'automne »

Nous tenons pour principale caractéristique de ce sonnet le schéma des rimes, lesquelles ne possèdent que deux terminaisons: [al] et [ite]. Fernando do Amaral conserve la forme du poème original, et, dans une tentative d'étayer la rime, transforme en partie le plan strophique [abba] [baa-bab] du sonnet de Baudelaire en [abab] [baab]

[baa-bab] Dans l'ensemble, il nous offre une bonne traduction, usant de quelques inversions dans un style littéral à tendance naturalisée.

En effet, dans une tentative de renforcer la rime, il commet parfois des rimes imparfaites, comme par exemple, *solicitam-me/irrita*, au premier et au troisième vers de la première strophe qui ne suit pas la rime du sonnet originel. Ce procédé se réitère dans d'autres vers. Une inversion au premier et au deuxième vers et l'omission du mot *donc* autorisent l'harmonie de la phrase et la constitution de la métrique.

Ils me disent, tes yeux, clairs comme le cristal:
Claros como o cristal, teus olhos solicitam-me:

« Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite ? »
« Pra ti, bizarro amante, o meu mérito é qual? »

Le traducteur a inversé la place des vers six et sept dans le deuxième quatrain, ce qui harmonise le vers. De plus, il omet le mot *longs* au vers six et traduit la préposition *avec* par une autre préposition, *a*, dans le respect de la métrique du vers alexandrin.

Berceuse dont la main aux longs sommeils m'invite,
Ni sa noire légende avec la flamme écrite.

A sua negra lenda, a ferro e fogo escrita,
Doce ama cuja mão ao sono me convida.

Au premier tercet, deuxième vers, il traduit l'adjectif *Ténébreux* par le nom *treva*, qui en rétroversion selon Larousse signifie *ténèbres*, pour respecter la métrique du vers baudelairien.

Ténébreux, embusqué bande son arc fatal.
Embuscado, na treva, arma o arco fatal.

Les rimes choisies par Baudelaire, en [al] et [ite], constituent une complication pour le traducteur qui, pour en venir à bout, réalise l'alternance des rimes [ita] et [ida]. En outre, au dernier vers, il traduit l'adverbe *si*, qui en portugais signifie *tão*, par *sempre* qui, en rétroversion signifie *toujours*; et il ne reprend pas l'anaphore qui apporte une intonation vigoureuse à l'expressivité du vers.

*Aimons-nous doucement. L'Amour dans sa guérite,
Amêmo-nos tranqüilos. O Amor, na guarita,*

*Crime, horreur et folie! – Ô pâle marguerite
Crime, loucura, horror! – pálida margarida!*

*Ô ma si blanche, ô ma si froide Marguerite?
Ó minha sempre branca e fria Margarida?*

« L'Horloge »

Dans sa traduction, Fernando do Amaral conserve le plan strophique de ce poème, sa forme, son schéma de rimes et le même procédé graphique qui figure au poème original. Ici son style de traduire est le littéral, où il suit la même structure de la phrase française avec quelques procédés qui domestiquent les vers.

*Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Relógio! deus sinistro, assustador, impávido,*

*Dont le doigt nous menace et nous dit: « Souviens-toi!
Cujo dedo ameaça e nos diz: “Não te esqueças!*

Des légères inversions au niveau de la place des mots sont appliquées par le traducteur dans les strophes, à cause de l'harmonie du vers comme, par exemple, au vers quatre, strophe cinq.

*Se planteront bientôt comme dans une cible;
Dentro em breve se irão cravar como num alvo,*

Au vers six, deuxième strophe, il effectue une modulation pour le bien de l'harmonie du vers, un procédé du style de la naturalisation qui domestique le texte-cible afin que le lecteur pense qu'il lit un texte écrit dans l'original.

*Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse;
Como nos bastidores se dissipam as sílfides;*

À la strophe trois, il a conservé l'enjambement entre les vers neuf et dix ; cependant, l'enjambement entre les vers dix et onze disparaît. Il a toutefois traduit *Souviens-toi*, qui, comme les autres équivalents et le nom abstrait, sont rehaussés typographiquement. À la ligne onze il a orthographié le mot *insecto* selon les règles de la langue portugaise parlée en Portugal, tandis qu'au Brésil on aurait écrit *inseto*.

«Trois mille six cents fois par heure, la Seconde
«Três mil seiscentas vezes por hora, o Segundo

Chuchote: Souviens-toi! – Rapide, avec sa voix
Segreda: Não te esqueças! – E rápido, o Agora,

D'insecte, Maintenant dit: Je suis Autrefois,
Com voz de insecto, vai dizendo: Eu sou Outrora,

Au vers treize, strophe quatre le traducteur conserve les mots en langue étrangère tout en inversant la place des phrases; cependant, il traduit la proposition *Souviens-toi* en observant le procédé graphique qui respecte le texte-source.

« Remember! Souviens-toi, *prodigue!* Esto memor!
« Remember! Esto memor! Não te esqueças prodigo!

À la strophe cinq, vers dix-huit, l'expression *à tout coup* est omise pour suivre la métrique du vers.

Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi.
Que ganha sem batota! é sempre assim a lei,

La dernière strophe est marquée aux vers vingt-deux, vingt-trois et vingt-quatre, par l'anaphore du mot *Où* traduit par *Ou*, qui en rétroversion signifie *ou* et disparaît au dernier vers. En plus, dans le vers vingt-trois Fernando do Amaral néglige le mot *même* et l'interjection *oh!* qui donne au vers son expressivité tandis qu'au dernier vers il ajoute le mot *démais* qui sert la métrique. La graphie du mot *cobarde* est une caractéristique du portugais du Portugal qui utilise le [b] pour orthographier certains mots alors qu'au Brésil on écrit ces mêmes mots avec le [v].

Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge,
Ou a augusta Virtude, tua esposa ainda virgem,

Où le Repentir même (oh! la dernière auberge!)
Ou o Arrependimento (a última estalagem!),

Où tout te dira: Meurs, vieux lâche! il est trop tard! »
Dirão: Morre cobarde! é já tarde demais!”

Conclusion

Dans ses traductions Fernando Pinto do Amaral conserve réellement le plan strophique des poèmes de Baudelaire ainsi que la forme, les figures de style, les images, les représentations graphiques dont Charles Baudelaire fait usage dans son œuvre *Les Fleurs du mal*.

Plus spécifiquement, on peut dire qu'en général il présente dans ses versions un style littéral avec des tendances naturalisées, ayant parfois recours à divers procédés de ce style. C'est ainsi qu'il traduit quelques vers en apportant des transpositions, des modulations ou des inversions pour favoriser et domestiquer le texte-cible, qui maintiennent la langue cible dans ses normes grammaticales et stylistiques et sont caractéristiques du style naturalisé.

D'autre part, les vers traduits dans le style littéral suivent la même structure que celle de la phrase française du fait de la ressemblance entre les deux langues qui partagent la même origine.

Ce traducteur a sauvé les figures du style qui caractérisent les particularités baudelairiennes, telles que la métaphore, le pléonasme, la métonymie, l'anaphore ou la comparaison, au moment de réaliser sa version en langue portugaise. Quelques allitérations et quelques assonances ont été également conservées dans sa traduction, preuve de sa fidélité au style de Baudelaire.

Le traducteur se sert aussi d'omissions et d'ajouts tout à fait acceptables et nécessaires pour obéir aux règles du vers traduit selon les normes de la versification et selon les vers baudelairiens. Une des difficultés pour traduire le poème de langue française en la langue portugaise réside dans la différence du nombre de syllabes entre les mots, l'équivalent d'un vocable français en portugais en ayant en général plus, ce qui produit un rallongement du vers en langue portugaise. Un autre écueil est la divergence

de l'accent entre les vocables des deux langues. Dans « Avec ses vêtements ondoyants et nacrés » Baudelaire fait rimer les vocables *symbolique* et *antique*, cependant qu'en portugais le traducteur n'a pas la possibilité de réaliser cette rime car les correspondants sont *simbólico* et *antigo*. Parfois ces omissions sont responsables de la perte de quelques références sur le sujet; toutefois, dans l'ensemble, ces procédés sont acceptables dans la mesure où ces modifications ne bouleversent pas l'image des sensations et ne portent pas atteinte à la transmission du message du texte-source. À ce propos, le traducteur Cláudio Veiga présente des exemples de traducteurs qui ont traduit des vers alexandrins français en vers décasyllabes portugais, ayant besoin de deux vers pour en traduire un unique.

En considérant la rime un aspect d'importance mineure parmi les caractéristiques de Baudelaire, le traducteur choisit de traduire *Les Fleurs du mal* en vers blancs. Cette option a communiqué à sa traduction un aspect exotisé lorsque, notamment, il emploie un style rapprochant ses vers des structures de la langue française, ce qui fait que le lecteur a l'impression de lire le texte-cible comme une traduction. Cependant, le plan strophique qui donne la forme aux poèmes écrits par Baudelaire, que ce soit des sonnets en alexandrins, un pantoum ou bien des poèmes composés de vers isométriques ou hétérométriques, est sauvegardé par le traducteur qui a suivi la même structure strophique que celle du vers original.

En conclusion, en fonction de ces aspects identifiés au cours de l'analyse comparative de diverses versions en portugais produites par des traducteurs de langue portugaise, nous classons les traductions de Fernando do Amaral dans le style hybride dont les caractéristiques s'assimilent tantôt au style naturalisé, tantôt au style exotisé ou bien encore au style littéral. Dans son style il demeure fidèle à ce qu'il propose dans l'introduction de son édition de « As Flores do Mal ».

4. L'analyse du poème une perception hybride

Introduction

Notre propos dans ce chapitre a trait la méthodologie de l'analyse, à la manière dont les traducteurs ont rendu les poèmes et à la façon dont nous avons réalisé l'analyse comparative de quelques traductions et leur original depuis le choix du sujet, les sources bibliographiques, les procédés, les théories, le jugement, jusqu'à sa finalisation, dans le cadre de la préparation de la thèse « Les traductions des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire en portugais de Portugal (PP) et portugais du Brésil (PB) ».

Initialement nous avons a choisi une édition des *Fleurs du Mal* et effectué dans les bibliothèques une recherche sur les références bibliographiques portant sur les sujets relatifs au thème choisi: *Les Fleurs du Mal*, Charles Baudelaire, la traduction, les théories qui régissent les traductions, les difficultés dans la pratique de la traduction, la littérature comparée, la langue portugaise et les traducteurs en langue portugaise, étand donné que, dans cette analyse, nous ferons un inventaire des méthodologies utilisées dans la pratique par les traducteurs en langue portugaise pour comprendre leurs stratégies de traduction ainsi que des théories ayant servi de fondement à la traduction.

Comme nous le savons, le système linguistique de la langue portugaise nous présente des caractéristiques spécifiques quant au pays, à la région, à l'histoire et à la culture de la communauté qui parle la langue et, en conséquence, il convient d'observer que les traductions en langue portugaise analysées ont été exécutées par des traducteurs de différentes régions et de différents pays; elles sont donc porteuses de registres de langue différents.

Après la lecture sur *Les Fleurs du Mal* et son auteur, nous avons procédé à la selection des textes les plus importants au regard des thèmes proposés. Les recherches sur les assises des théories de la traduction sont très importantes pour le développement de l'analyse des poèmes traduits et influent sur la rédaction de la thèse.

Cette analyse compare les poèmes traduits avec le poème original afin d'obtenir les données sur la méthodologie suivie par les traducteurs de langue portugaise, pour pouvoir comprendre leurs procédés traductologiques et les théories ayant servi de base à

leur travail sur le traitement du texte-cible vis-à-vis de la naturalisation et de l'exotisation.

Ici, il faut évaluer chaque traducteur et chaque traduction, selon les théories qui règlent la traduction, comment ces traducteurs ont conçu l'idée du message de l'œuvre, comment ils ont capté les images, les figures de style, la polysémie de la langue portugaise, ainsi que les points caractéristiques des *Fleurs du mal* qui ont consacré l'auteur.

A partir des lectures nous pouvons constater que, malgré l'indifférence de la société, la traduction existe depuis l'Antiquité, bien que la pratique en ait présenté différents courants selon que les traducteurs adoptaient des points de vue basés sur des principes qui favorisaient d'une part la grammaire, la rhétorique de la langue-cible ou, d'autre part, privilégiaient la langue source. Cette discussion a encouragé les théories qui ont donné naissance à la linguistique, à la théorie comparée ou à la sémiotique, sciences sur lesquelles se fondent aujourd'hui notre analyse.

Malgré les grandes polémiques gravitant autour de la traduction de poésies et autour de son œuvre, Baudelaire est de nos jours un poète consacré par la critique littéraire et *Les Fleurs du Mal* est traduit dans le monde entier en plusieurs langues, surtout en portugais, par des traducteurs brésiliens et portugais qui ont si bien su transmettre le message original, avec toutes les caractéristiques ayant distingué cet ouvrage.

4.1 L'analyse

Notre point de départ pour l'analyse comparative est fondé sur quelques questionnements définissant un schéma qui guide nos travaux sur les traductions des *Fleurs du Mal*: comment se présente le poème à l'original ? comment se présente le poème traduit ? quelles caractéristiques baudelairiennes sont gardées par les traducteurs dans leurs versions ? dans quel style cette traduction peut-elle être classée: naturalisé, exotisé, littéral ou hybride ?

Évidemment, la traduction de poésie exige du traducteur un travail ardu où il doit faire preuve de beaucoup d'habileté à cause des différences entre les systèmes

syntaxiques, lexicaux et morphologiques des deux langues. Ces complexités sont des raisons qui obligent les traducteurs à employer des procédés traductologiques de styles diversifiés au cours de la pratique de leur art pour résoudre les difficultés qui surgissent sur leur chemin.

L'étude portant sur les caractéristiques des *Fleurs du Mal*, la vie de Charles Baudelaire et la façon dont ses pensées et sa manière de vivre ont influencé son œuvre se constituent en thème principal pour débiter la recherche. Or, l'analyse des traductions est basée sur la confrontation du texte-source avec le texte-cible en observant le plan strophique, la forme, le schéma des rimes, l'aisance du traducteur à s'exprimer en portugais, le style de l'écrivain comme le style du traducteur, les particularités de l'œuvre et la contribution que ces traductions apportent au lecteur et à la langue-cible. La manière dont les traducteurs ont traduit *Les Fleurs du mal* en portugais et les stratégies employées constituent donc le principal objet de notre analyse.

On a également observé les différences et les équivalences entre les traductions et entre les structures des langues portugaise et française, ainsi que les interventions réalisées par les traducteurs par rapport à l'original, le but de l'analyse étant de constater si le traducteur suit une conduite fidèle au style naturalisé, au style exotisé, au style littéral ou bien encore s'il fait usage d'un mélange de procédés.

Le langage poétique a ses propres lois et ses propres fonctions qui le déterminent. Pourtant, il existe un consensus selon lequel le poème doit être traduit dans un langage correspondant à celui du poème original tout en transposant le message, toute l'émotion et la force créative du poète. Sur ce point, le travail du traducteur exige beaucoup de réflexion pour présenter une traduction fidèle à la langue, à l'époque, à l'esprit, au sentiment, enfin, aux points qui caractérisent et consacrent l'œuvre originale. Ces discussions sont menées depuis l'Antiquité et ont, entre autres, engendré la croyance selon laquelle on ne peut pas traduire un poème; cependant, dans le monde entier, il y a des traducteurs qui traduisent les poèmes des grands poètes.

Chaque langue possède un rythme particulier, un son propre qui participent aux règles du système de versification et sont les marques fondamentales d'un poème. La poétique est alors une pratique spécifique du langage, au même titre que la littérature est l'épistémologie de l'écriture. Il convient de remarquer que la littérature a des liens avec

la sémiotique, tandis que la poétique se rapproche de la sémantique avec des caractéristiques propres à la théorie et à la pratique de la traduction, comme l'a dit Mounin :

Considérant la traduction surtout comme un art, ils nient qu'elle doive être définie comme une opération relevant strictement de la connaissance scientifique et spécifiquement de l'analyse linguistique. (...) La traduction littéraire n'est pas (...) une opération linguistique, c'est une opération littéraire. La traduction poétique est une opération poétique; pour traduire les poètes, il faut savoir se montrer poète.³⁹

La langue évolue au fil des siècles et la communauté qui la parle subit le résultat du procès évolutif conformément aux événements sociaux, historiques, scientifiques et technologiques. Au cours de ce voyage de nouveaux vocables sont incorporés alors que d'autres mots changent ou tombent en désuétude. L'influence de la convivialité socioculturelle de la société sur l'environnement de la couleur locale est un des points fondamentaux pour établir des rapports entre le texte-source et le texte-cible. En l'occurrence, nous présentons ici, dans cette étude sur *Les Fleurs du mal*, des traductions faites par traducteurs brésiliens et des traducteurs portugais qui répercutent dans leurs versions respectives le langage oral parlé au Brésil et parlé au Portugal. Ces différents registres de la langue portugaise se retrouvent non seulement au niveau sémantique de la langue, mais aussi au niveau de l'aspect morphologique et syntaxique dans l'écriture du vers.

À ce propos, il existe une divergence entre le portugais européen et l'américain: au Brésil, on note une tendance à employer des vocables issus de l'anglais-américain, tandis qu'au Portugal on préfère la lusitanisation à partir d'un mot français ou d'un autre idiome européen, ce qui aboutit à des mots différents dans le lexique d'une même langue pour une même acception ou une situation identique, augmentant par là les possibilités et enrichissant la langue en matière de synonymes.

En poésie, de tels phénomènes sont d'une importance critique à cause du risque encouru de ne pas arriver à un résultat satisfaisant quant à la fidélité due au texte original. Le langage dénotatif a une valeur décisive dans la production de réactions

³⁹ MOUNIN, Georges. Les problèmes théoriques de la traduction, Paris, Gallimard, 1963, p.13.

émotionnelles extralinguistiques. Le traducteur doit apporter un soin accru pour le rendre, compte tenu des nombreux facteurs contribuant à la reconnaissance de la qualité de la traduction, de sa valeur méritée, selon les critères inhérents à sa fonction, en plus du souci naturel vis-à-vis de la réceptivité par les lecteurs. Lors de la traduction, le traducteur provoque une interaction entre la poétique de la traduction, la théorie et la pratique, dont les concepts sont définis comme un langage-système. Les structures linguistiques sont travaillées au même niveau et de la même manière que les formes littéraires. Il faut donc faire la distinction entre théorie et pratique. Les relations entre les langues établissent un lien entre la linguistique appliquée, la littérature et la traduction de la même façon que la linguistique, la psychologie et la philosophie avec la traduction littéraire. La didactique des langues et la théorie de la traduction constituent en fait les domaines principaux de la linguistique appliquée. La dichotomie entre connotation et dénotation peut opposer parfois des aspects entre les différents signifiés que présentent les variantes d'un mot, d'une expression ou d'une phrase, bien que traduisant la même pensée. En poésie, les informations fournies par la connotation peuvent soulever un problème technique de traduction si le traducteur traduit littéralement, car signifiant et signifié ont la même importance pour la communication dans la mesure où ils sont porteurs d'importantes informations dans la transmission des messages. Un même mot, s'il est répété dans le même discours, peut avoir un signifié différent s'il est inséré dans différents contextes morphologiques et syntaxiques, car les mots présentent diverses nuances dans leur signifié, mais la réception du résultat est fonction du lecteur, comme nous l'avons noté dans certains vers traduits par Gabriela Llansol.

4.2 Les sources bibliographiques

Au début, les recherches bibliographiques ont été réalisées à Salvador, capitale de l'état de Bahia, dans les bibliothèques de l'Université de l'État de Bahia, de l'Université Fédérale de Bahia, de la Maison Française et de l'Alliance Française de Salvador. Sur internet nous avons consulté le catalogue de la Fondation Nationale de Rio de Janeiro et de la Bibliothèque Nationale du Portugal où nous avons trouvé quelques traductions des *Fleurs du Mal* en portugais réalisées par les traducteurs Fernando Pinto

do Amaral, Delfim Guimarães, Jamil Almansur Haddad, Guilherme de Almeida, Ivan Junqueira et Juremir Machado da Silva.

Sur les sujets relatifs aux théories de la traduction, de la linguistique appliquée et de la littérature comparée, j'ai trouvé matière à recherche à la Bibliothèque Nationale de France, l'un des plus importants établissements pour la qualité du service ouverte aux étudiants et chercheurs du monde entier qui la visitent. Dans cette bibliothèque j'ai découvert la traduction de Guilherme de Almeida intitulée *Flores das Flores do Mal* et une édition de l'*Antologia da Poesia Francesa do Século IX ao Século XX* du traducteur bahianais Cláudio Veiga qui nous offre d'excellents morceaux traduits des *Fleurs du Mal*.

Grâce au site internet – BnF.fr – nous avons pu consulter le catalogue BN-Opale Plus et y trouver des collections spécialisées, livres et périodiques. Nous avons eu également accès au catalogue SUDOC – Système Universitaire de Documentation – aux catalogues des principales bibliothèques françaises, au catalogue de la Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro et de la Biblioteca Nacional de Portugal. Pour des raisons géographiques, nous avons préféré visiter les bibliothèques de Paris qui ont bien répondu à notre attente.

A Paris nous avons fréquenté d'autres bibliothèques où l'on trouve des livres portant sur les sujets se rapportant aux thèmes recherchés comme, par exemple, la Bibliothèque Sainte Geneviève, la Bibliothèque Buffon, la Bibliothèque des Études Portugaises, Brésiliennes et d'Afrique Lusophone où j'ai trouvé des études spécifiques sur la phonologie de la langue portugaise. Mais, certaines des trouvailles les plus importantes pour la réalisation de l'analyse je les ai faites à la Biblioteca Fundação Calouste Gulbekian spécialisée en études portugaises: la traduction des *Fleurs du mal* de Fernando Pinto do Amaral en édition épuisée, ainsi que les traductions « As Flores do Mal » de Maria Gabriela Llansol et Ivan Junqueira. Certes, les bibliothèques visitées offrent un fonds réellement très riche et diversifié que les étudiants et chercheurs peuvent exploiter. Cependant, on n'y trouve qu'une quantité considérée insuffisante de traductions et d'études sur les traductions en langue portugaise des *Fleurs du Mal*.

Des recherches ont aussi été faites dans les librairies à Salvador et à Paris où il a été possible d'acquérir quelques livres essentiels aux études de l'œuvre et des

traductions en langue portugaise des *Fleurs du Mal* et de la vie de Charles Baudelaire. De plus, nous avons visité les librairies spécialisées en éditions en langue portugaise: Librairie Lusophone, Librairie Portugaise et Librairie Portugal, spécialisées en œuvres originales d'auteurs brésiliens et portugais.

La construction de la bibliographie est une phase très importante dans une thèse en raison de la connaissance du fonds existant sur les sujets de la thèse dans lesquels on peut faire une sélection des livres les plus significatifs pour la rédaction. De cette manière on a choisi les plus grands auteurs en matière de traductologie, de linguistique, de littérature comparée, de sociologie, de langue portugaise, ainsi que sur les sujets concernant Baudelaire et *Les Fleurs du Mal*. La consultation de sites sur la traduction et les poésies de même que la récolte de textes et paratextes associés aux sujets pertinents et aux traducteurs choisis sur internet nous a apporté un concours essentiel pour la construction de ce travail.

Ensuite nous avons commencé à sélectionner les textes qui composeraient les fondations des recherches pour l'analyse des poèmes de Baudelaire et leurs traductions en portugais. Le choix des traducteurs et des éditions a constitué notre premier pas pour déterminer le choix des sujets pour l'initiation des lectures. La comparaison, la construction des hypothèses et des justifications quant aux solutions choisies par les traducteurs au cours de leur pratique traduisante représentent des éléments considérables pour le succès d'un résultat final.

Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire aux Editions L'Aventurine, Paris, 2000, de la Collection « Classiques Universels » telle est l'édition choisie pour la formation du corpus servant de base à l'analyse à l'origine de cette étude, choix motivé par le fait qu'elle présente le texte intégral, y compris les poèmes insérés dans la troisième édition par l'auteur lui-même, Charles Baudelaire. Après beaucoup d'efforts, le choix des traducteurs a été défini parmi les plus connus et acclamés par la critique littéraire, référence qui a été déterminante pour l'obtention des éditions : « As Flores do Mal » dans les versions de Ivan Junqueira et Pietro Nassetti ont été achetées dans une librairie à Salvador, la version de Gabriela Llansol a été acquise dans une librairie au Portugal, les versions de Fernando Pinto do Amaral et Cláudio Veiga sont des éditions épuisées

empruntées à des particuliers; et les versions d'Anderson Braga Horta et José Jeronimo Rivera nous ont été offertes par leurs auteurs.

Au départ, nous avons lu tous les poèmes des *Fleurs du Mal* compris dans la deuxième édition organisée par son auteur Charles Baudelaire et on en a choisi cinquante poèmes parmi les plus représentatifs et les plus remarquables du style baudelairien. Ensuite, nous avons analysé les poèmes de cette présélection pour y observer les différences entre les caractéristiques baudelairiennes présentées et identifier ceux qui contenaient un élément particulier reconnaissable; au debout, cinquante poèmes ont alors été retenus et enfin, vingt. Après avoir longuement réfléchi sur le sujet et les difficultés rencontrées ou présentées par les traducteurs, nous avons exclu certains poèmes et avons abouti à la sélection des treize poèmes les plus représentatifs selon les procédés des traducteurs et les résultats transposables présentés que nous étudions dans cette thèse.

Ces treize poèmes ont été lus à plusieurs reprises avant de déterminer lesquels pouvaient être classés comme traductions naturalisées, dont le traducteur domestique le texte en apportant des modifications qui maintiennent la langue-cible dans ses normes linguistiques et grammaticales, afin que le lecteur ait la sensation de lire un texte écrit dans sa propre langue, ou comme traductions exotisées, pour lesquelles le traducteur emploie un style qui privilégie la langue-source et conserve les caractéristiques de la culture-source, ou comme traductions littérales où le traducteur suit la même structure que celle de la phrase d'origine, se rapprochant des structures de la langue-source, ou bien encore comme traductions hybrides où le traducteur adopte un style qui emploie tantôt les procédés de la traduction naturalisée, tantôt les structures de la traduction exotisée.

A partir de ce corpus, il nous a été possible d'entreprendre une analyse comparative entre les diverses traductions, une de nos constatations étant que les traducteurs se sont servis de nombreux procédés pour traduire car *Les Fleurs du Mal* est une œuvre présentant une certaine complexité du fait de l'abondance des moyens poétiques utilisés par Baudelaire et de l'ambiguïté résultant de la nature polysémique de son vocabulaire. Comme les deux langues en question ont de nombreux points communs, les deux étant riches en vocabulaire, et comme les méthodes utilisées pour la

traduction sont nombreuses, nous avons différents exemples de traduction d'un même poème, chacun avec ses caractéristiques propres, chacun présentant une gamme possible d'interprétations, chacun se déployant dans le cadre du vocabulaire et de la conception de vie du traducteur, cela à l'intérieur du thème du poème original. Néanmoins, parmi les poèmes traduits, nous constatons, de manière générale, une tendance des traducteurs à suivre une ligne naturelle propre à la tradition poétique de langue portugaise, qui utilise des traits de langue parlée au Portugal ou au Brésil, résultant parfois en un processus de naturalisation.

4. 3 Les choix des traducteurs

Le choix des traducteurs s'est porté parmi les traducteurs contemporains renommés publiés chez divers éditeurs les plus connus et les plus consacrés par la critique littéraire.

Dans ce domaine de la traduction littéraire français-portugais, *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire revêt un intérêt assez significatif et le nombre de traducteurs de poèmes isolés ou d'intégrales est considérable. Alors nous avons choisi pour représenter les traducteurs en notre corpus Ivan Junqueira, Claudio Veiga, Anderson Braga Horta, Maria Gabriela Llansol, Fernando Pinto do Amaral, José Jeronymo Rivera et Pietro Nassetti qui méritent d'être cités en raison de la qualité de leur travail.

Claudio Veiga (1927), auteur de *l'Antologia do século IX ao século XX* dans laquelle on trouve quelques poèmes traduits des *Fleurs du Mal* nous expose sa théorie sur l'art de faire de bonnes traductions dans le choix heureux du texte original, dans l'obéissance aux orientations didactiques, dans l'équilibre du respect des règles entre la langue source et la langue cible, dans l'usage de bons dictionnaires et dans la fidélité de transmission du message du texte original. Dans son style de traduction naturalisée il privilégie la langue-cible à travers les vocables choisis, les structures grammaticales. En plus il conserve la forme et les caractéristiques du vers baudelairien, tout comme le plan strophique et le schéma des rimes.

Maria Gabriela Llansol (1931-2008), traductrice portugaise auteur de la traduction de *As Flores do Mal - Charles Baudelaire*, publiée en 2003 par l'Editora

Relógio d'Água de Lisbonne, aborde toutes les parties des *Fleurs du Mal* à l'exception de « Les Épaves », poèmes publiés en 1866. Son style est très libre et très créatif; elle réalise parfois une traduction littérale avec des tendances à naturalisation ou une paraphrase où elle emploie un langage populaire contenant même des mots d'argot vulgaire. En effet, elle ne maintient pas les caractéristiques du vers original comme les rimes, les plans strophiques et la métrique.

José Jeronimo Rivera, né en 1933 qui a publié ses traductions de quelques poèmes des *Fleurs du Mal* dans l'édition de « Poesia Francesa: Pequena Poesia Bilingue », présente un style naturalisé dans lequel il conserve toutes les spécificités du texte-source selon les règles de la versification.

Anderson Braga Horta, né en 1934, a choisi lui aussi les procédés du style naturalisé pour traduire les vers baudelairiens. Dans son ouvrage *Traduzir Poesia* qui sert de base à l'argumentaire et l'analyse du corpus extrait des *Fleurs du Mal*, il énonce que l'émotion est très importante pour le poète mais que le plus important est l'art de faire des poèmes et, dans sa méthodologie, il privilégie la langue-cible en reproduisant toutes les caractéristiques du vers baudelairien.

Fernando Pinto do Amaral (1961) qui proclame sa fidélité au style et à l'esprit de Baudelaire, maintient la métrique et le plan strophique; cependant pour lui la rime n'est pas importante. Son style présente parfois des vers en traduction littérale avec des tendances naturalisées ou, de temps en temps, il utilise le vers blanc suivant un processus exotisant en restant près des structures de la langue française, et montrant clairement au lecteur qu'il s'agit d'une traduction.

Pietro Nasseti nous présente son ouvrage *As Flores do Mal - Charles Baudelaire*, édité par l'Editora Martin Claret de São Paulo en 2005, écrit entièrement en portugais, où la traduction conserve les vers rimés, le plan strophique, le schéma des rimes dans un langage similaire à celui de Baudelaire. Bien qu'elle soit considérée comme intégrale, l'édition n'inclut pas la traduction des poèmes « Le Calumet de paix », « Les Promesses d'un visage », « Le Monstre ou le Paranymphe d'une nymphe macabre », « Sur les débuts d'Amina Boschetti », « À Eugène Fromentin » et « Un cabaret folâtre ». Son style naturalisé laisse au lecteur l'impression de lire dans sa propre langue.

4.4 Les réflexions méthodologiques

Pour réaliser une analyse il faut de fait se reporter aux sujets relatifs à la linguistique appliquée, plus spécifiquement aux études sur la traductologie et, principalement, à la sémiologie qui observe les différents registres de langue. La traductologie, la sociologie de la traduction, la connaissance des systèmes linguistiques en question, le style de Baudelaire comme le style de ses traducteurs, l'époque où l'œuvre est écrite, comme celle que le livre représente sont des sujets qui ont trait à l'activité traduisante et qui sont étudiés dans le but de construire les bases de l'analyse comparative des poèmes *Les Fleurs du Mal*.

Certes, ce qui est observé dans le processus de traduction consiste à transmettre ce qu'il y a de consistance dans le mot, entre le signifié et le signifiant, qui représente l'idée du poète, le sentiment et ce qui donne la référence à l'œuvre car les formes linguistiques ne sont pas interprétées uniquement dans le domaine sémantique. Ce que les théoriciens condamnent par rapport à la traduction de poèmes ce sont les questions qui se réfèrent à la sémantique, à la morphologie, à la phonétique et à la stylistique quand il n'y a pas de bons résultats. Et, dans la tentative de conforter la rime, il arrive parfois que les mots qui ont la même graphie n'ont pas le même signifié, la même connotation, le même concept ce qui implique des changements importants au niveau du signifié du message et au niveau du contexte.

Après la définition du sujet de la thèse et des thèmes à développer, nous avons fait un plan des différentes étapes à suivre prenant en considération ces théories, ces concepts, ces discussions qui ont guidé les traducteurs dans la réalisation de leur travail. Le premier pas a été la construction d'une vaste bibliographie par le biais de la consultation de librairies, bibliothèques et sites sur internet qui offrent des livres à la vente.

Ensuite, toutes les divergences qui résultent de la pratique de la traduction de chaque poème se doivent d'être identifiées, analysées, justifiées et exemplifiées au regard des solutions choisies par le traducteur et selon les critères grammaticaux, les normes de la versification, les licences poétiques et les procédés traductologiques qui servent de base à un jugement dans l'analyse comparée, selon lesquels le traducteur doit reproduire dans le texte-cible tous les éléments qui caractérisent le texte-source. On ne

va pas condamner les traducteurs qui ont choisi le style littéral ou le style libre, mais pour qu'ils subissent l'analyse il faut déterminer des règles de base qui appuient les hypothèses justifiant les procédés traductologiques mis en œuvre par eux parmi les possibilités qu'ils ont d'observer toutes les caractéristiques du texte-source. Face aux modifications faites par Baudelaire dans le sonnet régulier figurant dans *Les Fleurs du Mal* quant au nombre et aux dispositions des rimes, des strophes, des vers, comme sur la longueur des mètres, quels sont les traducteurs ayant respecté ces caractéristiques? Il faut penser à ce qui nous dit Katharina Reiss.

L'exigence cardinale est l'obtention du même effet esthétique. Pour la satisfaire, il faut trouver des équivalences, il faut recréer. Ainsi, face à un texte expressif, le traducteur ne va pas imiter (...) servilement les formes de la langue-source: il va au contraire s'efforcer de pénétrer la forme employée en langue -source, se laisser inspirer par elle et choisir en langue-cible une forme semblable dont il espère qu'elle provoquera le même effet sur le lecteur du texte traduit.⁴⁰

Étant donné que le vers alexandrin qui caractérise la plupart de poésies des *Fleurs du Mal* constitue l'une des principales difficultés pour les traducteurs en langue portugaise, trouver les équivalences, recréer et choisir une forme semblable dans la langue-cible signifient domestiquer le texte-cible, ce qui nous amène à la naturalisation; cependant, dans les traductions du corpus les ajouts, les omissions, les transpositions et les modulations sont la voie choisie par la plupart des traducteurs des *Fleurs du Mal* en langue portugaise. Il convient de remarquer aussi l'importance de la connaissance des systèmes des langues française et portugaise pour identifier et décrire les artifices qu'ils ont employés, en raison de la rédaction sur l'analyse comparative des poèmes en question.

Cette analyse part des difficultés présentées aux traducteurs qui surgissent tout au long de la pratique de la traduction des poèmes *Les Fleurs du Mal* et qui ont été étudiées sur la base de la théorie descriptive de la traduction, selon les critères des théories de la linguistique appliquée, de la théorie anthropophage de la traduction dont le principe part du fait que le traducteur dévore l'œuvre dans l'original pour s'en

40 REISS, Katharina. *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*. P.51)

approprié les caractéristiques avant de la déglutir pour, enfin, la renvoyer domestiquée ou exotisée, apte à être lue par un lecteur d'une autre langue, d'une autre culture.

La théorie DTS – Descriptive Translation Studies - se retrouve dans la base de notre analyse car elle nous aide à décrire le processus pendant l'activité traduisante et les polysystèmes nous expliquant les divers chemins choisis par les traducteurs vers la domestication du texte-cible. La culture d'un peuple est un grand polysystème composé de plusieurs systèmes qui se reflètent dans la traduction, dans la mesure où elle influence les procédés traductoires. En outre, la vie de Charles Baudelaire nous aide à comprendre son univers qui est aussi représenté dans les versions traduites en fonction de la compréhension du message par le traducteur.

Bien évidemment, nous avons effectué beaucoup de lectures pour détecter les difficultés et les points faibles dans les traductions et pour les isoler dans le but d'identifier, classer, confronter et décrire chaque résultat individuel qui a été confronté aux résultats collectifs. Les exemples sont constitués de fragments des poèmes de Baudelaire mis en présence des versions traduites et ont été choisis parmi les vers les plus significatifs au milieu de ceux qui présentaient les caractéristiques baudelairiennes et en fonction de la façon dont ces traducteurs ont résolu le problème et des procédés qu'ils ont employés. De fait, les figures de style comme les anaphores, les métonymies, les métaphores, les pléonasmes, les éléments culturels et religieux comme les expressions idiomatiques, les manifestations d'oralité présentes dans le texte -source et les traductions ont constitué dans la base de notre analyse dont l'examen a déterminé la classification de la traduction naturalisée ou hybride.

Après les lectures, les collectes d'informations, les annotations sur les recherches réalisées et les comparaisons entre les traductions et le texte original, nous avons commencé à rédiger la thèse en nous basant sur les analyses comparatives et les descriptions des procédés, selon les théories qui gouvernent la traductologie et les points qui régissent la critique et qui explicitent les raisons pour lesquelles les traducteurs ont choisi d'autres propositions déjà tenues pour vraies.

Conclusion

Dans ce chapitre nous décrivons la méthode qui a guidé l'analyse comparative entre les traductions et les poèmes des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire par rapport aux caractéristiques des poèmes, au style des traducteurs, aux aspects culturels de la langue française et nous rendons compte de ce que cette méthode nous a permis de formuler d'importantes informations sur les travaux des traducteurs et leur manière de traduire.

A partir du corpus, il a été possible d'entreprendre une analyse comparative des diverses traductions, une des constatations étant que les traducteurs se sont servis de nombreux moyens pour traduire, car *Les Fleurs du Mal* est une œuvre présentant une certaine complexité du fait de la myriade de moyens poétiques utilisés par Baudelaire et de l'ambiguïté résultant de la nature polysémique de son vocabulaire. Comme les deux langues en question ont de nombreux points communs, les deux étant riches en vocabulaire, et comme les moyens utilisés pour la traduction sont nombreux, nous avons différents exemples de traduction d'un même poème, chacun avec ses caractéristiques propres, chacun présentant une gamme possible d'interprétations, chacun se déployant dans le cadre du vocabulaire et de la conception de vie du traducteur, cela à l'intérieur du thème du poème original. Néanmoins, parmi les poèmes traduits, nous constatons, de manière générale, une tendance des traducteurs à suivre une ligne naturelle propre à la tradition poétique de langue portugaise, qui utilise des traits de langue parlée au Portugal ou au Brésil, résultant parfois en un processus mixte d'exotisation et de naturalisation.

Devant l'importance de *s Fleurs du Mal* dans la littérature mondiale et en l'absence d'études et ouvrages publiés sur ses traductions en langue portugaise, ce travail apporte une grande contribution aux élèves et chercheurs en langue portugaise qui habitent tous les continents du globe.

En fait, le savoir faire se réalise se construit pendant la durée et la rédaction de la thèse lorsque le professionnel enrichit ses connaissances des théories et méthodes, approfondit ses réflexions et développe son raisonnement, compétences utiles à la préparation des activités académiques et qui se constituent en avantages pour les élèves et pour l'institution, un stimulus pour la construction de nouvelles connaissances.

Conclusion générale

Introduction

Au terme de ces analyses portant quelques traductions en langue portugaise des poèmes des *Fleurs du Mal*, leurs traducteurs, ainsi que les procédés que ces derniers ont employé.

Dans le premier chapitre nous présentons l'œuvre *Les Fleurs du Mal*, son auteur Charles Baudelaire, les traductions en portugais au Brésil et au Portugal, les théories qui étayent l'analyse et l'histoire des styles naturalisé et exotisé dont l'usage remonte à l'Antiquité, malgré la nouvelle dénomination. Le deuxième chapitre décrit quelques traductions en portugais des *Fleurs du Mal*, leurs auteurs, le style naturalisé suivi lors de la pratique traduisante et quelles caractéristiques ont été conservés par les traducteurs. Le troisième chapitre présente les traductions en portugais des *Fleurs du Mal* en style hybride, dont le seul représentant est Fernando Pinto do Amaral. La méthodologie de l'analyse et les réflexions sont réservées au quatrième chapitre et la présente conclusion finalise ces réflexions.

D'après l'analyse comparative nous établissons que *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire a été traduite avec beaucoup d'à propos, et que la plupart des traducteurs étudiés ont suivi le style naturalisé avec quelques tendances exotisées, où ils favorisent les aspects culturels et linguistiques de la langue portugaise de sorte que le lecteur a la sensation de lire dans sa propre langue. Les traductions de certains d'entre eux présentent quelques vers rendus en style littéral avec quelques procédés relevant du style exotisé qui favorisent la langue française, ou bien ils emploient des procédés relatifs aux deux styles, donc un style hybride avec des tendances littérales.

Cependant nous observons que ces traductions transmettent avec beaucoup de précision le plan strophique, la forme, les idées, le message, les vocables dans leurs connotations, les images, l'harmonie, enfin toutes les caractéristiques principales de l'original, conçues par Baudelaire dans son recueil de poèmes polysémiques, liées par un réseau de correspondances symboliques et complexes dont le point de repère dans l'analyse nous reporte à la subjectivité. Malgré les difficultés rencontrées au cours de l'activité traduisante, les traducteurs ont su déjouer chaque piège qui est apparu sur leur

chemin, venant ainsi contrarier ceux qui croyaient en l'impossibilité de traduire la poésie, comme Anderson Horta nous le dit :

Et sache, pourtant, que la soit-disant intraductibilité du poème ne doit pas être prise comme un absolu. Ce n'est pas facile, mais il est possible récréer le poème de manière que, en langue-cible, il sonne comme l'original et suscite un ensemble de sensations - émotions-sentiments-idées qui ressemble à celui de la matrice.⁴¹ (notre traduction).

1. Les traductions des *Fleurs du Mal*

Traduire la poésie c'est traduire l'émotion, le sentiment, le message et l'esprit de l'auteur. C'est aussi confirmer la forme, le plan strophique, les figures de style et toutes les caractéristiques du texte-source. Traduire *Les Fleurs du Mal* c'est satisfaire à tous ces critères avec de la veine poétique. Baudelaire a pratiqué toutes les irrégularités dans ses sonnets et fait des *Fleurs du Mal* une œuvre complexe et difficile à traduire. La vie de Baudelaire a influencé son œuvre et nos traducteurs ont réussi avec brio car ils ont su faire usage des procédés et des principes théoriques de la pratique de la traduction conformément à ce que João Ferreira Duarte en a dit:

...une bonne traduction est celle où la qualité originale se trouve tout à fait transposée dans l'autre langue, de manière qu'elle soit aussi distinctement appréhendée et aussi fortement sentie par le lecteur du pays de cette dernière langue que par celui parlant la langue originale de l'œuvre.⁴² (notre traduction)

Nous savons que, en traduction de poésies, de nombreuses particularités devront être prises en compte en raison de la nature même du vers. Dans l'analyse des

⁴¹ E sabe, pois, que a alegada intraduzibilidade do poema não deve ser aceita como um absoluto. Não é fácil, mas é possível recriar o poema de modo que, na língua de destino, ele soe como no original e suscite um conjunto de sensações-emoções-sentimentos-idéias que se assemelhe ao da matriz. HORTA, Anderson Braga. Traduzir poesia. Brasília, Thesaurus, 2004, p14.

⁴² ... uma boa tradução como aquela em que o mérito do original se acha de todo transfundido noutra língua, de maneira a ser tão distintamente apreendido e tão fortemente sentido pelo natural do país a que essa língua pertence como o é por aqueles que falam a língua na obra original. DUARTE, João Ferreira. "Modos de traduzir in *Vértice* vol 71, mar/abr, 1996, p 102-104.

traductions en portugais des *Fleurs du Mal*, nous avons considéré le maintien de la métrique baudelairienne comme un des critères de fidélité, sauvegardés par tous les traducteurs, à l'exception de Gabriela Llansol, en n'oubliant pas que celle-ci varie selon l'intérêt et le point de vue de chaque traducteur. La poésie étant caractérisé par la taille et la nature syllabique des mots, il y a là une des divergences entre la langue française et portugaise rendant la tâche difficile pour les traducteurs, lorsqu'il traite du vers alexandrin, devant passer tout le message et tous les mots du vers français en vers portugais en respectant la même métrique.

En dépit de ces subtilités dans le contraste auxquelles le traducteur se heurte, la langue portugaise et la langue française étant en fait originaires d'un même tronc, à savoir les langues romanes, celles-ci ne manqueront pas d'avoir des points communs facilitant la traduction, bien que détentrices des mêmes problèmes connotatifs et dénotatifs provenant des affinités entre elles. Cela facilite l'identification des critères de fidélité du traducteur du point de vue sémantique, lexical et grammatical. En outre, l'accentuation des mots constitue une caractéristique différentielle entre les langues française et portugaise et vient former une sorte de résistance pour le traducteur au moment de transposer le vers alexandrin français en vers alexandrin portugais en situations identiques; parfois deux vocables partagent le même radical, mais, conformément aux prédominances dans les deux langues, celui en français aura pour terminaison une syllabe muette, tandis que celui en portugais aura pour terminaison une syllabe tonique, ce qui rallonge considérablement le vers. Comme nous le savons, la langue portugaise et la langue française présentent parfois des structures semblables en raison de l'origine des deux langues, ce qui favorise une traduction littérale:

...la traduction littéraire est possible dès lors qu'on prenne en considération le passage d'un système dénotatif et connotatif vers l'autre système, sans négliger la tentative de sauver (...) les traits stylistiques distinctifs de l'auteur, c'est à dire, son idiolecte. ⁴³ (notre traduction)

43 ... a tradução literária é possível desde que se tenha em conta a passagem de um sistema denotativo e conotativo para outro sistema, sem menosprezar a tentativa de salvar (...) os traços estilísticos distintivos do autor, isto é, o seu idioleto. SIMÕES, Manuel G. "Tradução literária". In *Vértice*, n° 55, jul/ago.1993. p.29.

Nous trouvons dans *Les Fleurs du Mal* l'emploi de vocables latins et spécifiques de thèmes se rapportant à des légendes qui amènent le traducteur à expliquer en quelque sorte le signifié contenu dans le mot ou l'expression pour qu'un lien puisse s'établir entre le message de l'auteur et la compréhension du lecteur; mais, s'agissant de poésie, il n'y a pas grand chose à faire sur ce point. Cependant, le traducteur peut fournir une explication en bas de page comme nous pouvons le voir dans l'édition d'Ivan Junqueira ou utiliser la possibilité de rassembler les notes de l'auteur à la fin du chapitre ou du livre et de les traduire, comme nous pouvons le voir dans l'édition de Fernando do Amaral, ou encore d'organiser un glossaire général, y compris avec les mots présentant une certaine difficulté et de cette façon rétablir une bonne compréhension de la phrase, étant entendu que la meilleure solution est encore de conserver la méthode du texte original.

2. Les traducteurs

Considérant les exemples étudiés, nous voyons que *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire a été traduit de manière très appropriée, grâce tantôt à la méthode de naturalisation, donnant la préférence aux aspects linguistiques et culturels de la langue portugaise afin de donner au lecteur l'impression que l'auteur a écrit dans sa propre langue, tantôt à la méthode d'exotisation, accordant la préférence à la langue française et à ses structures linguistiques et culturelles, tantôt encore grâce à une méthode mixte mélangeant les deux systèmes. A cet égard, cependant, on note que les traductions en portugais des *Fleurs du Mal* transmettent de manière satisfaisante la forme, les idées, le message, le vocabulaire et ses connotations, les images, la musicalité, en somme les caractéristiques principales de la version française originale que Baudelaire a donné à sa collection de poèmes polysémiques reliés par un réseau de correspondances symboliques et complexes, toutes destinées à amener le lecteur à la subjectivité. Malgré les difficultés rencontrées, les traducteurs ont su déjouer chaque piège se mettant en travers de leur chemin, apportant ainsi un démenti à ceux qui prétendent qu'il est impossible de traduire de la poésie et donnant raison à Anderson Braga Horta quand il dit :

J'ose dire qu'il y a un peu de mise en scène dans cette négation, qui, d'ailleurs, est accompagnée de quelque réserve, puisque, malgré la soi-disant impossibilité, on traduit tant...⁴⁴ (notre traduction)

Dans les versions d'Anderson Braga Horta, nous avons un exemple de traduction qui nous prouve qu'il est possible de conserver la forme et le contenu du poème original, avec une tendance au style naturalisé. Ce traducteur considère son travail méticuleux, soutenu par l'amour et la passion, presque un amusement, bien qu'il ait déclaré que le traducteur (...) *est un travailleur intellectuel soumis en permanence à deux pressions très puissantes: celle de la fidélité à la forme et à celle du contenu. (Je parle, naturellement, du traducteur littéraire...)*¹ (...)...*la règle consiste à capter le sens, les images, le rythme, la musique de l'original et à essayer de les reproduire, de les recréer, si nécessaire, dans la métalangue. Ainsi le traducteur doit émettre le texte, l'analyser, l'interpréter, jusqu'à bien le comprendre (ou penser que...) avant de commencer l'écriture finale. Et cela, dans certains cas, pourra s'avérer une tâche bien ardue.*⁴⁵ (notre traduction)

Les versions de Cláudio Veiga, traducteur et professeur brésilien, né à Bahia présentent un style où prédomine la domestication ou naturalisation de la langue-cible. Nous avons ici la confirmation de la beauté et de la musicalité de ses vers, exemple vivant de ce qu'Irina Mavrodin considère comme « la poïétique du traduire ». Son style est le résultat de sa théorie sur la bonne traduction : *le bonheur du choix d'une poésie intéressante et significative, l'obéissance aux orientations des livres didactiques, l'équilibre entre le respect des règles de la langue de départ et de celle d'arrivée, l'usage de bons dictionnaires, la patience, la minutie et, par dessus tout, la transmission de ce qui est dans l'original*⁴⁶. Dans sa traduction, Cláudio Veiga a respecté la métrique

44 Ouso dizer que há algo de pose na negativa, que, aliás, costuma seguir-se de algum tipo de ressalva, já que, apesar de propalada impossibilidade, tanto se traduz... HORTA, Anderson Braga. Traduzir poesia, Brasília, Thesaurus, 2004, p.123. (notre traduction)

45 (...) é um trabalhador intelectual sujeito permanentemente a duas pressões poderosíssimas: a da fidelidade à forma e a da sujeição ao conteúdo. (Falo, é claro, do tradutor literário...) (...) ...a regra é ter de captar o sentido, as imagens, o ritmo, a música do original e tentar reproduzi-los, recriá-los, caso necessário, na língua meta. Assim o tradutor tem de esmiuçar o texto, analisá-lo, interpretá-lo, até bem o compreender (ou julgar que...) antes de partir para a escrita final. E isso, em certos casos, pode-se revelar tarefa bem árdua. HORTA, Anderson Braga. *Traduzir poesia*. Brasília, Thesaurus, 2004, p.19

46 a felicidade da escolha de uma poesia interessante e significativa, a obediência às orientações dos livros didáticos, o equilíbrio em satisfazer as regras da língua de partida e da língua de chegada, o uso de

et la forme du poème original, le schéma rythmique différant cependant un peu du schéma des tercets originaux mais cela n'ôtant rien au poème, car cette particularité n'interfère ni dans sa compréhension ni dans les caractéristiques consacrant « Correspondances » un des poèmes de Baudelaire qu'il aime le plus. Dans une démonstration d'une rare beauté, dans son style penchant vers le naturalisé, les mots coulent dans une combinaison parfaite, laissant le message passer naturellement comme si le poème avait été conçu en langue portugaise.

Parmi les traducteurs choisis, il faut accorder une mention spéciale à Ivan Junqueira, preuve vivante de la possibilité de traduire de la poésie avec une grande émotion, tout en transmettant au lecteur les caractéristiques ayant consacré Baudelaire ainsi que les impressions de son âme. Malgré son style naturalisé, il nous fournit, accompagnant sa traduction, une étude minutieuse sur l'auteur et *Les Fleurs du Mal*, s'aidant de notes érudites soigneusement détaillées sur les passages importants mentionnés dans le texte original, sur l'emploi de vocables aidant à la lecture et à l'interprétation des poèmes traduits, lorsque Charles Baudelaire fait référence à un personnage et à des villes de la mythologie grecque. On voit bien alors qu'il est un traducteur méticuleux et conscient de ses responsabilités sur la voie le menant au but fixé. Il conserve partout la métrique et la forme de la poésie, le même schéma rythmique, donnant le meilleur de lui-même, le tout avec beaucoup de musicalité et de brio. D'emblée, son travail nous confirme son image d'un des meilleurs traducteurs des *Fleurs du Mal*, ce que nous pouvons constater avec les traductions présentées.

Gabriela Llansol a une façon bien à elle d'interpréter les poèmes originaux, dans un processus de transcréation, nous transmettant toute la sensibilité de sa version. En général, elle nous présente des vers blancs à métrique libre, parvenant parfois à recréer le vers avec beaucoup de liberté, sans s'éloigner pour autant du sens général exprimé par le texte, bien que s'abstrayant de certains éléments qui, parfois, se transforment en subtilités substantielles qui, si elles étaient rendues en portugais, contiendraient une information supplémentaire. Cependant, par brefs moments, elle garde la forme et la rime que Charles Baudelaire a imprimées au poème. Son langage simple est représentatif

bons dicionários, ser paciente, minucioso e acima de tudo, transmitir o que está no original . Interview. 24/11/2005

du portugais parlé tous les jours au Portugal, avec des pincées de vocabulaire populaire et érotique qui apposent au texte un style naturalisé. Malgré tout, il y a dans ses formes une musicalité reflétant le caractère poétique, transmettant tout le signifié, toute la force, toute la vigueur de la poésie empreinte de l'âme de Charles Baudelaire, de son esprit, de son époque. En effet, celui-ci s'est affirmé comme innovateur, irrévérent et rebelle et, malgré toute cette inventivité qui nous renvoie à l'univers de la création, on sent l'esprit de Charles Baudelaire dans ses travaux.

Pietro Nassetti, dans l'ensemble, conserve la forme originale des poésies traduites, en suivant le même schéma de rimes, visant juste pour ce qui est du vocabulaire spécifique, essayant de reproduire les images construites par l'auteur, transmettant au lecteur l'essence de l'âme de Charles Baudelaire, dans un style à tendance naturalisée. Pietro Nassetti suit aussi le style naturalisé, tandis qu'il suit parfois la même structure de la phrase française en raison de l'équivalence phonétique et grammaticale entre les langues portugaise et française; malgré cela il a conservé la métrique, la rime, le schéma de rimes et le plan strophique du poème original. Ici il se livre à des transpositions pour appliquer les règles de versification et sauvegarder le message du texte original.

3 Les réflexions théoriques

L'analyse des traductions en portugais des *Fleurs du Mal* a été faite sur la base de postulats théoriques régissant les techniques de traduction, la théorie descriptive de la traduction, la linguistique appliquée et la littérature comparée. Ces théories sont les supports de notre analyse comparative, mais nous ne pouvons espérer que la linguistique contemporaine résolve ou explique toutes les difficultés rencontrées au cours de la traduction, celle-ci étant une activité très complexe. Bien qu'elle explique et aide le traducteur à comprendre certaines opérations à effectuer, la pratique, la connaissance et la veine poétique de chacun vont marquer sa traduction en portugais. Tout système linguistique donne une analyse du monde extérieur qui lui est propre et qui, en même temps, est différente non seulement des autres phases de la même langue mais aussi des autres langues en raison d'un différentiel historique. C'est cela qui fait la différence dans

la façon de raisonner d'une société dans la construction de sa propre vision du monde. La langue est un instrument de communication au moyen duquel le parlant exprime sa culture, révélant son origine et la relation entre l'infrastructure économique-sociale de la population, la pensée elle-même et la langue originale. Dans le cas de cette analyse comparative entre les traductions en portugais des *Fleurs du Mal*, nous avons pris comme référence la même langue parlée dans des communautés différentes présentant des divergences significatives dans le cadre de la stylistique, de la syntaxe, de la morphologie et de la versification, ce qui peut offrir aux traducteurs une gamme de possibilités pouvant se transformer en véritables trouvailles de traduction.

Dans notre cas cependant, les poèmes analysés partent de postulats théoriques sous-tendant la traduction en ayant en vue la recherche de la façon dont chaque traducteur a résolu chacune des difficultés rencontrées. Toutefois, il faut accorder une attention particulière au traducteur se livrant à une recherche persistante, innovatrice, s'efforçant de ne pas égratigner l'éthique, et toujours à la recherche de la meilleure solution pour la difficulté rencontrée. En effet, les traducteurs de manière générale, ont apporté de la fluidité au texte-cible, tout en restant fidèle à l'intention de l'auteur de l'original et au sens essentiel du texte avec toutes ses connotations, cela en ligne avec une traduction adaptée au texte-cible, sans trahir les règles du texte-source, comme s'il nous donnait l'impression que nous lisons le texte original; ils montrent ainsi, non seulement la fidélité à l'œuvre, mais aussi la fidélité à l'auteur de l'œuvre, dans le respect des règles de la traduction naturalisée. Cependant, dans le cas de Fernando do Amaral, le traducteur travaille inspiré par une philosophie de la traduction qui donne toujours la priorité à la langue du texte de départ: une propension à utiliser des constructions en langue portugaise semblables à celles de la langue étrangère, ainsi que des néologismes, avec une inclination pour la traduction littérale, la phrase étant construite d'une manière paraissant forcée aux yeux du lecteur, attitude qui va toujours concourir à une traduction exotisée.

S'il s'agit de traduction de poésies, nous pouvons considérer que les procédés déployés par les traducteurs tels les ajouts, les omissions, les transpositions, les modulations sont des artifices valables reconnus comme une manière de surmonter les difficultés et domestiquer le texte. Quelques ajouts superflus et quelques omissions sont

justifiés par une tentative de consolider la rime et la métrique du vers alexandrin qui compose la plupart des poèmes des *Fleurs du Mal*.

La clarté du discours, l'esthétique du poème et la précision des références qui composent le style du traducteur viennent soutenir ce dernier dans son effort de rendre la rime et le plan strophique du poème original, d'en transmettre le message, d'en reproduire les figures de style et les ornements dans le texte-cible tout en préservant les caractéristiques fondamentales qui ont consacré l'œuvre.

Les questions grammaticales s'interposent dans les référentiels au cours de la transposition des vers. Par exemple, les temps verbaux peuvent parfois s'ériger en difficultés car les sujets parlant des langues différentes emploient aussi différents temps verbaux pour la même situation en fonction de la construction de phrase dans la structure de la langue. Ou bien, la traduction du déterminant qui accompagne les substantifs et constitue la règle en langue française peut signifier une omission en langue portugaise qui n'oblige pas à l'emploi du déterminant, et les deux recours ont été choisis par les traducteurs chacun à leur tour.

Bien que ces subtilités dans le contraste gênent le traducteur, il n'en aura pas moins à sa disposition des points en commun facilitant la traduction puisque les langues portugaise et française sont en fait originaires d'un même tronc, les langues romanes ; elles sont détentrices des mêmes problèmes connotatifs et dénotatifs provenant des affinités entre elles. Cet aspect a facilité l'identification des critères de fidélité du traducteur du point de vue sémantique, lexical et grammatical.

En revanche, d'après la technique de la naturalisation, le traducteur qui a adapté le texte original au contexte culturel de la langue portugaise dans une démarche anthropophage, se vaut de néologismes formés à partir d'assimilations, d'adaptations phonologiques, de juxtapositions, d'appositions explicatives, de suppressions, d'inversions, de substitutions de mots et de propositions par des équivalents, éliminant toute caractéristique étrangère du texte, afin de domestiquer le texte lequel donne au lecteur, au cours de la lecture, la sensation de lire le texte original. Le plus important est sauvegarder le message et les caractéristiques qui identifient le texte original. Ces procédés qui rendent le texte poétique lisible et compréhensible se constituent en

discours qui soutient la théorie de l'intraductibilité de la poésie. Voyons ce que nous dit Meschonnic sur ce sujet :

A lieu de dire, comme les anciens praticiens de la traduction, que la traduction est toujours possible ou toujours impossible, toujours totale ou toujours incomplète, la linguistique contemporaine aboutit à définir la traduction comme une opération relative dans son succès, variable dans les niveaux de la communication qu'elle atteint. (...) La « poésie » n'est pas plus « difficile » à traduire que la « prose ». La notion de la difficulté de la poésie, qui se présente aujourd'hui comme ayant toujours eu cours, est datée. Elle inclut une confusion entre vers et poésie. Elle est liée à la notion de la poésie comme violation des normes du langage.⁴⁷

Finalement, le traducteur doit être bilingue. Un autre critère prépondérant en traduction est que le traducteur doit savoir jouer avec l'écriture dans sa propre langue. Les difficultés surgissant au cours de la traduction découlent, en grande majorité, des différences entre les deux systèmes linguistiques et du défaut d'habileté pour trouver les correspondances idéales. Il n'existe pas d'équivalence culturelle; mais l'on sait que, outre la fonction de communication, la traduction littéraire accumule les fonctions culturelle et interculturelle, fournissant ainsi des solutions diverses dans ce domaine afin de résoudre de tels problèmes. De plus, les sentiments et les émotions qui gouvernent la subjectivité qui rend la poésie possible sont caractéristiques de l'être humain et, par conséquent, éprouvés dans toutes les civilisations et exprimés dans toutes les langues.

Bien que ne pouvant être considérés comme traduction en soi, la transposition ou la recatégorisation, l'emprunt, le calque, la note de bas de page, artifices figurant dans la traduction de certains points culturels, ont parfois résolu entièrement les petites comme les grandes difficultés. La créativité a contribué à la solution de problèmes découlant de la traduction de proverbes, d'expressions métaphoriques et idiomatiques, de jeux de mots, de verbiage, plus particulièrement parce qu'il est question de traduction de poésie. Les notes de bas de page, par exemple, sont souvent utilisées par Ivan Junqueira pour expliquer les vocables mythologiques ou les vocables culturels du texte original, tandis

47 MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p.313.

que Pietro Nasseti a choisi un glossaire à la fin du livre. Lorsqu'il s'agit de vers, ces notes en grande quantité sont insidieuses et hors de propos. Cependant, nombre de problèmes émanant du manque d'équivalents pour les déterminants géographiques relatifs à des particularités concernant des pays ou des peuples peuvent être résolus par une petite explication en bas de page, dans le cas où le traducteur ne souhaite pas conserver le mot original, ni ne veut procéder à une adaptation.

Les critères définissant la traduction infidèle découlent aussi de la croyance irrationnelle dans l'intraduisible qui prend racine dans la volonté de sauvegarder la forme et le contenu comme s'il s'agissait d'une copie de l'original. La préservation de la forme, considérée essentielle dans la traduction de la poésie, provient du besoin de reconstituer le système de signes recomposant le message et son information esthétique. Le souci de la fidélité relative à l'élégance et à l'équivalence des expressions naît du désir de préserver le style de l'auteur et les éléments de base du texte de départ; cela alors que le remplacement d'un mot ou d'une expression peut contribuer à la perte du différentiel, avec pour résultat la décaractérisation des valeurs à la base de l'originalité du texte. Nous trouvons ce point de vue dans les traductions des *Fleurs du Mal* d'Ivan Junqueira et de Claudio Veiga, des exemples d'une volonté affirmée de sauvegarder ces caractéristiques.

La façon dont le linguiste voit le monde, la relation qu'il entretient avec lui, la façon dont il s'y voit, sont des facteurs influençant fondamentalement sa manière d'émettre ses propositions sur l'évolution de la langue car chacun a sa logique et son propre point de vue, à partir d'expériences vécues au quotidien qui, souvent, se reflètent de façon négative ou positive dans les critiques au travail du traducteur. Incombent à celui-ci la réflexion, la recherche, le soin, la patience exigés par l'activité de traducteur, afin de garantir au lecteur étranger un travail de qualité privilégiant la fidélité, mais ne perdant pas de vue les critères de base de l'esthétique de réception qui déterminent le niveau d'acceptation et l'aptitude à lire du public, remplissant ainsi les critères permettant une compréhension intégrale du texte final. Les difficultés qui surgissent dans le style, la méthode, l'utilisation d'expressions idiomatiques, dans l'emploi d'une terminologie adéquate ainsi que dans l'interprétation et dans la compréhension du texte de départ peuvent être résolues au moyen de mécanismes acquis par la pratique, en

employant les techniques théoriques de base et en utilisant de bons dictionnaires. La langue portugaise est très riche tant en expressivité qu'en vocables ou dans l'agencement des phrases, nous offrant ainsi la possibilité d'ordonner ses éléments de diverses manières en utilisant des mots de racines variées et permettant que la phrase soit énoncée de façon précise et fidèle dans la transmission des idées. Nous savons, notamment dans le cas d'expressions idiomatiques, que celles-ci traduisent d'une certaine manière les sentiments et l'histoire d'un peuple et que, dans de nombreux cas, il y a des équivalents dans une autre langue, compte tenu des caractères inhérents à la nature humaine. Puisque nous analysons des poèmes de plusieurs traducteurs, nous avons plusieurs exemples d'un même poème traduit en portugais et les solutions adoptées en fonction de tous ces facteurs.

Dans le cas de la poésie, la traduction littérale peut pécher gravement dans le signifié de l'expression et résulter en un manque de sens pour la phrase en langue cible; cependant, on peut se demander si Fernando do Amaral qui a choisi cette voie peut avoir de bons résultats, par rapport à d'autres ayant choisi la traduction littéraire. Bien que le traducteur n'ait pas le droit de corriger, d'effacer ou de modifier la phrase afin de parvenir à une amélioration discutable des imperfections linguistiques, les tout petits changements sont bien reçus quand il s'agit de traductions poétiques. De ce point de vue, les petites modifications, tels le fait de compléter des phrases pour respecter les règles grammaticales, l'emploi de mots ou de périphrases pour substituer des synonymes n'ayant pas de correspondant dans la langue d'arrivée, ne sont pas des défauts lorsqu'ils sont utilisés à bon escient, comme des trouvailles intelligentes pour résorber les petites difficultés apparues en cours de traduction ou pour restituer le sens du texte-source dans le texte-cible. S'agissant d'une traduction de qualité, selon la théorie d'Eugène Nida, on travaille mieux avec l'équivalence des messages qu'avec l'équivalence des mots car ceux-ci n'ont pas toujours une définition tout à fait précise.

Nous savons que la langue exprime la pensée d'un peuple dont le vocabulaire découle de ses nécessités de base, sa culture, son organisation de la société. C'est ainsi que les expressions idiomatiques représentent parfois une entrave à la traduction parce qu'elles peuvent exprimer les goûts et les préférences d'une société ou la marque historique d'un peuple. Bien qu'une expression donnée ne représente rien pour une

communauté donnée, il existe toujours une expression équivalente pour la situation vécue par le locuteur de la langue, car les sentiments et les nécessités de base sont inhérents à tout être humain. Selon Katharina Reiss,

Si les différences de structure entre la langue traduite et la langue traductrice empêchent de reproduire un jeu de mots au même endroit que dans le texte-source, le traducteur peut soit remplacer ce jeu de mots par une figure de langue dont l'effet esthétique est comparable, soit introduire un jeu de mots à un endroit où il n'y en a pas dans le texte-source, mais où la langue traductrice s'y prête.⁴⁸

En langue portugaise, les mots possèdent une fonction déterminée dans les phrases et un rythme propre. Pour les traductions de poèmes, grâce à la licence poétique, il est permis de changer l'ordre des mots et des vers, tout en respectant les sons, dès lors qu'ils n'ont pas une signification particulière ou qu'ils n'entraînent pas une distorsion du message, un problème d'ordre sémantique, car les langues ne sont pas identiques en rythme, structure de la phrase et figures de langue. Il y a aussi les critères régissant les règles établies par la métrique, les jeux de mots et la valeur connotative des vocables qui ont le pouvoir de provoquer de grandes réactions émotionnelles en fonction de la richesse des expériences vécues par l'auteur, par le traducteur et par chaque lecteur, ce qui définit l'esthétique de réception. Si l'on garde à l'esprit que la poésie transmet les sentiments et les émotions, ce sont sans nul doute les connotations qui dictent les relations entre les « signes » et les « utilisateurs ». Dans le cas de la traduction des jeux de mots en poésie, celle-ci est sujette à la créativité. Et les traducteurs étudiés dans les traductions des *Fleurs du Mal* ont fait preuve de beaucoup de créativité pour résoudre ces difficultés dans leur pratique. La substitution du « marqué » par le « non marqué » force le sens linguistique du mot. En plus, les valeurs affectives font partie du signifié du signe, voire du langage poétique. Cependant, notre analyse a eu pour objet la préservation de la forme poétique, le plan strophique, le schéma des rimes, les effets de sonorisation et toutes les caractéristiques spécifiques au texte-source, de même que la conservation du contenu afin de préserver la qualité de l'œuvre traduite, car

⁴⁸ REISS, Katharina. *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Traduction de Catherine Bocquet. Arras : Artois Presses Université, 2002. 163 p. p 54

... « les textes poétiques sont des documents précieux pour la connaissance de la prononciation: selon que le système de versification est fondé sur le nombre de syllabes, sur la quantité ou sur la conformité de sons (allitération, assonance, rime), ces monuments ne fourniront des renseignements que sur ces divers points »⁴⁹

Parmi les traducteurs que nous avons étudiés dans la présente recherche, nous trouvons aussi une diversité dans la traduction des titres de quelques poèmes des *Fleurs du Mal*. Nous pouvons observer que ceux d'origine portugaise en général ont employé les vocables spécifiques de la langue orale de leur pays porteurs du même signifiant, tandis que les Brésiliens ont présenté la traduction des titres conformément aux mêmes vocables; cependant, il y a certains poèmes pour lesquels les traducteurs ont proposé chacun un titre spécifique pour leur version, selon le procédé de la naturalisation ou de l'exotisation, dans la mesure de la polysémie de la langue portugaise et du processus subjectif de la pratique traduisante. Ceci ne représente pas une impossibilité de traduire car les énoncés portent le même sens, ils transmettent le même message, ils fonctionnent dans la même situation. Nous en voulons pour exemple quatre traductions pour un même poème qui n'a pas reçu de titre de la part de son créateur et est connu par son premier vers:

J'aime le souvenir de ces époques nues
Amo a recordação daqueles tempos nus (IJ)
Amo a recordação daqueles dias nus (PN)
As eras da nudez gosto de recordar (FA)
Gosto de recordar os tempos em que reinava o nu (GL)

Tous ces titres sont valables car tous les traducteurs ont transmise la même message. Les différents vocables s'expliquent par la polysémie de la langue portugaise et, évidemment, par la théorie de l'équivalence du message d'Eugene Nida.

Pour « A une mendiante rousse » nous sommes en présence de deux titres par lesquels les traducteurs brésiliens et les traducteurs portugais réfléchissent l'influence régionale de leurs pays respectifs par le biais des vocables *mendiga* et *pedinte* qui ont le même sens.

49 SAUSSURE. Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*, Ed. Payot & Rivages, 1955, Ed. préparée par Túlio de Mauro. P. 60.

A une mendiante rousse
A uma mendiga ruiva (IJ)
A uma mendiga ruiva (PN)
A uma pedinte ruiva (GL)
A uma pedinte ruiva (FA)

Avec la traduction de « Les Phares » Ivan Junqueira, Pietro Nassetti et Fernando do Amaral s'accordent sur « Os faróis », tandis que Gabriela Llansol a préféré une autre traduction: « Os Luminares », un vocable caractéristique de l'oralité de la langue parlée au Portugal qui passe le même message.

Dans le cas particulier des *Fleurs du Mal*, nous avons affaire à des poèmes irréguliers caractérisant une œuvre et un style particulier du poète Baudelaire; cela rend les discussions plus vives, si l'on envisage l'hypothèse de l'impossibilité de traduire la poésie. Les difficultés qu'éprouvent certains traducteurs pour transmettre l'esprit de la poésie, notamment si le traducteur ne possède pas le don de le faire, réduisent l'éclat et la couleur originaux, étant entendu que, d'une manière générale, la « poétique », les questions de rime et de métrique, les figures de langage, voire les intentions et les sentiments prêtés si généreusement à l'auteur dans la rédaction d'un vers donné, constituent des allégations de la part de critiques n'acceptant pas la traduction de la poésie, car ils se fondent sur le concept que les mots possèdent une équivalence entre eux dans les langues parentes, mais demeurent intraduisibles dans leurs concepts et associations. Cependant, Roman Jakobson déclare:

Toute expérience cognitive peut être traduite et classée dans chaque langue existante. Là où il y a lacune, la terminologie pourra être modifiée avec des emprunts, des calques, des néologismes, des transferts sémantiques et, enfin, avec des circonlocutions. (...) La définition sémiotique du signifié d'un symbole comme traduction en d'autres symboles a une application efficace dans l'examen linguistique de la traduction intra et interlingual;⁵⁰ (notre traduction)

50 Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser codificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e finalmente, por circunlóquios. (...) A definição semiótica do significado de um símbolo como sendo sua tradução em outros símbolos tem uma aplicação eficaz no exame lingüístico da tradução intra e interlingual; JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*, Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, p 67, 84.

De même, en ce qui concerne la notion de fidélité, tout traducteur, tout théoricien a sa manière particulière de considérer les différents concepts pouvant être utilisés pour orienter une analyse de corpus. Même ceux qui se déclarent fidèles au texte original divergent entre eux en théorie. Finalement, à qui sont-ils fidèles? Dans le cas des *Fleurs du Mal*, que ce soit en tendance exotisante ou naturalisante, ses traducteurs se déclarent fidèles à sa forme, à son message, à Baudelaire ou au lecteur selon la théorie internalisante. Ce pour quoi on conclut que, au vu de l'analyse de corpus effectuée, la fidélité correspond à la traduction se rapprochant du texte de départ en ce qui touche aux réactions provoquées chez les lecteurs respectifs, et par conséquent au marché éditorial. En général les traducteurs ont employé les procédés pour la naturalisation du texte, même Fernando do Amaral que nous considérons un traducteur au style hybride.

En poésie, de tels points sont plus préoccupants parce que le risque de ne pas arriver à un résultat satisfaisant en ce qui concerne la fidélité due au texte original est plus grande. Le langage dénotatif a une valeur décisive dans la production de réactions émotionnelles extralinguistiques. Le traducteur doit apporter un soin accru à sa traduction, compte tenu des nombreux facteurs contribuant à la reconnaissance de la qualité du résultat, de sa valeur méritée, avec les critères inhérents à sa fonction, outre l'inquiétude naturelle quant à la réceptivité par les lecteurs. Pendant la traduction, le traducteur provoque une interaction entre la poétique de la traduction, la théorie et la pratique, dont les concepts sont définis comme un langage-système. Les structures linguistiques sont travaillées au même niveau et de la même manière que les formes littéraires. Il faut donc faire la distinction entre théorie et pratique. Les relations entre les langues établissent un lien entre la linguistique appliquée, la littérature et la traduction de la même façon que la linguistique, la psychologie et la philosophie avec la traduction littéraire. La didactique des langues et la théorie de la traduction constituent en fait les domaines principaux de la linguistique appliquée. La dichotomie entre connotation et dénotation peut opposer parfois des aspects entre les différents signifiés que présentent les variantes d'un mot, d'une expression ou d'une phrase, bien que traduisant la même pensée. En poésie, les informations fournies par la connotation peuvent soulever un problème technique de traduction si le traducteur traduit littéralement, car signifiant et signifié ont la même importance pour la communication dans la mesure où ils sont

vecteurs d'importantes informations dans la transmission des messages. Un même mot, s'il est répété dans le même discours, peut avoir un signifié différent s'il est inséré dans différents contextes morphologiques et syntaxiques, car les mots présentent diverses nuances dans leur signifié, mais la réception du résultat est fonction du lecteur, comme nous l'avons noté dans certains vers traduits par Gabriela Llansol.

On comprend que, pour traduire de grands poètes, il faut être aussi un peu poète; il faut finalement avoir la « veine créatrice », puisque c'est l'âme du poète, c'est le sentiment, c'est la pensée et ce sont les idées qui doivent être transmises au moyen de la traduction, afin que les impressions et le sens de l'œuvre originale atteignent intégralement le lecteur du texte traduit. La musicalité produite par les sons des mots qui composent les vers et le lyrisme qui déborde et envahit l'atmosphère du lecteur sont des marques intrinsèques obligatoires dans une poésie. Néanmoins, comme il est difficile de savoir ce qui est implicite dans les sentiments d'un être humain, comme il est difficile de savoir ce qui vraiment se cache dans les mots prononcés, même quand nous sommes devant nos interlocuteurs, le lecteur n'est pas intéressé à connaître *ce que l'auteur voulait* transmettre avec ce message mais plutôt *ce qu'il nous transmet, comment il le transmet, et ce qui est écrit* dans ce message. Nous avons le don de cacher nos émotions, nos pensées, et si cela devait être pris en compte il serait impossible d'avoir ne serait-ce qu'une simple conversation entre membres d'une même famille. Nous courrions en effet le risque de ne pas comprendre, ni d'être compris entre interlocuteurs intralingues. Par conséquent, il demeure encore plus difficile de capter l'esprit de l'original, de découvrir l'intention de l'auteur, de rencontrer le génie de la traduction, comme le veulent certains traducteurs, car notre inconscient n'a pas de prédisposition à capter l'abstrait. Ces arguments sont très vagues et il s'en faut de beaucoup pour les concrétiser et pour les présenter comme une preuve suffisante pour appuyer les théories qui vont à l'encontre du simple acte de traduire une poésie. Il suffit de voir l'existence de milliers de traductions de poésies circulant sur toute la planète, résistant à l'usure du temps et étant rééditées dans toutes les langues. Le désir allié au plaisir et à la satisfaction de les traduire ne va pas empêcher que des poètes de traduction diffusent le message de chefs-d'œuvre traduits précieusement et conservés pour l'éternité, en dépit de l'opposition de traductologues. Il appartient aux critiques littéraires, à titre de contribution, d'établir des

critères destinés à évaluer la qualité des solutions utilisées dans la traduction, et si celles-ci ont atteint pleinement leurs objectifs. En effet, selon l'esthétique de réception, si le traducteur a utilisé avec succès ces techniques pour sa traduction, le résultat apparaîtra dans la qualité et la quantité de lecteurs le consacrant.

En contrepartie, c'est justement cette caractéristique particulière de traduire le texte du français en portugais qui exerce un grand attrait chez le traducteur. Celui-ci se réjouit, en effet, de trouver le mot ou l'expression propres pour transmettre la connotation découlant de l'émotion ressentie à la lecture de Baudelaire, sauvegardant ainsi le contenu de l'original. Il considère ces mots et ces expressions comme de véritables trésors qui lui permettent de trouver des solutions aux difficultés avec intelligence et créativité. Il comble ainsi la lacune des signifiants, surmontant de la sorte les obstacles du texte original à l'aide de procédés spécifiques, d'acceptions traductologiques destinées à ces fins. C'est par exemple le cas des traductions de certaines poésies des *Fleurs du Mal* de la traductrice portugaise Gabriela Llansol qui prend parfois ses distances par rapport au poème original en utilisant le vers libre ou la paraphrase, procédé caractéristique de sa technique de traduction. Le fond de la question est que l'idée originale soit rendue dans toute sa propriété, ce pour quoi elle choisit ce moyen.

Au moyen d'une analyse extensive du recueil de poèmes extraits des *Fleurs du Mal*, nous vérifierons quels sont les morceaux traduits présentant les caractéristiques originales du texte de départ et quelles sont les trouvailles brillantes de chaque traducteur pour transmettre les sentiments et les expressions de l'auteur. Nous aurons aussi à cette occasion les réponses moins heureuses données par des traducteurs pour choisir leur voie et arriver au résultat final sous l'influence de la théorie de l'intraductibilité tant débattue. Parfois, ces arguments servent de base pour soutenir des hypothèses de traducteurs qui ne sont pas parvenus à transmettre l'essence de l'original, ou pour conforter, dans les faits, le manque d'engagement et de persévérance requis par la traduction, le manque de qualités professionnelles, voire la fragilité du moi du traducteur, son absence de veine poétique, ou mieux, l'absence de talent pour la traduction. C'est une vision purement individualiste qui apparaît aux yeux de celui qui ne fait qu'analyser. Que l'activité traductrice exige certaines habiletés intrinsèques en

plus de l'intimité avec les deux cultures et l'obligation pour le traducteur d'être bilingue, cela est notoire.

Nous ne pouvons oublier qu'il y a traducteurs et traducteurs. Certains sont traducteurs par choix; ayant exercé une profession voisine, ils se dédient amoureusement à cette activité, sans dépendre du temps ni du salaire pour subsister. Ceci n'est pas le cas des soi-disant professionnels qui doivent travailler des heures d'affilée et ont des délais pour livrer leur « commande ». On trouve les premiers parmi les professeurs, les journalistes, les écrivains, les critiques littéraires et les théoriciens de la traduction qui exercent également la profession de traducteur par dilettantisme; ils se trouvent en effet dans une position privilégiée pour se consacrer à la traduction quand ils le veulent et peuvent choisir l'œuvre de leurs vœux ou l'auteur qui leur plaît le mieux. Les autres ne sont que des professionnels mal payés, à la merci des éditeurs, avec obligation de fournir des traductions à la hâte pour respecter de courts délais, obligation de se soumettre à des règlements et critères et ne disposant pas du temps nécessaire pour atteindre la perfection.

Néanmoins, c'est avec cette dernière technique que le traducteur peut rendre les caractéristiques culturelles qui imprègnent *Les Fleurs du Mal* ainsi que le style de Charles Baudelaire et les normes grammaticales de la langue française, les citations, les nominatifs, les vocables étrangers dans le texte original qui, maintes fois, sont expliqués dans des notes de bas de page, ou par des néologismes dans la langue portugaise, une manière d'universaliser le texte.

Cependant, afin de vérifier si ces traductions sont « soit assimilées », « soit exotiques », « soit hybrides », il nous faut réaliser une analyse comparative entre l'édition originale et les éditions des traductions de *s Fleurs du Mal* pour évaluer quelle est la répercussion des ces traductions dans l'œuvre de Charles Baudelaire, ce que ces traductions représentent au Portugal et au Brésil, quelle est l'importance de le traduire en langue portugaise, suivant une réflexion extensive sur l'acte de traduire, sur les théories de la traduction et comment chaque traducteur a pratiqué. À partir d'un corpus composé de treize poèmes choisis il faut élaborer des catégories pour identifier quels traducteurs ont adopté une pratique caractérisant un processus de traduction littérale où le texte garde les néologismes, la structure de la phrase, enfin les différences culturelles et

linguistiques qui le définissent comme une traduction exotisée dans un domaine d'anthropophagie innovatrice, ou alors un processus de traduction assimilée à la culture de la langue cible qui la définit comme une traduction naturalisée dans un domaine d'anthropophagie ethnocentrique, ou un processus qui cherche l'harmonie entre ces deux pratiques selon l'anthropophagie interculturelle où le texte cible garde les caractéristiques de la culture du texte source de même qu'il favorise les caractéristiques de la langue cible.

La diversité découlant de l'acte de traduire et les solutions retenues par les traducteurs pour trouver des issues et résoudre les difficultés inhérentes sont provoquées par la confrontation entre les deux langues, la française et la portugaise, et, par conséquent, entre les deux cultures. Elles sont à l'origine des divers points de vue sur les postulats théoriques déterminant la pratique de la traduction, d'un point de vue naturalisant ou exotisant. Néanmoins, il n'existe pas de théorie sans pratique et la littérature comparée est la boussole guidant ces navigateurs dans leur voyage; malgré cela, ce ne sont pas toujours les critiques qui la pratiquent.

S'il y a par conséquent une telle diversité de théories, comme de théoriciens de la traduction, il y a aussi une diversité de solutions permettant de surmonter les difficultés dans la transposition du texte original. Ainsi, toutes les théories sont valables puisque la traduction remplit sa finalité de communication dans le village global et est considérée comme facteur d'interaction entre deux cultures et le public spécifique visé. Dans le cas des *Fleurs du Mal* nous présentons des traducteurs appartenant à différentes générations de théoriciens littéraires, se basant, de ce fait, sur différents postulats théoriques dérivés eux-mêmes de différents contextes socio-historiques. Leur principale caractéristique est leur pratique de trois cultures distinctes assises sur une langue de même origine mais ayant des traits divergents, à savoir les cultures portugaise, brésilienne et française. C'est ainsi que, parmi les traducteurs reconnus par la critique nationale et internationale, ont été choisis pour l'analyse des traductions: Anderson Braga Horta, Fernando Pinto do Amaral, Claudio de Andrade Veiga, Ivan Nóbrega Junqueira, José Jeronymo Rivera, Maria Gabriela Llansol et Pietro Nassetti.

La problématique de la traduction de la poésie requiert d'abord du traducteur la connaissance détaillée et empreinte d'une forte sensibilité de l'œuvre à traduire, une

grande patience et de la détermination. Il faut, en outre, que le traducteur ait le sens du détail, entre autres, afin de pouvoir effectuer une analyse complète de l'œuvre en gardant pour objectif une interprétation fidèle à ses critères ainsi qu'aux sentiments de l'auteur de l'œuvre originale, au moment de sa création.

Nous savons que, parmi les principes de base d'une bonne traduction en matière de poésie, il est souhaitable que le traducteur domine l'écriture de sa propre langue, sache aborder les difficultés découlant des deux systèmes linguistiques, trouve les équivalences idéales dans les deux systèmes, connaisse les deux cultures et ait une vocation de poète. On s'attend aussi à ce que les traducteurs choisis répondent aux attentes des lecteurs.

Qu'il s'agisse d'un texte naturalisé ou exotisé, le style, dans ses manifestations phonétiques, syntaxiques et lexicales, détermine le genre de poésie. Il est donc particulièrement important que, pour chaque type de texte, le traducteur choisisse les règles adéquates devant régir la traduction en fonction du rythme, de la structure de la phrase et des mécanismes régissant les discours. Dans son essence, selon la théorie de l'anthropophagie, le traducteur est aussi un créateur. Dans le cas des traductions en portugais des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, il s'approprie, d'une certaine façon, l'original pour y introduire son contexte à lui et le restituer sous la forme d'un deuxième texte, ce qui génère une grande émotion, et rend le travail passionnant et séduisant. Lequel parmi ces traducteurs étudiés a effectué le meilleur travail ? Il revient au lecteur de s'abandonner au plaisir de chaque poésie et, au cours de sa lecture, de former son opinion.

Conclusion

Ainsi nous pouvons constater que dès les premiers temps de l'histoire de la traduction, le style a influencé de manière prédominante les diverses manières de traduire. Nous voyons aussi que les traducteurs ont procédé selon leurs propres points de vue, en fonction d'une idéologie déterminée, considérée essentielle pour leur époque, mais qui tendent tantôt vers la naturalisation en donnant la préférence au texte cible,

tantôt vers l'exotisation en privilégiant le texte source, selon des critères discutables de fidélité, de qualité et de beauté, qui se configurent dans un processus hybride.

Comme nous le savons, le portugais brésilien et le portugais portugais offrent des différences considérables dans leur oralité. Les vocables *mendiga* et *pedinte* ont la même connotation, mais sont employés dans différents univers, différentes cultures. En plus, nous travaillons ici avec l'analyse comparative entre trois cultures différentes et semblables liées par une origine commune.

Nous ne devons pas oublier que la langue est un organisme vivant et, par conséquent, susceptible de subir des changements résultant de l'évolution naturelle de la société; or, dans notre cas particulier, il s'agit d'analyser des traductions faites par des traducteurs de langue portugaise mais appartenant à deux sociétés différentes qui, suite à leur éloignement géographique, ont subi des évolutions distinctes. Et, c'est sur ce point que les langues se différencient entre elles, de sorte que chaque œuvre se présente avec des caractéristiques propres lui conférant son originalité.

« Des langues différentes expriment par des structures différentes un même fait physique invariable. A chaque langue correspond une organisation particulière des données de l'expérience. Une langue est un instrument de communication selon lequel l'expérience humaine s'analyse différemment dans chaque communauté. »⁵¹

Selon certains critiques, philosophes, linguistes et théoriciens de la traduction, défenseurs de la théorie de l'intraductibilité, la poésie ne se traduit pas; il faudrait plutôt se demander pourquoi quelqu'un n'a pas réussi à traduire. Pendant tout le temps de recherches sur les traductions en portugais des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire se sont présentées de brillantes traductions produites par plusieurs traducteurs confirmés. En nous basant sur une analyse descriptive, nous pouvons démontrer que ces traductions sont tout à fait acceptables selon les critères poétiques car nous nous rendons compte que, dans leur ensemble, les traducteurs ont été fidèles aux caractéristiques de l'auteur. Constamment, leurs objectifs visent à la compréhension du lecteur en général, selon les critères qui privilégient la naturalisation dans la domestication du texte-cible, avec

51 MOUNIN, George *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p.58.

parfois quelques traces d'exotisation, dans un processus mixte, donc hybride avec tendances naturalisées et hybrides avec tendances littérales. Si l'on considère que, en raison des équivalences entre les sentiments et les émotions de l'homme et les équivalences entre les langues, sur ces points, tout est valable et qu'il est possible de traduire de la poésie, le concept de fidélité qui prévaut dans notre analyse passe par la sauvegarde du message selon les critères de l'auteur en ce qui concerne le contexte, le plan strophique et l'esprit de Baudelaire. Même Gabriela Llansol avec ses paraphrases qui s'éloignent un peu de la forme du poème baudelairien se rapproche de cet esprit.

Ainsi, le texte final se valorise dans une optique hybride avec de fortes tendances naturalisées afin que le lecteur ait l'impression de lire le texte comme s'il s'agissait d'un original, puisqu'il est impossible de connaître les véritables sentiments et la pensée de l'auteur au moment de la conception de l'œuvre. Dans la pratique de la traduction, le traducteur traduit ce qui est écrit, ce qui est lu; ce n'est pas ce que l'auteur a voulu dire. Tout poète peut exprimer ses émotions dans n'importe quelle langue. Et le traducteur-poète aussi. Il s'efforce dans sa lecture de percevoir les émotions de l'auteur dans le texte original et il les exprime, selon sa perception, dans quelque langue que ce soit. Finalement, la langue est le principal instrument de communication de l'homme, utilisé à tout moment depuis qu'il a commencé à parler.

En général, vis-à-vis des exigences contradictoires auxquelles les traducteurs satisfont, cette analyse révèle des traductions fidèles aux intentions de Baudelaire, en dépit des caractéristiques qui composent son œuvre, présentant la philosophie, les figures de langage, la polysémie de la langue française et les analogies qui distinguent toute l'œuvre *Les Fleurs du mal* comme un classique universel.

Par ailleurs, si d'un côté, certains nient la possibilité de traduire en objectant que les mots ne possèdent pas d'équivalence de signifié dans des langues différentes, d'un autre côté, il existe des traducteurs renommés des *Fleurs du Mal* comme Ivan Junqueira, Claudio Veiga, Jamil Almansur Haddad reconnus par le monde littéraire pour leurs belles traductions de poésies tenues pour intraduisibles qui nous donne cet chance de connaître une oeuvre de la littérature universelle dans notre propre langue. L'expérience professionnelle et la veine poétique leur ont permis de « détecter des trouvailles heureuses », provoquant de sérieuses discussions sur les moyens et choix adoptés dans la

traduction, tant en ce qui concerne le texte de départ que celui d'arrivée. Je reconnais que, dans une tâche de ce type, le traducteur rencontre de véritables obstacles avant d'atteindre l'objectif final; néanmoins, ceux-ci doivent être franchis car le traducteur est chargé de transmettre l'idée, le sentiment et l'émotion implicites dans l'intégralité du discours ou de l'écrit. En outre, traduire Baudelaire, notamment *Les Fleurs du Mal*, exige que l'on tienne compte du contexte socioculturel de l'œuvre et une technique de traduction où les stratégies de texte suivies doivent déterminer les choix effectués par le traducteur pour imprimer à sa traduction le message, la forme et le style perçus dans le texte original. Finalement, il n'existe pas de bonne pratique de traduction sans un bon socle théorique, de même qu'il n'existe pas de base théorique sans fondement dans la pratique.

Malgré les grandes polémiques autour de son œuvre, Baudelaire est aujourd'hui un poète consacré par la critique littéraire; *Les Fleurs du Mal* est traduit dans le monde entier en plusieurs langues, surtout en portugais, par des traducteurs brésiliens et portugais qui ont si bien su transmettre le message original, avec toutes les caractéristiques les ayant consacrées.

Une des œuvres lyriques les plus lues et les plus traduites dans le monde entier, *Les Fleurs du Mal* est d'une importance des plus marquantes dans la littérature française, ainsi que dans les littératures de langue portugaise, avec une mention spéciale pour le Portugal et le Brésil, et, comme cela ne pouvait manquer, dans la littérature universelle, non seulement en raison des innovations introduites en poésie et dans les thèmes traités, mais aussi des mouvements littéraires apparus plus tard, de même que de l'influence subie par les poètes venus après lui et qui consolidèrent la valeur de l'œuvre qui donna naissance à la modernité.

Nous voyons préservés, dans ces traductions des *Fleurs du Mal* les images, la forme, ainsi que les caractéristiques du poème original, avec beaucoup d'à propos.

Index

- A une mendiante rousse, 134, 181, 220
Anderson Braga Horta, 3, 18, 22, 24, 46, 48, 60, 83, 94, 199, 200, 201, 209, 226, 240
As Flores do Mal, 17, 20, 22, 24, 25, 40, 105, 121, 123, 163, 191, 197, 198, 200, 201, 233, 239, 305, 309, 310, 313, 314, 315, 319
Avec ses vêtements ondoyants et nacrés, 126, 177, 190
Bénédiction, 97, 165, 167, 249
Charles Baudelaire, 1, 8, 9, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 51, 54, 61, 63, 64, 76, 81, 82, 83, 84, 88, 97, 105, 115, 121, 123, 134, 135, 151, 157, 160, 190, 192, 194, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 209, 211, 224, 225, 226, 228, 233, 234, 235, 243, 244, 245
Claudio Veiga, 16, 20, 21, 35, 132, 133, 143, 158, 200, 216, 229, 306, 307
Cláudio Veiga, 3
Correspondances, 18, 28, 39, 88, 89, 91, 162, 163, 210, 246
Don Juan aux Enfers, 118, 174
exotisée, 8, 14, 26, 27, 37, 54, 82, 161, 162, 199, 204, 213, 225, 243
Fernando do Amaral, 105, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 191, 208, 213, 217, 220, 221, 312
Gabriela Llansol, 17, 22, 47, 48, 68, 87, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 140, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 158, 196, 197, 198, 200, 211, 213, 220, 222, 223, 226, 228
Guilherme de Almeida, 18, 43, 45, 46, 51, 197
Harmonie du soir, 130, 179
hybride, 29, 33, 160, 162, 164, 169, 176, 191, 193, 204, 206, 221, 228
Ivan Junqueira, 17, 20, 35, 39, 40, 43, 46, 47, 85, 90, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 197, 198, 200, 208, 210, 216, 220, 229
J'aime le souvenir de ces époques nues, 104, 169
Jamil Almansur, 17, 20, 21, 25, 43, 47, 197, 229, 313
José Rivera, 141, 158, 309
l'Antiquité, 65, 66, 67, 69, 70, 74, 193, 194, 206
L'Horloge, 151, 188
La mort des pauvres, 142
La musique, 18, 140, 183
le Symbolisme, 10, 46
Les Fleurs du Mal, 8, 9, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 58, 61, 63, 64, 68, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 108, 148, 151, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 216, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 234, 235, 310
Les Phares, 111, 172, 220
Manifesto Antropófago, 11, 44
Manifesto Pau-Brasil, 11, 44
naturalisée, 8, 9, 14, 22, 26, 27, 35, 37, 54, 69, 74, 82, 85, 105, 118, 141, 144,

161, 162, 178, 187, 199, 200, 204,
 211, 213, 225, 243
 Olavo Bilac, 18, 24, 44
 Oswald de Andrade, 10, 11, 44, 45
 Parnasse, 10, 42, 43
 Pietro Nasseti, 17, 21, 25, 83, 85, 90,
 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100,
 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108,
 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115,
 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122,
 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129,
 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137,
 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144,
 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151,
 152, 153, 154, 155, 156, 198, 200,
 211, 216, 220, 226, 248, 257, 264,
 270, 274, 277, 279, 282, 289, 293,
 296, 300, 304, 305, 313, 314
 processus hybride, 8, 26, 53, 161, 227
 Sed non satiata, 121, 176, 177
 Semana de Arte Moderna de 1922, 11,
 44
 Sonnet d'automne, 147, 186
 traduction littérale, 8, 14, 22, 53, 55, 62,
 65, 67, 68, 69, 70, 72, 77, 79, 81, 100,
 124, 133, 148, 158, 161, 165, 166,
 169, 172, 181, 185, 201, 213, 217,
 225

Bibliographie

I - Les sources imprimées

A - Les textes de Baudelaire

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris, L'Aventurine, 2000, 261p.
(Collection Classiques Universels) (Texte intégral).

B - Les traductions des Fleurs du Mal

AMARAL, Fernando Pinto do. *Charles Baudelaire – As Flores do Mal*. Ed bilingüe.
Lisboa, Assírio e Alvim, 1998. 371p.

HORTA, Anderson Braga. *Traduzir poesia*. Brasília: Thesaurus, 2004. 296p.

JUNQUEIRA, Ivan. *Charles Baudelaire – As Flores do Mal*. Edição bilingüe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 658p. Coleção Poesia de todos os tempos.

LLANSOL, Maria Gabriela. *As Flores do Mal – Charles Baudelaire*. Edição bilingüe.
Santa Maria da Feira: Relógio d'Água, 2003. 371p.

NASSETTI, Pietro. *As Flores do Mal – Charles Baudelaire*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

RIVERA, José Jeronymo. *Poesia Francesa: Pequena Antologia Bilingüe*. 2. ed. rev. e aum. Brasília: Thesaurus, 2005. 190p.

VEIGA, Cláudio. *Antologia da poesia francesa: do século IX ao século XX*. 2ª ed ampliada bilingüe. Rio de Janeiro: Record 1999. Edição bilingüe. 462 p.

C - Editions critiques

1 Ouvrages sur Charles Baudelaire

1.1 Livres

ALVES, José, *Antero de Quental: les mortelles contradictions*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, 524p.

AMARAL, Glória Carneiro do, *Aclimatando Baudelaire*, São Paulo, ANNABLUME, 1996.

BAUDELAIRE, Charles, *Poesia e prosa*, organização Ivo Barroso, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar SA, 1995, 1995, 1130 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, Texte établi et annoté par Y-G le Dantec, Gallimard, 1961, Coll Bibliothèque de la Pléiade, 1549 p.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*, Petite Bibliothèque Payot, 1955.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire um lirico no auge do capitalismo*, Trad. José Carlos Martins Barbosa et Hemerson Alves Baptista, São Paulo, Editora Brasiliense, p 112-138.

- BENJAMIN, Walter, “Sobre al guns temas em Baudelaire”, in *Textos escolhidos*, Trad. José Lino Grunewald, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p 29-56..
- BLIN, Georges. *Baudelaire*. Gallimard, 1939 ;
- FERRAN, André. *L'esthétique de Baudelaire*. Paris : Hachette, Librairie Nizet, 1968, 734 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Essais de sémiotique poétique avec des études sur Apollinaire, Baudelaire, ... (et al.)*. Paris :Larousse, 1982.
- HUBERT J-D, *L'esthétique des Fleurs du Mal*, Genève, Slatkine Reprints, 1953.
- PIA, Pascal. *Baudelaire*. Col. Écrivains de toujours. Éditions du Seuil, 1995. 207p.
- RINCE, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. Presses universitaires de France. 1991.
- RUFF, Marcel. *Baudelaire, l'homme et l'œuvre*, « Connaissance des Lettres », Hatier, 1966.
- RUFF, Marcel, *L'esprit et l'esthétique baudelairienne*. Armand Colin, 1955.
- SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Gallimard. « Folio » 1947. (n° 105)

1.2 Anthologies

- CHEVAILLIER, J-R et AUDIAT, Pierre, *Les textes français, XIXe et XXe siècles*, Paris, Librairie Hachette.

1.3 Thèses de doctorat

- MOYAL, Danièle. *L'évasion chez Baudelaire et chez Swinburne*. Thèse du doctorat de 3^e. Cycle sous la direction de Claude Pichois. Jul 1985. Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III.

1.4 Revues

- Huitième assises de la traduction littéraire*, «Baudelaire et ses traducteurs contemporains » Arles, Actes du Sud, 1992, p 119-147.

2 Ouvrages sur Les Fleurs du Mal

2.1 Livres

- BARTOLI-ANGLARD, Véronique. *Charles Baudelaire Les Fleurs du mal*. Baume-les-Dames : Bréal éditions, 2002. 128p.
- CARLIER, Marie. *Baudelaire les Fleurs du Mal - 10 poèmes expliqués*. Collection Profil littérature, dirigée par Georges Décote. Paris : Hatier, 1985 ; 80 p.

- CASSAGNE, Albert. *Versification et métrique de Charles Baudelaire*. Paris : Hachette, 1906 ; 126p. (thèse).
- CHÉRI R-B. *Essai d'une critique intégrale. Commentaire des « Fleurs du Mal »*. Pierre Cailler, Genève, 1949.
- DELABROY, Jean. *Les Fleurs du Mal – Baudelaire*. Baume-les-Dames, Magnard, 1987, avec la collaboration de Laure Allard et Vincent Colonna, Collection texte et contextes..
- FERRAN, André. *L'esthétique de Baudelaire*. Paris : Librairie Nizet, 1968. 734p.
- GIUSTO, Jean-Pierre. *Charles Baudelaire Les Fleurs du Mal*. Paris : Presses Universitaires de France. Collection Etudes Littéraires.1984.
- HUBERT, J-D. *L'esthétique des Fleurs du mal*. Genève : Slatkine Reprints, 1953/1993. 291 p.
- SCTRICK, Robert. *Charles Baudelaire - Les Fleurs du Mal*. Paris : Pocket classiques (Collection dirigé par Claude Aziza). 1998. (350 p.)

2.2 Articles

- PROUST, Marcel. « A propos de Baudelaire » in *Essais et articles*. « Pléiade » Gallimard 1971.

3 Ouvrages sur les traducteurs étudiés

3.1 Livres

- CASTRO, Renato Berbet de, *Breviário da Academia de Letras da Bahia*, Salvador, Conselho Estadual de Cultura, 1994, 347 p.
- VEIGA, Cláudio, *Um estudante em Paris*, Rio de Janeiro, Record, 2004, 127 p.

4 Ouvrages sur la traduction

4.1 Livres

- BALLARD, Michel. *De Ciceron a Benjamin: Traducteurs, traductions, réflexions*. Presses Universitaires de Lille, 1992. 298 p.
- BALLARD, Michel, « L'unité de traduction... » in *La traduction à l'université* . p 230-260.
- BELOV, Olga, *A força da tradução*, Salvador, Editora da ACB – Academia de Cultura da Bahia,2008.
- LADMIRAL, Jean-René. *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Saint Amand, Editions Gallimard, 1994 (300 p.)
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução:do sentido à significância*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- MESCHONNIC, Henri, « Poétique de la traduction » in *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p 305-454.

- MOUNIN, Georges. *Les belles infidèles*, Lille :Presses Universitaires de Lille 1994.
- MOUNIN, Georges, *La communication poétique*, Paris, Gallimard, 1969.
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963
- PAES, José Paulo, *Tradução: a ponte necessária*, São Paulo, Editora Ática AS, 1990.
- PLAZA, Julio, *Tradução intersemiótica*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.
- POLLAK, Liliane, *La traduction sans peur... et sans reproche*, Québec, Les éditions françaises 1995, 239 p
- REISS, Katharina. *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*. Tradução de Catherine Bocquet. Arras: Artois Presses Université, 2002. 163 p.
- RÓNAI, Paulo, *Escola de tradutores*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres : cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Arras, Artois Presses Université, 2004.

4.2 Revues

- AMARAL, Fernando Pinto. “Poesia”. In *Vértice*, vol.49, jul/ago 1992. p.107.
- AWAISS, Henri ; CONSTANTINESCU, Muguras ; MANOLACHE, Simona Aida (coordinateurs) *Pour une poétique du texte traduit*. Atelier de Traduction. Numéro hors série 2007. Suceava, Editura Universitatii. 2007.
- BALLARD « La lecture des designateurs de Referents Culturels ». In *Revista Babilônia*, vol.2/3. p.15/28.
- BARREIROS, José Colaço. “O que é uma boa tradução? É uma tradução bem feita. E o que é uma tradução bem feita?...” In *Revista Babilônia*, vol.2/3, p.129/145.
- BARREIROS, José Colaço, “De como a fidelidade pode resultar infiel:” contra a tradução”, in *Revista Babilonia*.
- BARRENTO, João. “A tradução literária”. In *Vértice*, vol. 38, mai 1991. p.117.
- DUARTE, João Ferreira. “Modos de traduzir”. In *Vértice*, vol.71, mar/abr 1996. p.102/104.
- FABBRI, Paolo, “A Babel feliz “Babelix, Babelux [...] ex Babele Lux”, in *Revista Babilônia*, Trad. Rita Ciotta Neves e José Manuel Lopes.
- FIORINI, Monica, “L’aventure de l’intraduisible” in *21e assises de la traduction littéraire*, Arles, Atlas Actes Sud, 2004, p 209-214.
- FLOR, João Almeida. “Literatura traduzida”. In *Vértice*. Vol.79, jul/set, 1997, p.29.
- GROSSMAN, Évelyne, “A verdade ofensiva ou o corpo -a-corpo das línguas”. In: *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. (v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 1-337). Entrevista com Jacques Derrida, 12 dez 2003. Trad. de Élica Ferreira.
- HUTCHINSON, Amélia Pereira. « O tradutor e as barreiras da cultura. In *Vértice*. Vol 27, jun 1990. p.63.
- JORGE, Carlos J. F. “Tradução literária”. In *Vértice*, vol 49, jul/ago 1992, p.117.
- LADMIRAL, Jean-René, « 30 ans de traductologie de langue française” in *Translittérature*, n°3, juin, 1992.
- MACEDO, Ana Gabriela e DUARTE, João Ferreira. « Os estudos de tradução nos anos 90 – Entrevista com Susan Bassnett. In *Vértice*, vol. 54. mai/jun 1993. p 85.
- NEVES, Rita Ciotta. « A tradução segundo Italo Calvino ». In *Revista Babilônia*, vol.2/3. p.69/79.

- PAIS, Carlos Castilho. «Sobre a tradução». In *Vértice*, vol.75, dez 1996. p.93
- RICHARD, Jean-Pierre, “Traduire le pidgin de Wole Soyinka” in *Trans Littérature*, nº2, déc 1991.
- SANTOS, Marina Pankow. “O papel da criatividade na tradução de textos não literários”. In *Revista Babilônia*, vol.4, p.131.
- SIMÕES, Manuel G. « Tradução literária ». In *Vértice*, vol.55, jul/ago 1993. p.129.
- TAVARES, Ana Cristina. “Entrevista acerca da actividade do tradutor”. In *Revista Babilônia*, vol.4, p.253.
- TAVARES, Ana Cristina e LOPES, José Manuel. “Prolegómenos a um esquema analítico para a crítica de Tradução Literária”. In *Revista Babilônia*, vol.2/3, p.81/90.
- TIMENOVA, Zlatka. “De la traduction littéraire: *Le ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras traduit em portugais”. In *Revista Babilônia* vol.2/3, p.147/157.
- XAVIER, Hugo Freitas. “Notas sobre a tradução literária em Portugal”. In *Revista Babilônia*, vol.4, p.85/90.
- ZURBACH, Christine. “Da formação cultural do tradutor no ensino superior: algumas reflexões”. In *Revista Babilônia*, vol.2/3.

4.3 Articles

- BALLARD, Michel, « L’unité de traduction – Essai de redéfinition d’un concept » *La traduction à l’université*. Presses universitaires de Lille. 1993. p. 223 – 260.
- MESCHONNIC, Henri. « Epistémologie de l’écriture » et « Poétique de la traduction » in *Pour la poétique II*. Paris : Gallimard, 1973.p..... et 305 - 454
- VEIGA, Cláudio, “Brasil via Portugal”, in *Um brasilianista francês – Philéas Lebesgue*, Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998, p 19-32.
- VEIGA, Cláudio, “Acolhida do simbolismo francês”, in *Um brasilianista francês – Philéas Lebesgue*, Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998, p139-152.
- VUILLEMIN, Alain & STANTCHEVA, Roumiana. « *Lubomir Guentchev, traducteur des poètes symbolistes bulgares et russes : traduction ou réécriture ?* » Arras
- VUILLEMIN, Alain & STANTCHEVA, Roumiana. « *Lubomir Guentchev, traducteur en français des poètes bulgares* »

5 Ouvrages généraux

5.1 Livres

- BARBOSA, Jorge Morais, *Études de phonologie portugaise*.
- BRUNEL, PICHOS, & ROUSSEAU, *Qu’est-ce que la littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967, 215 p.
- CASSAGNE, Albert, *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Genève-Paris, Slatkine Reprints,1982.
- CHARDIN, Philippe, *Le Roman de la conscience malheureuse*, Genève, Librairie Droz SA, 1982, p 7-43.

- CUNHA, Celso Ferreira da, *Gramática da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, FAE, 1986.
- FONTENLA, José Luis, “O mito de Babel: contra a desagregação da língua portuguesa” in *Revista Babilonia*, p 9-27.
- GREIMAS, « Pour une théorie du discours poétique », in *Essais de la sémiotique poétique* p 5-24
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad: Izidoro BLIKSTEIN e José Paulo PAES. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix Ltda. 20 ed. 2005. 162p.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, p 44-51.
- SANTANNA, Affonso Romano de, “Paródia”, in *Paródia, paráfrase & Cia*, São Paulo, Ática, 2000, p 11-33.
- SANTANNA, Affonso Romano de, “Aplicações e novas observações”, in *Paródia, paráfrase & Cia*, São Paulo, Ática, 2000, p 51-59.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris, Ed.Payot & Rivages, 1995
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad: Celeste Aída Galeão – UFBA. Rio de Janeiro:Tempo Brasileiro, 1975. 199p.
- TEYSSIER, Paul, *Manuel de langue portugaise*, Paris, Librairie Klincksieck, 2002.
- TURIEL, Frédéric. *Précis de versification* . Paris :Armand Colin 1998. 95p.
- WELLEK, René e WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, Trad. José Palla e Carmo, Publicações Europa-América, 1976.

5.2 Revues

- PELLEGRINI FILHO, Américo. « Diferença no vocabulário em Portugal e no Brasil ». In *Vértice*, vol. 65, mar/abr 1995.

5.3 Thèses de doctorat

- BADIU, Izabella, *La Littérature du moi : métamorphoses de l'écriture diariste dans la deuxième moitié du XX^e siècle en France et en Roumanie*, thèse de doctorat en Littérature comparée, dirigée par : MM. Ion POP, Professeur à l'Université « Babeş-Bolyai » et Alain VUILLEMIN, Professeur à l'Université d'Artois , le 30 juin 2003

5.4 Dictionnaires

- CALDAS AULETE – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, 5 vol. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1970.
- Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras, Elaborado por Antenor Nascentes, 6 vol. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1972.
- HACHETTE – Le dictionnaire du français, Direction Mireille Maurin, Paris, 1992.
- HOUAISS – Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Coordenação de Francisco Manoel de Mello Franco, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001.

LAROUSSE – Dictionnaire de poche français/portugais – portugais/français, Paris, 2001.

LE ROBERT – Micro Poche, Dictionnaire de la langue française. Direction Alain Rey, Montréal, 1994.

NOUVEAU PETIT ROBERT – Dictionnaire analogue

II Les sources numérisées

1. Sur Charles Baudelaire

1.2 Articles

ALMEIDA, Marcos T. R., *Baudelaire – o dandy da modernidade*.
www.bocadoinferno.com/romepeige/artigos/ baudelaire.html

AMARAL, Glória Carneiro do, « Trajetos do Baudelairianismo Brasileiro: Teófilo Dias e Cruz e Souza » p 480-486.

BOËCHAT, Neide Coelho, *Sartre comenta Baudelaire: o filósofo e o “poeta maldito”*
Fonte: <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/existocom/ensaio6a.html>

CRUZ, Tarso Souza, *Baudelaire, Huysmans, Proust e Eliot: Maturação*

PEREIRA, Rogério Florentino, *Charles Baudelaire*, disponible sur:
www.geocities.com/cumbucapoetica/cb.html

XAVIER, M.S.Cardoso, “O lirismo negro de Baudelaire”, in *Usina de Letras*, disponible sur <http://www.usinadeletras.com.br> [réf du 31/08/2004]

2. Sur Les Fleurs du Mal

2.1 Articles

FERREIRA, Maria Amélia, *Algumas traduções de LFDM; modos de traduzir*, Rede de letras - http://www.estacio.br/rededelettras/numero3/allons_enfants/traduzir.asp

SOUZA, Germana H. Pereira de. *Os 150 anos das Flores do Mal e o papel dos primeiros baudelairianos no Brasil*, Universidade de Brasília – UnB, disponible sur - http://www.revista.criterio.nom.br/i150flores_germana.htm

2.2 Thèses de doctorat

MEIRELLES, Ricardo, *Jornal do Comércio: Jardim Brasileiro d’As Flores do Mal*, tese de doutorado, Universidade de São Paulo.

3. Sur les traducteurs étudiés

3.1 Articles

- BARROSO, Ivo, “*Jamil Almansur Haddad*” , *Jornal de Poesia*, disponível sur: www.jornaldepoesia.jor.br
- NOGUEIRA JR, Arnaldo, *Biografias*, *Boletim do Releituras*, disponível sur: www.releituras.com/boletim.asp
- VIANNA, Luiz Fernando, *Editora plagiou traduções de clássicos*, *Folha de São Paulo* - 04/11/2007 disponível sur: www.amigosdolivro.com.br

4. Sur la traduction

4.1 Articles

- ARROJO, Rosemary, “Tradução, (in) fidelidade e gênero num conto de Moacyr Scliar”, Binghamton University, New York, U.S.A, *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, 28, V4, N1, 2004, disponível sur: www.lettras.ufmg.br
- BOHUNOVSKY, Ruth, “A (im)possibilidade da “invisibilidade” do tradutor e da sua “fidelidade”: por um diálogo entre a teoria e a prática de tradução”, UNICAMP, *Caderno de Tradução*, V2, N8, 2001, disponível sur: www.periodicos.ufsc.br
- DUARTE, Leneide, “A difícil tarefa do tradutor” - Leneide Duarte, [*Jornal do Brasil*, Idéias, 25.11.2000] disponível sur: www.revista.agulha.nom.br/lduarte.html
- FARIA, Álvaro Alves de *A volúpia de traduzir*, Entrevista com Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Vianna e José Jeronymo Rivera, São Paulo. disponível sur: <http://rascunho.rpc.com.br>
- FARIA, Cynthia Azevedo Lanzetti Ayres, « Les Belles Infidélles ».
- FERREIRA, Eduardo, Encruzilhada: naturalizar ou esatrangeirizar, Curitiba, 17 jun 2009. <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=2&lista=1&subsecao=5&ordem=5&semlimite=todos>
- FERREIRA, Eduardo, *O possível uso do método na tradução da poesia*. disponível sur: rascunho.rpc.com.br
- FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no ocidente, UFSC, in *Cadernos de tradução*, disponível sur: www.pget.ufsc.br
- FURLAN, Mauri. A teoria da tradução de Lutero.
- MASINE, André Carlos Salzano, “O papel e a importância da métrica regular na poesia: a tradução da poesia metrificada”, Casa da Palavra de Santo André, SP, 27/06/2002, disponível sur: www.casadacultura.org/andre_masine/palestras
- OLMI, Alba, “A tradução literária: um campo interdisciplinar”, in *Rascunho O jornal de literatura do Brasil*. (USCS/RS) rascunho.rpc.com.br
- PEETERS, Jean, Traduction et communautés, Université de Bretagne Sud, Lorient, France, juillet 2006, Jean.Peeters@univ-ubs.fr, disponível sur: www.translationcomm.monsite.wanadoo.fr
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. A prática da tradução por teóricos tradutores. Versão PDF, www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br
- SANTANA, Vanete Dutra, O Intérprete de Males: Uma Nova Metáfora de Tradução, Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Caixa Postal 6045 – 13.084-971 – Campinas – SP – Brasil – e-mail: vanetds@ig.com.br, *Estudos Linguísticos XXXIV*, p. 956-961, 2005. [956 / 961] disponível sur: www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/

- SANTOS, Clarissa Soares dos, “Avaliação de tradução de poesia: Uma análise objetiva de traduções de The Lamb de William Blake”, disponível sur: www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do gênio da língua ao tradutor como gênio. UNICAMP. Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada. DELTA, V19, 2003, delta@pucsp.br.
- SOARES FEITOSA, Jornal de Poesia. - Fundamentação teórica: os descriptive Translation studies — DTS, disponível sur: www.jornaldepoesia.jor.br
- STRECKER, Marcos, O tradutor, o autor e o escritor, Fonte: Litteratura - 5/2/2007, site <http://artedatraducao.blogspot.com/>.

4. 2 Thèses de doctorat

- AFONSO, João Santos. *Comunicação e teoria da tradução*. Tese de Mestrado em Ciências da Comunicação. Portugal, Universidade da Beira Interior, 1998, disponível sur: www.prof2000.pt/users/jsafonso/home.htm
- MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. *A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos Hamlets brasileiros*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo, PUC. 1999.
- MELO, Ronilson Ferreira de, *A gesticulação semiótica de e.e. cummings na tradução de Augusto de Campos*, Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Soraya Ferreira Alves, Fortaleza, 2006

5. Autres

5.1 Articles

- AGUIAR, Claudio, Ivan Junqueira - "*A Poesia Brasileira de Hoje é Muito Superior à que se Escreve Noutras Línguas*" Jornal de poesia. Entrevista para O Pão n. 41, Fortaleza, maio de 1997.
- AMORIM, Alexandre, *Inventores de asas, arquitetos de labirintos: Raduan Nassar e Guimarães Rosa e a estética da recepção*, Biblioteca digital de teses e dissertações da UERJ – www.btdt.uerj.br
- BOUCHARD, Mawy, *Les Projets d'«illustration» de la langue vernaculaire et leurs héritages littéraires* - Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 3460 rue McTavish, Montréal (Québec) H3A 1X9 Canada.74, disponível sur: id.erudit.org/iderudit/037258ar
- DONATO, Adriana, *Poiética e Arte Contemporânea* - 22/09/08
- GUMBRECHT, Hans Ulric. “As Conseqüências da Estética da Recepção: Um Início Postergado”. In: *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998, Aline de Caldas Costa Curso de Comunicação/DLA/UDESC. Pesquisadora de Iniciação Científica/FAPESB. Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Netto Simões. Grupo de Pesquisa ICER – www.uem.br/urutagua/006/06costa.htm

LAZZARO, Livia, A estética da recepção: colocações gerais - Hans Robert Jauss, disponível sur: <http://Venus.rdc.puc-rio.br>

MARTINHO, Cristina Maria Teixeira, *Frankenstein e a estética da recepção*

ROMAIS, Sandra Eleine, *Uma leitura crítica dos conceitos da estética da recepção aplicada aos textos de Guimarães Rosa*, sandraeleine@hotmail.com, UEPG/UFPR

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*, Trad: Celeste Aída Galeão – UFBA. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 199 p.

TODOROV, T. *Gêneros do discurso*. Trad: Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 11-58. Dyala Ribeiro da Silva. Curso de Comunicação/DLA/UESC. Pesquisadora de Iniciação Científica/FAPESB. Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Netto Simões. Grupo de Pesquisa ICER

L'innutrition

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=n=termos_texto_fra&cd_verbete=3895

III Sélection de sites littéraires

Boletim do Releituras : www.releituras.com/boletim.asp

Cadernos da tradução: www.cadernos.ufsc.br/online/8/resenhas_trad.htm

Ivo Barroso, Jornal da poesia: ivobarroso@infolink.com.br

Revista Babilonia: tradutores_interpretes@lusofona.pt

Revista Critério: www.revista.criterio.nom.br

Soares Feitosa: www.jornaldepoesia.jor.br

Tradução em revista: www.letras.puc_rio.br/ www.unifor.br/oul/balance.jsp

pt.wikipedia.org

www.poetes.com

www.floresdomal@yahoo.com.br

www.poesie.net/ baudell.htm

Resumé

Cette étude se propose de comparer des traductions en portugais de quelques poèmes des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire. Nous avons créé un corpus de trente poèmes pris dans le texte original afin de comparer les traductions respectives des traducteurs brésiliens et portugais. L'analyse a été étayée sur des théories descriptives fondées sur la linguistique appliquée, en prenant en considération le portugais du Portugal, le portugais du Brésil, les théories sur les traductions et la possibilité d'appliquer par les traducteurs les postulats théoriques, en regardant si, dans la pratique, ils ont suivi, pour la traduction, une attitude naturalisée ou exotisée, ou encore, s'ils ont utilisé un style tamisée entre les deux. Dans le premier cas, les traducteurs ont produit une version collant au contexte linguistique et littéraire de la langue portugaise utilisée dans leur pays afin que le lecteur ait l'impression de lire un texte dans sa propre langue. Alors que, dans le deuxième, ils ont transgressé les règles de la langue cible et gardé les caractères de la langue source, employant parfois des mots étrangers ou créant des néologismes en vue d'universaliser le texte. S'agissant de traductions de poèmes, on a aussi examiné la façon dont ces traducteurs ont intégré, dans la pratique, les diverses théories sur le rendu des traductions, comment ils ont résolu les difficultés qui ont surgi quand il a fallu transposer les messages du texte d'origine dans le texte traduit et s'ils ont eu le souci de préserver le style de Baudelaire et les règles de versification.

Abstract

This work aims at making a comparative analysis of Portuguese translations of some poems chosen from the book *Les Fleurs du mal*, by Charles Baudelaire. First of all a corpus was prepared with thirty poems extracted from the original book. Then, a comparison was made with the respective translations written by Brazilian and Portuguese translators. The analysis was based on descriptive theories through applied linguistics taking into account the Portuguese language used in Portugal and the one used in Brazil, the translation theories, and the applicability of theoretical presuppositions of the translators. It was observed if they – in their real practice of translation – followed a trend of keeping natural translation - that one which stresses the original text-, if they followed a trend of adaptation to the target language, or if they used both approaches. In the first case the translators show a version adapted to the cultural context inserted in the linguistic/literary tradition of the Portuguese language used in their country, so that the reader can have the impression that he is reading a passage in his native language, while in the second situation they made transgression of the target language rules and kept the characteristics of the original language by using, at times, foreign words or creating neologisms aiming at making the text universal. Having in mind translation of poems, it was also considered how those translators learned the several theories of translation in practical real situation, how they found solution to difficulties that appeared when they were changing the messages of the original text into the target language, and also, whether they preserved Baudelaire's style as well as the rules of versification.

Resumo

O objetivo deste trabalho é o de fazer uma análise comparativa das traduções em português de alguns poemas de *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire. Inicialmente criou-se um corpus de trinta poemas extraídos do texto original que foram comparados com as respectivas traduções de tradutores brasileiros e portugueses. A análise foi fundamentada em teorias descritivas com base na lingüística aplicada, levando-se em conta o português de Portugal, o português do Brasil, as teorias tradutológicas e a aplicabilidade dos pressupostos teóricos por parte dos tradutores, observando se eles, em sua prática tradutória, seguiram uma tendência naturalizada, ou exotizada, ou ainda, se apresentaram um estilo misto entre a naturalização e a exotização. No primeiro caso, os tradutores apresentaram uma versão adaptada ao contexto cultural inserido na tradição lingüística e literária da língua portuguesa usada em seu país, para que o leitor tivesse a impressão de estar lendo um texto em sua própria língua; enquanto que no segundo caso, eles transgrediram as regras da língua de chegada e conservaram as características da língua de origem utilizando por vezes, palavras estrangeiras ou criando neologismos com o objetivo de universalizar o texto. Em se tratando de tradução de poemas, considerou-se também como estes tradutores internalizaram as diversas teorias da traduzibilidade em sua prática tradutória, como solucionaram as dificuldades que surgiram no momento de transpor as mensagens do texto de partida para o texto de chegada e se houve preservação do estilo de Baudelaire e das regras da versificação.

Annexes

1. Les Fleurs du Mal – Les poèmes et ses traductions

1.1 Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

1.1.1 Fernando Pinto do Amaral

Correspondências

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Pronunciam por vezes palavras ambíguas;
O homem passa por ela entre bosques de símbolos
Que o vão observando em íntimos olhares.

Em prolongados ecos, confusos, ao longe,
Numa só tenebrosa e profunda unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
Correspondem-se as cores, os aromas e os sons.

Há perfumes tão frescos como a jovem carne,
Doces como oboés e verdes como prados,
- E há outros triunfantes, ricos, corrompidos,

Que se expandem no ar como coisas sem fim,
Como o âmbar, o almíscar, o incenso, o benjoim,
E cantam os arroubos da alma e dos sentidos

1.1.2 Gabriela Llansol

Correspondências

A natureza é um templo de pilares vivos
Que deixam, por vezes, sair palavras confusas,
O homem por ai passa, através de floresta de símbolos
Que o observam com olhares familiares.

Como longos ecos que, de longe se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se respondem.

Ele há perfumes frescos como pele de criança.
Doces como oboés e verde como as pradarias
E outros corruptos, vivos e triunfantes.

Contendo em expansão quimeras infinitas
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso
Que cantam o transporte do espírito e dos sentidos.

1.1.3 Ivan Nóbrega Junqueira

Correspondências

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.

1.1.4 Pietro Nasseti

Correspondências

A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir vozes confusas: e estas
Fazem o homem passar através de floresta
De símbolos que o vêem com íntimos olhares.

Como os ecos ao longe confundem seus rumores
Na mais profunda e tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores.

Perfumes frescos há como carnes de infantes
Ou oboés de doçura ou verdejantes ermos
E outros ricos, corrompidos e triunfantes.

Que possuem a expansão do universo sem termos
Como o sândalo, o almíscar, o benjoim e o incenso
Que cantam dos sentidos o transporte imenso.

1.1.5 Anderson Horta

Correspondências

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam somente ouvir confusas frases; nestas
Paragens o homem passa através das florestas
De símbolos que o vêem com olhos familiares,

Como ecos longos que de longe correspondem
A um som de tenebrosa e profunda unidade,
Tão vasto como a noite e como a claridade,
Os perfumes , os sons e as cores se respondem.

Perfumes frescos há como carnes de infantes,
Doces como os oboés, verdes como inauditas
Campinas, - e outros há, corrompidos, triunfantes,

Ricos, que na expansão das coisas infinitas,
Como o incenso, o benjoim e o âmbar, se levantam
E todo o êxtase da alma e dos sentidos cantam.

1.1.6 Cláudio Veiga

Correspondances

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam por vez ouvir uma língua confusa;
Nela, simbólicas florestas o homem cruza,
Atraindo, ao passar, amistosos olhares.

Como os ecos, ao longe, afinam seus rumores,
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Correspondem-se os sons, os perfumes, e as cores.

Alguns perfumes têm da criança o frescor,
A maciez do oboé, das matas o verdor,
- E ricos outros são, triunfantes, corrompidos,

Possuindo a expansão dessas coisas sem fim,
Tal como o incenso, o nardo, o sândalo, o benjoim,
Que cantam o fervor da mente e dos sentidos.

1.2 Bénédiction

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié:

- "Ah! que n'ai-je mis bas tout un noeud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision!
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation!

Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
Pour être le dégoût de mon triste mari,
Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,

Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable
Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,
Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés!"

Elle ravale ainsi l'écume de sa haine,
Et, ne comprenant pas les desseins éternels,

Elle-même prépare au fond de la Géhenne
Les bûchers consacrés aux crimes maternels.

Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix;
Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.

Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte,
Ou bien, s'enhardissant de sa tranquillité,
Cherchent à qui saura lui tirer une plainte,
Et font sur lui l'essai de leur férocité.

Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats;
Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche,
Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.

Sa femme va criant sur les places publiques:
"Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,
Je ferai le métier des idoles antiques,
Et comme elles je veux me faire redorer;

Et je me soulerai de nard, d'encens, de myrrhe,
De genuflexions, de viandes et de vins,
Pour savoir si je puis dans un coeur qui m'admire
Usurper en riant les hommages divins!

Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main;
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son coeur se frayer un chemin.

Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce coeur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,
Je le lui jeterai par terre avec dédain!"

Vers le Ciel, où son oeil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux,
Et les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux:

- "Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés!

Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers.

Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
Les métaux inconnus, les perles de la mer,
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
A ce beau diadème éblouissant et clair;

Car il ne sera fait que de pure lumière,
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs!"

1.2.1 Fernando Pinto do Amaral

Bênção

Quando, por uma lei de potências supremas,
Neste mundo de tédio aparece o Poeta,
A mãe, apavorada, enquanto blasfema,
Ergue os punhos pra Deus, que dela se apieda:

- "Antes de ter dado à luz um ninho de serpentes
Do que dar o meu seio a esta aberração!
Maldita seja a noite em que breves prazeres
Geraram no meu ventre a minha expiação!

"Mas que já fui assim escolhida entre as mulheres
Para ser do meu triste marido o pesar,
E não posso atirar a umas chamas quaisquer,
Como carta de amor, este monstro mirrado,

Vou fazer recair teu ódio que me esmaga
No maldito instrumento da tua perfídia

E tão bem torcerei essa árvore miserável
Para que os seus botões, infectados, não vinguem!”

Engolindo de novo a espuma do seu ódio
E não compreendendo os desígnios eternos,
No fundo da Geena prepara, ela própria,
As piras consagradas aos crimes maternos.

Porém, sob a tutela invisível de um Anjo,
Com o sol deserdado Filho se inebria,
E em tudo o que bebe e come e vai provando
Reencontra sabores do néctar e ambrosia.

Vai brincando com o vento e com as nuvens fala
E vai cantando, ébrio com a via sacra;
E o Espírito que o segue ao longo do calvário
Chora de o ver alegre como a uma ave.

Olham-no com receio os que ele amar deseja,
Ou então, estimulados pla sua bondade,
Procuram atacá-lo pra ver se ele se queixa
E experimentam sobre ele toda a ferocidade.

Quer no pão quer no vinho que lhe entram na boca
Vão misturando cinzas e esgarros asquerosos;
Hipócritas, rejeitam tudo o que ele toca
E acusam-se de ter pisado onde ele pisou.

Pelas ruas e praças sua mulher grita:
“Já que me achou tão bela para me adorar,
Vou fazer o papel dos ídolos antigos
Cobrindo-me só de ouro para me adornar;

“Com mirra, incenso e nardo me hei-de embebedar,
E com genuflexões, boas carnes e vinhos,
Pra saber se consigo nessa estranha alma
Usurpar com o meu riso os rituais divinos!

“E quando me cansar dessas farsas ímpias
Poisarei sobre ele a minha frágil mão;
E as minhas unhas, tal como garras de harpias,
Saberão rasgar-lhe a carne até ao coração.

Tal como um passarinho que treme e palpita,
Do peito arrancarei seu rubro coração,
E para saciar a minha fera querida
Então hei-de atirar-lho, com desprezo, ao chão!”

Para o Céu, onde um esplêndido trono vislumbra,
O sereno poeta ergue os braços piedosos,
E os amplos clarões do seu espírito lúcido
Ocultaram-lhe o aspecto dos povos furiosos:

-Bendito sejais vós, meu Deus, plo sofrimento,
Que é pra nossa impureza uma divina cura,
E que, como a mais pura e melhor das essências,
Vai preparando os fortes pras santas volúpias!

“Eu sei que reservais um lugar ao Poeta
Entre as felizes alas das sacras Legiões,
E que ele está convidado para a eterna festa
Dos Tronos, das Virtudes, das Dominações.

Sei também ser a dor uma nobreza ímpar
Onde a terra e o inferno não metem o dente
E que urge, pra entrançar a minha coroa mística,
Impor todos os mundos e todos os tempos.

“Mas as jóias perdidas da antiga Palmira,
As pérolas do mar, os metais ignorados,
Fruto da vossa mão, nem isso chegaria
Para este diadema deslumbrante e claro;

Porque apenas será feito de pura luz,
Colhida no lar santo dos raios primeiros,
De que os olhos mortais, no seu esplendor profundo,
mais não são que chorosos e turvos espelhos!”

1.2.2 Gabriela Llansol

Benção

Quando por necessidade do aestheticum convivium,
O poeta surge neste mundo vago e parado,
Sua mãe aflita e prenhe de blasfêmia
Levanta a mão para o deus, que a olha com piedade:

“Ah! Por que não pari víboras e víboras,
Em vez de amamentar este saco de pus!
Maldita a noite do prazer efêmero
Em que no seio concebi minha própria cruz!

Já que me acolheste entre todas as mulheres
Para que meu triste esposo provasse desprezo,

E não posso atirar às chamas este rebento
Como um piropo de namorados, este burgesso,

Farei que recaia teu ódio que me corrói
Sobre o instrumento maldito do teu malquerer,
Cultivarei de tal modo esta árvore miserável
Que frutos não dará, podes escrever!!”

É assim que engole a espuma do seu ódio
E, do poema não entendendo o drama vero,
Ela própria prepara no fundo do seu drama
O castigo infligido a esse crime materno.

Contudo, sob a tutela invisível de um Anjo,
A criança abandonada inebria-se de cor
E de tudo, recebendo como expirando,
Extrai o gosto [certo] e os indícios de fulgor.

Cantando pelos sacros caminhos da paixão,
Fala com as nuvens, brinca com o vento,
Chora o anjo que o segue nesse périplo
Tal o jubilo que emana desse rés-de-gente.

Ela quer amar, mas esses olham-na com medo
Ou, então, equivocados pelo seu desapego,
Procuram feri-la, roubar-lhe um lamento,
Testam nela seu poder inato de desprezo

Na comida que lhe dão há pão e vinho
E também a cinza e os escarros que lã põem;
Hipócritas, deitam fora os objectos que ama,
Lastimando os percalços com que a magoam.

A mulher quer amar dirá aos quatros ventos:
“Acho-me bela bastante para me adorar?
Seguirei o exemplo das antigas venéreas
E, tal como elas, far-me-ei ourar;

Crems incesos e mirra serão minhas drogas
D’inibria, carnes vinhos e respeitos meus,
Hei-de saber se nesse coração que me venera
Posso usurpar por ironia os favores do deus!

E quando dessas cenas ímpias me cansar,
Pousarei sobre ele minha férrea mão de veludo;
Saberá que minhas unhas como garras d’harpia
Conhecem o caminho desse coração mudo

(Basta ver como no ninho palpita a ave
Ora nascida!), do seu peito aberto
Hei-de arrancá-lo e lançar ao chão.
Come!, direi então ao seu bichano dilecto!”

Voltado para a fonte da sua origem
O Poeta vê seu trono de piedade esplêndido,
Os vastos lampejos de seu espírito lúcido
Escondendo-lhes a natureza cruel do Tempo:

“Abençoado sejas, ó aestheticum convivium,
Porque é na dor que restauras nossa perfeição,
Extrais do incompleto a mais pura essência
E introduzes os fortes nas volúpias da fruição”

Sei bem que reservas ao Poeta um lugar singular
À mesa do festim das venturosas Legiões,
E que o destinais ao júbilo sem fim
Dos tronos, das Virtudes e Dominações.

Sei que o drama é a única nobreza do Poema,
Que nem a palavra nem a forma o farão falir,
E que para tecer minha coroa de Poeta
Todos os tempos e universos terão de convergir.

Para o luar libidinal desse diadema
As jóias antigas de cidades perdidas,
Os metais por descobrir, as pérolas do mar
Não bastarão, mesmo por vós embutidas.

Não. Será apenas feito da luz mais pura
Gerada no clarão aborígene e santo
- Os olhos mortais, no seu maior esplendor,
São brilhos gotejando num obscuro espanto.

1.2.3 Ivan Nóbrega Junqueira

Bênção

Quando, por uma lei das supremas potências,
O Poeta se apresenta à platéia entediada,
Sua mãe, estarecida e prenhe de insolências,
Pragueja contra Deus, que dela então se apiada:

"Ah! tivesse eu gerado um ninho de serpentes,
Em vez de amamentar esse aleijão sem graça!

Maldita a noite dos prazeres mais ardentes
Em que meu ventre concebeu minha desgraça!

Pois que entre todas neste mundo fui eleita
Para ser o desgosto de meu triste esposo,
E ao fogo arremessar não posso, qual se deita
Uma carta de amor, esse monstro asqueroso,

Eu farei recair teu ódio que me afronta
Sobre o instrumento vil de tuas maldições,
E este mau ramo hei de torcer de ponta a ponta,
Para que aí não vingue um só de teus botões!"

Ela rumina assim todo o ódio que a envenena,
E, por nada entender dos desígnios eternos,
Ela própria prepara ao fundo da Geena
A pira consagrada aos delitos maternos.

Sob a auréola, porém, de um anjo vigilante,
Inebria-se ao sol o infante deserdado,
E em tudo o que ele come ou bebe a cada instante
Há um gosto de ambrosia e néctar encarnado.

Às nuvens ele fala, aos ventos desafia
E a via-sacra entre canções percorre em festa;
O Espírito que o segue em sua romaria
Chora ao vê-lo feliz como ave da floresta.

Os que ele quer amar o observam com receio,
Ou então, por desprezo à sua estranha paz,
Buscam quem saiba acometê-lo em pleno seio,
E empenham-se em sangrar a fera que ele traz.

Ao pão e ao vinho que lhe servem de repasto
Eis que misturam cinza e pútridos bagaços;
Hipócritas, dizem-lhe o tato ser nefasto,
E se arrependem por lhe haver cruzado os passos.

Sua mulher nas praças perambula aos gritos:
"Pois se tão bela sou que ele deseja amar-me,
Farei tal qual os ídolos dos velhos ritos,
E assim, como eles, quero inteira redourar-me;

E aqui, de joelhos, me embebedarei de incenso,
De nardo e mirra, de iguarias e licores,
Para saber se desse amante tão intenso
Posso usurpar sorrindo os cândidos louvores.

E ao fatigar-me dessas ímpias fantasias,
Sobre ele pousarei a tibia e férrea mão;
E minhas unhas, como as garras das Harpias,
Hão de abrir um caminho até seu coração.

Como ave tenra que estremece e que palpita,
Ao seio hei de arrancar-lhe o rubro coração,
E, dando rédea à minha besta favorita,
Por terra o deitarei sem dó nem compaixão!"

Ao céu, de onde ele vê de um trono a incandescência,
O Poeta ergue sereno as suas mãos piedosas,
E o fulgurante brilho de sua vidência
Ofusca-lhe o perfil das multidões furiosas:

"Bendito vós, Senhor, que dais o sofrimento,
Esse óleo puro que nos purga as imundícias
Como o melhor, o mais divino sacramento
E que prepara os fortes às santas delícias!

Eu sei que reservais um lugar para o Poeta
Nas radiantes fileiras das santas Legiões,
E que o convidareis à comunhão secreta
Dos Tronos, das Virtudes, das Dominações.

Bem sei que a dor é nossa dádiva suprema,
Aos pés da qual o inferno e a terra estão dispersos,
E que, para talhar-me um místico diadema,
Forçoso é lhes impor os tempos e universos.

Mas nem as jóias que em Palmira reluziam,
As pérolas do mar, o mais raro diamante,
Engastados por vós, ofuscar poderiam
Este belo diadema etéreo e cintilante;

Pois que ela apenas será feita de luz pura,
Arrancada à matriz dos raios primitivos,
De que os olhos mortais, radiantes de ventura,
Nada mais são que espelhos turvos e cativos!"

1.2.4 Pietro Nasseti

Benção

Quando, por uma lei das potencias supremas,
O poeta se apresenta neste mundo aborrido,

Sua mãe espantada e cheia de blasfemas
Crispa as mãos para Deus que a escuta condoído:

“Ah! Que eu não dei à luz um ninho de víboras,
Em vez de alimentar esta única diversão!
Maldita a noite, a das alegrias afêmeras,
Em que gerou meu ventre a minha expiação!

Se entre todas enfim só esta mulher proclamas
Deve ser o pesar de seu marido triste,
Se eu não posso jogar entre as línguas das chamas.
Qual bilhete de amor, monstro que mal existe,

Eu farei recair teu ódio implacável
Sobre o instrumento vil de tuas maldições,
E torcerei tão bem a árvore miserável,
Que não Dara jamais seus infectados botões!”

Assim engole a espuma, a do ódio que a envenena,
E após, sem compreender os planos eternos,
Ela mesma prepara ao fundo da Geena
A fogueira votada aos crimes maternos.

No entanto, sob tutela de um anjo sem nome,
Embriaga-se de sol o jovem deserdado,
E em tudo o que ele bebe e em tudo que ele come
Sempre encontra a ambrosia e o néctar afogueado.

E com a nuvem brinca e fala com a aragem,
Num dolente caminho a cantar se inebria,
E o Espírito que vai com Ele na romagem
Chora de vê-lo assim pássaro de alegria.

Aos que ele quer amar sempre um receio deixa,
Animados porém a tanta suavidade ,
Procuram por quem possa arrancar-lhe uma queixa,
Exercitando nele a sua atrocidade.

E no vinho e no pão que a vida lhe destina
Vão misturando a cinza aos escarros nefastos;
Dizem que o que ele toca, impuro, contamina,
E acusam-se de haver posto os pés nos seus rastros.

Grita a sua mulher, pelas públicas praças:
“Já que me achou tão bela para amar-me,
Um ídolo eu serei, como o das velhas raças,
Como ele eu quereirei um dia redourar-me;

“Mas eu me embriagarei de nardo, incenso e mirra,
E de genuflexões, de carnes e vinhos,
A ver se eu posso, num coração que me admira,
Usurpar a sorrir os rituais divinos!

“E quando eu me cansar destas farsas ímpias,
Eu nele pousarei forte a mão, de mansinho;
E com unhas iguais às unhas das harpias,
Até seu coração abrirei um caminho.

“Como um pássaro novo e que treme e palpita,
Arrancar-lhe-ei do peito o coração aceso
Depois, para saciara besta favorita,
Hei de atirá-lo ao chão com todo o meu desprezo”.

Para o céu, onde vislumbra um trono esplêndido,
Serenos o poeta eleva os braços piedosos,
E os enormes clarões de seu espírito lúdico
Anulam-lhe a visão dos povos furiosos:

“Sê bendito, meu Deus, que dás o sofrimento,
Óleo sacro com que as impurezas quebrantas
Qual se fora o melhor, e o mais divino sacramento
E que prepara o forte às volúpias mais santas!

“Eu sei que há sempre um lugar para o Poeta
Na fileira feliz das divinas Legiões,
E que o convidarás para a eterna festa
Dos Tronos, dos Valores e das Dominações.

“Sei que a única nobreza é a dor que mais nos doa,
Que nunca morderão nem a terra nem inferno.
Preciso é, para haver minha augusta coroa,
Ordenar o universo inteiro e o tempo eterno.

“Jóias que mortas são da Palmira passada,
Ignorados metais, o mais raro diamante,
Encastoados no céu, não servirão de nada
A este formoso diadema claro e cintilante;

“Ele será feito da irradiação mais pura,
Vinda do santo lar dos raios primitivos,
De que os olhos mortais de toda criatura
Somente são espelhos, negros e pungitivos!”

1.3 J'aime le souvenir de ces époques nues

J'aime le souvenir de ces époques nues,
Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues.
Alors l'homme et la femme en leur agilité
Jouissaient sans mensonge et sans anxiété,
Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine,
Exerçaient la santé de leur noble machine.
Cybèle alors, fertile en produits généreux,
Ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux,
Mais, louve au coeur gonflé de tendresses communes,
Abreuvait l'univers à ses tétines brunes.
L'homme, élégant, robuste et fort, avait le droit
D'être fier des beautés qui le nommaient leur roi;
Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures,
Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures!
Le Poète aujourd'hui, quand il veut concevoir
Ces natives grandeurs, aux lieux où se font voir
La nudité de l'homme et celle de la femme,
Sent un froid ténébreux envelopper son âme

Devant ce noir tableau plein d'épouvantement.
O monstruosités pleurant leur vêtement!
O ridicules troncs! torses dignes des masques!
O pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques,
Que le dieu de l'Utile, implacable et serein,
Enfants, emmaillota dans ses langes d'airain!
Et vous, femmes, hélas ! pâles comme des cierges,
Que ronge et que nourrit la débauche, et vous, vierges,
Du vice maternel traînant l'hérédité
Et toutes les hideurs de la fécondité!
Nous avons, il est vrai, nations corrompues,
Aux peuples anciens des beautés inconnues:
Des visages rongés par les chancres du coeur,
Et comme qui dirait des beautés de langueur;
Mais ces inventions de nos muses tardives
N'empêcheront jamais les races maladives
De rendre à la jeunesse un hommage profonde,
- A la sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front,
A l'oeil limpide et clair ainsi qu'une eau courante,
Et qui va répandant sur tout, insouciant
Comme l'azur du ciel, les oiseaux et les fleurs,
Ses parfums, ses chansons et ses douces chaleurs!

1.3.1 Fernando Pinto do Amaral

As eras de nudez gosto de recordar,
Quando Febo, entretido, doirava as estátuas.
Então mulheres e homens, com agilidade,
Fruíam sem mentira e sem ansiedade,
E, acariciados plo céu, com amor,
Gozavam a saúde do seu nobre corpo.
Cibele, que era então fértil e generosa,
Não via nos seus filhos um peso oneroso
E, qual loba feliz, repleta de ternura,
Com as suas tetas sãs amamentava o mundo.
Elegante e robusto, o homem tinha o direito
De considerar-se dessas belezas o rei;
Frutos livres do mal, virgens de cicatrizes,
Era tão bom morder a vossa carne rija!

O poeta, hoje em dia, ao tentar conceber
Esse esplendor de outrora, quando chega a ver
Toda a nudez do homem ou a da mulher,
Sente um frio tenebroso a envolver-lhe a alma
Perante a assombração de um tão negro cenário.
Ó monstruosidades chorando o que vestem!
Ó ridículos troncos! torsos de bonecos!
Pobres corpos torcidos, magros, gordos, flácidos,
Que o deus da Utilidade, sereno, implacável,
Com cueiros de bronze à nascença vestiu!
E vós, mulheres, hélas!, pálidas como círios,
Que a podridão corrói, e também vós, ó virgens,
Condenadas a herdar os vícios maternos
E todos os horrores da fecundidade!

Corrompidas nações, é certo que podemos
Mostrar ao mundo antigo inéditas belezas:
Pelos cancos da alma rostos grangrenados,
E desse mesmo gênero encantos requebrados;
Mas essas invenções de já serôdias musas
Não impedem que as nossas raças insalubres
Prestem à juventude profunda homenagem,
- À santa juventude, ao seu tão simples ar,
Ao seu olhar tão claro como água a correr,
E que em tudo derrama, sem nada temer,
Como o azul do céu, as aves e as flores,
Os seus doces aromas, canções e calores!

1.3.2 Maria Gabriela Llansol

“Gosto de recordar os tempos em que reinava o nu”

Gosto de recordar os tempos em que reinava nu
Em que Febo se entretinha a dourar as estátuas,
Em que homem e mulher sem complexos
Se gostavam, de longe da mentira e da ansiedade.
E, sob um céu amoroso de carícias sobre o dorso,
Faziam jus à sua nobre maquinaria.
Nesse tempo, Cibele, fértil em produtos generosos,
Não achava que seus filhos pesassem em demasia
Mas, loba com um coração inchado de ternura,
Aleitava o universo com suas tetas de morena.
O homem, elegante, robusto e forte, tinha orgulho,
E com razão, nas beldades que o diziam rei:
Eram frutos isentos de qualquer afronta e sem mácula
Cuja carnação terça de cetim era convidativo morder.

Se nos lugares onde hoje homem e mulheres
Se mostram nus, o Poeta
Quiser imaginar essas grandezas primitivas
Sente um frio tenebroso envolver-lhe a alma
A este negro painel, uma imagem de espanto.
Perante essa cena obscura repleta de pavor.
Vê monstruosidades incapazes de passar sem vestes,
Bustos ridículos como troncos dignos de mascarar,
Pobres corpos torcidos, magros e balofos,
Que o Útil, implacável e sereno deus,
Agasalha, tais filhos seus, em vestes de bronze,
É ver as mulheres, pálidas como círios
Que a luxúria alimenta de corrosivos,
E virgens conseqüentes da materna herança
Com todos os traços de uma fertilidade hedionda.

É evidente que nós, nações corruptas,
Temos beldades ignoradas dos povos antigos,
Temos rostos corroídos pelo cancro do afecto,
E como dizê-lo? beleza feitas de langor.
Em suma, temos invenções de musas tardias
Que nunca, mas nunca, impedirão as raças doentias
De prestar um sentido preito à juventude.
Falo da juventude santa, simples, sem fronte a pique
Com um olhar tão claro como a água fluente
Que, límpido, derrama sobre tudo, evidentes
Como o azul do céu, os pássaros e as flores,
Seus perfumes, suas canções e seus cuidados.

1.3.3 Ivan Nóbrega Junqueira

Amo a recordação daqueles tempos nus
Quando Febo esculpia as estátuas na luz.
Ligeiros, Macho e fêmea, fiéis ao som da lira,
Ali brincavam sem angústia e sem mentira,
E, sob o meigo céu que lhes dourava a espinha,
Exibiam a origem de uma nobre linha.
Cibeles, então fecunda em frutos generosos,
Nos filhos seus não via encargos onerosos:
Qual loba fértil em anônimas ternuras,
Aleitava o universo com as tetas duras.
Robusto e esbelto, tinha o homem por sua lei
Gabar-se das belezas que o sagravam rei,
Sementes puras e ainda virgens de feridas,
Cujas macias tezes convidava às mordidas!

Quando se empenha o Poeta em conceber agora
Essas grandezas raras que ardiam outrora,
No palco em que a nudez humana luz sem brio,
Sente ele n'alma um tenebroso calafrio
Ante esse horrendo quadro de bestiais ultrajes.
Ó quanto monstro a deplorar os próprios trajés!
Ó troncos cômicos, figuras de espantalhos!
Ó corpos magros, flácidos, inflados, falhos,
Que o deus utilitário, frio e sem cansaço,
Desde a infância cingiu em suas gases de aço!
E vós, mulheres, mais seráficas que os círios,
Que a orgia ceva e róis, vós, virgens como lírios,
Que herdaram de Eva o vício da perpetuidade
E todos os horrores da fecundidade!

Possuímos, é verdade, impérios corrompidos,
Com velhos povos de esplendores esquecidos:
Semblantes roídos pelos cancros da emoção,
E por assim dizer belezas de evasão;
Tais inventos, porém, das musas mais tardias
Jamais impedirão que as gerações doentias
Rendam à juventude uma homenagem grave
- À juventude, de ar singelo e fronte suave,
De olhar translúcido como água de corrente,
E que se entorna sobre tudo, negligente,
Tal qual o azul do céu, os pássaros e as flores,
Seus perfumes, seus cantos, seus doces calores.

1.3.4 Pietro Nasseti

“Amo a recordação daqueles dias nus”

Amo a recordação daqueles dias nus
Quando Febo dourava as estátuas de luz,
Quando homem e mulher na sua agilidade
Brincavam sem mentira e sem ansiedade.
A afagar-lhes a espinha um sol pleno de amor
Da máquina mais nobre excitava o vigor.
Cibele, que era então de seio generoso,
Nos seus filhos não via o que fosse oneroso.
Qual loba, o coração todo ternuras plenas
Aleitava o universo com tetas morenas.
Ágil no seu vigor, o homem em boa lei
Podia envaidecer-se ao chamarem-no rei:
Frutos puros de ultraje e virgens de feridas
De carne lisa e firme evocando mordidas

Hoje, o poeta quando almeja imaginar
Tal grandeza nativa onde vá contemplar
A nudez da mulher perto da nudez do homem
Sente arrepios negros, os que a alma consomem.
A este negro painel, uma imagem de espanto.
Ah, monstruosidades chorando seu manto!
Troncos dignos de máscaras, ridículos, desnudos,
Pobres corpos torcidos, flácidos ou ventrudos,
E que o útil, este Deus sereno e sem cansaço
Logo à infância envolveu em tristes cueiros de aço.
E vós, mulheres ai! Lâmpadas funerais,
Que a podridão corrói, vós, virgens que levais
Do vício maternal a hereditariedade
E todos os horrores de fecundidade!

Nós temos, é verdade, ó nações corrompidas,
Dos povos ancestrais belezas não sabidas:
Rostos roídos por algum cancro interior
E o que chamamos nós beleza de langor;
Mas as invenções destas musas tardias
Jamais impedirão as raças mais doentias
De render ao que é jovem profunda homenagem,
-- À juventude sã, terna, de simples imagem,
De olhar límpido e claro, como a água corrente
E que vai derramando sempre indiferente
Como o azul do céu, os pássaros e as flores
Perfume e canções e suaves calores!

1.4 Les Phares

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer;

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays;

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement;

Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules
Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts;

Colères de boxeur, impudences de faune,
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,
Grand coeur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
Puget, mélancolique empereur des forçats,

Watteau, ce carnaval où bien des coeurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant;

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas;

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber;

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,
Sont un écho redit par mille labyrinthes;
C'est pour les coeurs mortels un divin opium!

C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité!

1.4.1 Fernando Pinto do Amaral

Os faróis

Rubens, rio do olvido, jardim da preguiça,
Almofada de carne onde não posso amar,
Mas onde aflui a vida e sem parar se agita,
Tal como os ares no céu e os mares no mar;

Leonardo da Vinci, um espelho profundo
Onde anjos encantados, com um doce sorriso
Coberto de mistério, aparecem à sombra
Dos pinhais e dos gelos que há nos seus países;

Rembrant, triste hospital todo cheio de murmúrios,
E decorado só com um grande crucifixo,
Onde apenas um raio de sol chega, súbito,
E onde as rezas em choro exalam imundície;

Miguel Ângelo, onde Cristos e Hércules tentam
Misturar-se , e onde vemos, erectos, erguerem-se
Poderosos fantasmas que a cada poente
Vão rasgando os sudários com os próprios dedos;

Cóleras de *boxeur*, indecências de fauno,
Tu que tão bem captaste a beleza da choldra,
Alma inchada de orgulho, homem débil e pálido,
Ó Puget, dos forçados um rei melancólico;

Watteau, um carnaval onde peitos ilustres
Tal como borboletas erram flamejantes,
Refrescantes cenários banhados por lustres
Que transmitem loucura ao baile rodopiante;

Goya, que pesadelo de coisas ocultas,

Fetos em caldeirões no meio de missas negras,
Velhas ao espelho e até crianças todas nuas
Colando à carne as meias pra excitar demônios;

Delacroix, mar de sangue onde pairam maus anjos,
Rodeado de um bosque de abetos, bem verde,
Onde, sob um céu triste, fanfarras estranhas
Passam, como um suspiro aabafado de Weber;

Estas imprecações, blasfêmias e lamentos,
Os êxtases, os choros, os *Te Deums*, os gritos,
São como um eco em fuga por mil labirintos;
E para nós, mortais, como um ópio divino!

È um brado repetido por mil sentinelas,
Uma ordem mandada por mil porta-vozes;
Um farol sempre aceso entre mil cidadelas,
Um grito de aflição dos caçadores no bosque!

Porque, Senhor, de facto, que sinal mais belo
Podemos exhibir da nossa dignidade
Do que este soluçar que passa de era em era
E vem morrer aos pés da vossa eternidade?!

1.4.2 Maria Gabriela Llansol

Os luminares

Rubens,
Rio do ido
Horto lânguido
Enseada de formas
Um fresco impossível de amar
Mas p'ra onde a vida corre e sem cessar se age
Como o ar no céu e o mar no mar

Leonardo da Vinci,
Espelho absorvente e fundo
Onde anjos deliciosos com sorrisos animais à sombra de mistérios
Nos espreitam no limiar de uma pátria
Guardada por glaciares e por pinhais

Rembrandt,
Hospício pululante de murmúrios,
Com uma cruz mundo por único ornamento

Em que preces a chorar,
Se exalam do imundo e de um raio de sol
Que ali corre, brusco e trasversal

Miguel Ângelo,
E um lugar algures
Onde Hercules convivem com Cristos
E se vêem fantasmas erguer-se soberanos
Rasgando seu sudário, com dedos vivos no crepúsculo

Pauget,
Cóleras de boxeur
Imprudências de fauno
Um corpo franzino de achaques
Uma bondade altiva de brios
Melancólico soberano dos proscritos
A beleza dos patifes num simples apanhado

Watteau,
Oh! O seu carnaval
Onde muitos ilustres
Fazem dos amores borboletas flamejantes
Em cenografias leves
Iluminadas a lustres
Que insuflam desvario
Num baile estonteante

Goya,
Pesadelos a estalar de estranho
De fetos postos a cozer
Em cenários demoníacos
De velhas ao espelho
E de crianças com sexos antigos
Que ajeitam as meias para tentar o inimigo

Delacroix,
Lago de sangue pirado de anjos maus
À sombra de pinheiros
Sempre verdes por sistema
Onde sob um céu de lamentos
Fanfarras estranhas passam
Como um suspiro de Weber mas abafado

Tudo isso
Maldições blasfêmias e ais
Êxtases gritos lagrimas e louvores
Não são mais do que um eco

Por mil labirintos repercutido
Uma droga divina para corações mortais

Uma ordem transmitida por mil porta-vozes

Um brando repetido por milhares de sentinelas

Ou o grito de caçadores perdidos nos grandes bosques

Uma labareda ardendo sobre mil cidadelas

Haverá, ó deus
Melhor testemunho do que esse
Que te possamos dar da nossa dignidade?
Esse eco que ouvis morrer
Na vossa eternidade
É o soluço ardente
Que ritma o humano tempo

1.4.3 Ivan Nóbrega Junqueira

Os Faróis

Rubens, rio do olvido, jardim da preguiça,
Divã de carne tenra onde amar é proibido,
Mas onde a vida flui e eternamente viça,
Como o ar no céu e o mar dentro do mar contido;

Da Vinci, espelho tão sombrio quão profundo,
Onde anjos cândidos, sorrindo com carinho
Submersos em mistério, irradiam-se ao fundo
Dos gelos e pinhais que lhes selam o ninho;

Rembrandt, triste hospital repleto de lamentos,
Por um só crucifixo imenso decorado,
Onde a oração é um pranto em meio aos excrementos,
E por um sol de inverno súbito cruzado;

Miguel Ângelo, espaço ambíguo em que vagueiam
Cristo e Hércules, e onde se erguem dos ossários
Fantasmas colossais que à tibia luz se arqueiam
E cujos dedos hirtos rasgam seus sudários;

Impudências de fauno, iras de boxeador,
Tu que de graça aureolaste os desgraçados,

Coração orgulhoso, homem fraco e sem cor,
Puget, imperador soturno dos forçados;

Watteau, um carnaval de corações ilustres,
Quais borboletas a pulsar por entre os lírios,
Cenários leves inflamados pelos lustres
Que à insânia incitam este baile de delírios;

Goya, lúgubre sonho de obscuras vertigens,
De fetos cuja carne cresta os sabás,
De velhas ao espelho e seminuas virgens,
Que a meia ajustam e seduzem Satanás;

Delacroix, lago onde anjos maus banham-se em sangue,
Na orla de um bosque cujas cores não se apagam
E onde entranhas fanfarras, sob um céu exangue,
Como um sopro de Weber entre os ramos vagam;

Essas blasfêmias e lamentos indistintos,
Esses Te Deum, essas desgraças, esses ais
São como um eco a percorrerem mil labirintos,
E um ópio sacrossanto aos corações mortais!

É um grito expresso por milhões de sentinelas,
Uma ordem dada por milhões de porta-vozes;
É um farol a clarear milhões de cidadelas,
Um caçador a uivar entre animais ferozes!

Sem dúvida, Senhor, jamais o homem vos dera
Testemunho melhor de sua dignidade
Do que esse atroz soluço que erra de era em era
E vem morrer aos pés de vossa eternidade!

1.4.4 Pietro Nasseti

Os faróis

Rubens, rio ocioso e jardim do esquecimento,
Almofada de carne em que ele é vedado amar,
Mas onde a vida aflui e é sempre em movimento,
Tal como os ares no céu e o mar sobre o mar;
Leonardo da Vinci, espelho sombrio e etéreo,
Onde anjos encantados, de sorriso profundo,
Aparecem à sombra imensa do mistério
De gelos e pinhais que selam o seu mundo;

Rembrandt, triste hospital repleto de surdinas,
Que um grande crucifixo adorna simplesmente,
Em que o pranto e a oração se exalam das sentinas,
E de um raio hibernal cortado bruscamente;

E Michelangelo onde dos Hércules os músculos
Misturam aos de Cristo e erguem aos nossos medos,
Fantasmas colossais e que pelos crepúsculos
Rasgam seu sudário, alongando os seus dedos;

Impudências de fauno, iras de boxeador,
Sempre a graça a espalhar, dos desgraçados,
Alma inflada de orgulho de orgulho, homem fraco e sem cor,
Puget, imperador tristonho dos forçados;

Watteau, um carnaval de corações ilustres,
Como borboletas a flamejar entre os lírios;
Frescos cenários clareados pelos lustres
Que neste baile irreal esbanjam delírios;

Goya, alucinação das coisas ignoradas,
De fetos cuja carne cozida sabás,
As velhas ao espelho e as jovens desnudadas,
Que ajustam sua meia e tentam Satanás;

Delacroix, anjos maus, por um sangrento lago,
Rodeado de um bosque de abetos, bem verde,
Em que fanfarras estranhas, a um céu o mais pressago,
Vai como um suspirar de Weber que se perde;

Eu sei que a maldição, a blasfêmia, o gemido,
O êxtase, o grito, o choro, o Te- Deum final,
Por mil labirintos são um eco repetido,
São para o peito humano um ópio divinal!

É um grito repetido por mil sentinelas,
Ordem retransmitida por mil porta-vozes;
É um aceso farol sobre mil cidadelas,
É voz de caçador nas selvas mais ferozes!

Com certeza, Senhor, o homem nunca vos dera
Testemunho melhor de sua dignidade
Que este ardente soluço a rolar de era em era,
E vem morrer aos pés de vossa eternidade!

1.5 Don Juan aux Enfers

Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'oeil fier comme Antisthène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.

Sganarelle en riant lui réclamait ses gages,
Tandis que Don Luis avec un doigt tremblant
Montrait à tous les morts errant sur les rivages
Le fils audacieux qui railla son front blanc.

Frisonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Semblait lui réclamer un suprême sourire
Où brillât la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir,
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

1.5.1 Fernando Pinto do Amaral

Don Juan nos infernos

Quando Don Juan baixou ao pego subterrâneo
E pagou a Caronte o óbulo supremo,
Um mendigo sombrio e de olhar sobranceiro
Com pulso firme e forte agarrou cada remo.

Mostrando os seios nus e os rasgados vestidos,
Sob o negro do céu as mulheres contorciam-se
E atrás dele arrastavam um longo balido
Igual ao de um rebanho de oferecidas vítimas.

A sorrir, Esganarelo exigia dinheiro,
Enquanto D. Luís, com as mãos a tremer,
Mostrava aos mortos todos daquele cativoiro
O filho que troçou dos seus brancos cabelos.

Junto do esposo pérfido e antigo amante,
Arrepiada em luto, Elvira, magra e pura,
Parecia reclamar-lhe um sorriso brilhante
Com o fulgor tão suave da primeira jura.

Governava o timão, rompendo o negro mar,
Um gigante de pedra, firme na armadura,
Mas o tranqüilo herói, curvado sobre a espada,
Não querendo ver mais nada, olhava a singradura.

1.5.2 Maria Gabriela Llansol

Don Juan no inferno

Quando Juan desceu à onda subterrânea e a Caronte entregou o óbolo do costume, um mendigo, brioso como Antístenes, via-se-lhe nos olhos, agarrou nos remos num ímpeto vingador e decidido

Com seios oferecidos por vestidos entreabertos, mulheres atractivam-se sob um negro firmamento e, tal um rol imenso de vitimas disponíveis, vão deixando atrás de si um mugido intenso

Um Sganarelli sem vergonha reclama seus honorários a Dom Luís, enquanto este com um dedo trêmulo mostra a todos os mortos por ali vagueando o filho audaz que afrontou seus cabelos brancos

Envolta no frio que lhe traz o luto, Elvira – casta e magra- junto do esposo pérfido que, por acaso, fora seu amante, parece reclamar-lhe um sorriso sublime onde brilhasse a meiguice da sua primeira jura

Enquanto isso, erecto na sua armadura, um grande homem de mármore mantinha-se ao leme e fedia a negra lava; herói sereno, apostado na sua espada, olhava para o rasto que deixara

Que lhe interessava o resto?

1.5.3 Ivan Nóbrega Junqueira

Dom Juan nos Infernos

Quando dom Juan desceu ao subterrâneo rio
E logo que a Caronte o óbolo pagou,
Como Antístenes, um mendigo de olhar frio
Com braço vingativo os remos agarrou.

Os seios flácidos e as vestes entreabertas,
Mulheres se torciam sob um céu nevoento,
E, qual rebanho vil de vítimas ofertas,
Atrás dele rosnava em atroz lamento.

Sganarello a rir a paga reclamava,
Enquanto, erguendo o dedo, apontava dom Luís
A cada morto que nas margens deambulava
O filho audaz que lhe ultrajara a fronte gris.

Em seu álgido luto, Elvira, casta e esguia,
Junto ao pérfido esposo, amante seu de outrora,
Parecia exigir-lhe uma última alegria
Cujo sabor não recordasse o fel de agora.

Ereto na couraça, um homem pétreo e imenso
Golpeava a onda noturna e ao leme as mãos prendia;
Mas o tranqüilo herói, por sobre a espada penso,
Olhava a água passar e em torno nada via.

1.5.4 Pietro Nasseti

Dom Juan nos infernos

Quando Dom Juan desceu ao subterrâneo rio,
E pagou seu óbolo ao barqueiro supremo,
De Antístenes rival, um mendigo sombrio,
Com braço firme e forte segurou cada remo.

Os seios a pender, as roupas entreabertas.
Mulheres se torciam ao negro firmamento,
Como um tropel de vitimas nas sangrentas ofertas
Arrastavam atrás dele o mais longo lamento.

Sganarello reclamava o penhor e sorria,
Enquanto Dom Luís em trêmulos arrancos
Mostrava a cada morto e pela margem fria
O filho que zombou de seus cabelos brancos.

Fremindo no seu luto, a casta e magra Elvira,
Junto ao pérfido esposo e que foi seu amante,
Era triste de ver que ele não mais sorrisa,
Seu sorriso inicial, tão doce e tão brilhante.

Reto em sua couraça, homem de pedra, imenso,
Governava o timão e cortando a onda apagada,

Mais apoiado à espada, o herói, posto em silêncio,
Olhava a singradura mas não via nada.

1.6 Sed non Satiata

Bizarre déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de musc et de havane,
Oeuvre de quelque obi, le Faust de la savane,
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits,

Je préfère au constance, à l'opium, aux nuits,
L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane;
Quand vers toi mes désirs partent en caravane,
Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis.

Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,
O démon sans pitié! verse-moi moins de flamme;
Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois,

Hélas! et je ne puis, Mégère libertine,
Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine!

1.6.1 Fernando Pinto do Amaral

Sed non satiata

Estranha deusa, morena como são as noites,
Com perfumes de almíscar e tabaco havano,
Talvez obra de um mago, um Fausto da savana,
Bruxa de ébano ou filha de vis meias-noites,

Prefiro, em vez de todos os vinhos e do ópio,
O elixir dessa boca onde se pavoneia
O amor; quando pra ti partem os meus desejos
Teus olhos são cisterna onde os tédios afogo.

Por esses olhos negros respira a tua alma,
Ó demônio sem dó! a tua chama acalma!
Que eu não posso abraçar-te nove vezes, qual Estige,

Nem consigo, ai de mim! Megera libertina,
Pra ti quebrar a força e acabar comigo
No teu leito infernal tornar-me Proserpina!

1.6.2 Maria Gabriela Llansol

Sed non satiata

Uma deus morena estranha como as noites
Envolta em perfumes e em fumo de havana
Obra de um feitiço diria um Fausto de savana
Com coxas de ébano parida numa escura meia-noite
- Prefiro ao vinho ao ópio a festas e folia
O suco louco da tua boca onde o amor se lambe
Quando meus desejos te procuram como um gang
Em teus olhos energia bebem as mágoas do seu dia
- Esses olhos negros que te respiram deviam
Todavia dar-me menos de bebida Ó força inclemente
- Não tenho rio que nove vezes extinga seu fogo ardente
Confesso que não consigo Ó megera libertina
Vergar a força que te anima levar-te ao sufoco
E no inferno da tua cama volver-me Proserpina
- Infelizmente

1.6.3 Ivan Nóbrega Junqueira

Sed non Satiata

Bizarra divindade, cor da noite escura,
Cujo perfume sabe a almíscar e a havana,
Obra de algum obi, o Fausto da savana,
Feiticeira sombria, criança de hora impura,

Prefiro ao ópio, ao vinho, à bêbeda loucura,
O elixir dessa boca onde o amor se engalana;
Se meus desejos vão a ti em caravana,
É do frescor dos olhos teus que ando à procura.

Que esses dois olhos negros, poros de tua alma,
O demônio impiedoso! às chamas tragam calma;
Não sou Estige para lúbrico abraçar-te,

E não posso, ai de mim, ó Megera sensual,
Para dobrar-te a fúria e à parede encostar-te,
Qual Prosérpina arder em teu leito infernal.

1.6.4 Pietro Nasseti

Sed non satiata

Ó bizarra deidade, escura como os lutos,
De perfume que junta almíscar mais havana,
Obra de algum obi, o Fausto da savana,
Sombria feiticeira, a dos negros minutos,

Eu prefiro ao Constance e ao Nuits, este remédio,
Elixir ou paixão, que de teus lábios emana;
Meus sonhos para ti partem em caravana,
Teus olhos são cisterna em que bebe o meu tédio.

Nos teus olhos tua alma encontra o desafogo,
Ó demônio impiedoso! Amortece o teu fogo;
Nove vezes não posso, como o Estige obscuro,

Abraça-te, e não posso, ó megera libertina,
Para quebrar-te o brio e pôr-te contra o muro,
No teu leito infernal tornar-me Proserpina!

1.7 Avec ses vêtements ondoyants et nacrés

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

Comme le sable morne et l'azur des déserts,
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,
Comme les longs réseaux de la houle des mers,
Elle se développe avec indifférence.

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.

1.7.1 Fernando Pinto do Amaral

Com trajos ondulantes e de róseas cores,
Mesmo quando caminha parece que dança,

Como as grandes serpentes, que os encantadores
Vão fazendo agitar ao sabor das cadências.

Como a areia tão morna e o céu dos desertos,
Insensíveis os dois ao sofrimento humano,
Sempre indiferente a tudo, assim ela prossegue,
Tal como o ondeante ritmo do oceano.

E nessa natureza simbólica e estranha
Onde a clássica esfinge se mistura um anjo,
Onde os olhos são feitos de raros minérios

E onde tudo é só ouro, aço, diamantes, luz,
Resplandece pra sempre, como um astro inútil,
A fria majestade que há na mulher estéril.

1.7.2 Maria Gabriela Llansol

Como se veste ondulante e nacarada
Mesmo andando impressiona como dançam
Estas longas serpentes que jograis sagrados
Baloçam lentamente no extremo de lanças
O deserto azul é insensível à dor de amar
É um facto atestado por suas areias chama
Como a onda que se forma no seio do mar
Anda ela e caminha insensível e soberana

Que mais dizer?
Pertence a uma natureza estranha e simbólica
Seus olhos são minerais polidos e eólicos
Que hei de sentir?
Uma esfinge sabida esconde-se sob um anjo estéril onde cai mal a majestade

Se há apenas Mulher
Ouro, Aço, Luz e Diamantes
A frieza dos astros resplandece eterna e de nada serve

1.7.3 Ivan Nóbrega Junqueira

Envolta em ondulante traje nacarado,
Até quando caminha dir-se-á que ela dança,
Como esses longos répteis que um jogral sagrado
Agita em espirais no vértice da lança.

Como a tépida areia ou o azul do deserto,

Insensíveis os dois à desventura humana,
Como a trama das ondas no ermo mar aberto,
Ela se move indiferente e soberana.

Em seu polido olhar há minerais radiantes.
E nessa têmpera insólitas quimeras,
Entre anjo indecifrado e esfinge de outras eras,

Em que tudo é só luz, metal, ouro e diamantes,
Esplende para sempre, em seu frívolo império,
A fria majestade da mulher estéril.

1.7.4 Pietro Nasseti

Com seu vestido ondeante e nacarado,
Esmo quando caminha, vai como quem dança,
Como as grandes serpentes que um jogral sagrado
Com a ponta do bastão em cadência balança.

Como o azul do deserto e como a morna areia,
Insensíveis os dois a quanta dor existia,
Como o longo redil das maretas na cheia,
Vós vos desenredais, indiferente artista.

Vosso polido olhar são minerais radiantes,
E nesta natureza assim vaga e simbólica,
Misto de anjo inviolado e esfinge melancólica,

Em que tudo é aço e luz, ouro vivo e diamantes,
Como um inútil astro, ó maravilha que éreis,
Brilha a fria majestade das mulheres estéreis.

1.8 Harmonie du Soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

1.8.1 Fernando Pinto do Amaral

Harmonia da tarde

Eis que chegou o tempo em que, no caule virgem,
Cada flor se evapora como um incensório;
Os perfumes e os sons revolteiam no ar;
Melancólica valsa e lânguida vertigem!

Cada flor se evapora como um incensório;
Geme o violino como um peito que se aflige;
Melancólica valsa e lânguida vertigem!
O céu está belo e triste como um grande altar.

Geme o violino como um peito que se aflige,
Um terno coração, odiando o vazio!
O céu está belo e triste como um grande altar;
Já se afogou o sol no seu sangue a coalhar.

Um terno coração, odiando o vazio,
Do outrora luminoso recolhe os vestígios!
Já se afogou o sol... mas a tua memória
Reluz agora em mim tal como um ostensório!

1.8.2 Maria Gabriela Llansol

Harmonia crepuscular

Eis chegada a tarde em que cada flor vibra
Suas hastes são fumo Incensório de louvor
Numa valsa melancólica em vertigens de langor
No ar vespéral há Perfume que oscila e gira

Esta flor por exemplo evapora-se em louvor

O violino vibra no seu coração aflito
Tudo dança a despedir-se num silente grito
O céu está triste por excesso de ardor

Este violino repito por que aflito treme
O seu coração terno teme o vasto abismo
Fica-se triste o próprio céu num imenso sismo
Mesmo o sol se esvai em seu assento perene

Teme o vasto abismo meu coração terno
Capta os indícios da radiação de fundo
O sol colapsa no ruge do seu espesso mundo
Em mim cada imagem tua È luz perpétua

1.8.3 Ivan Nóbrega Junqueira

Harmonia da tarde

Chegado é o tempo em que, vibrando o caule virgem,
Cada flor se evapora igual a um incensório;
Sons e perfumes pulsam no ar quase incorpóreo;
Melancólica valsa e lânguida vertigem!

Cada flor se evapora igual a um incensório;
Fremem violinos como fibras que se afligem;
Melancólica valsa lânguida vertigem!
É triste e belo o céu como um grande oratório.

Freme violinos como fibras que se afligem,
Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório!
É triste e belo o céu como um grande oratório;
O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem.

Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório
Recolhem do passado as ilusões que o fingem!
O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem...
Fulge a tua lembrança em mim qual ostensório!

1.8.4 Pietro Nassetti

Harmonia da tarde

Eis que é chegado o tempo em que no caule tremente
Cada flor se evapora assim como o incensório;
Os perfumes e os sons giram pelo cibório

Da tarde que é langor, vertiginosamente!

Cada flor se evapora assim como o incensório;
Estremece o violino e como um peito doente
À tarde que é langor, vertiginosamente!
O céu é triste e belo como um grande oratório.

Estremece o violino e como um peito doente,
Um coração que odeia o sombrio e o inglório!
O céu é triste e belo como um grande oratório,
E já naufraga o sol em seu coágulo ardente.

Um coração que odeia o sombrio e inglório,
Rastros a recolher do passado fulgente!
E já naufraga o sol em seu coágulo ardente...
Tua lembrança em mim luz como um ostensório.

1.8.5 Cláudio Veiga

Harmonia do entardecer

É chegada a estação em que, toda fremente,
Como o incenso a queimar recende cada flor;
Giram ao pôr-do-sol perfume, som e cor,
Vertigem de langor e valsa bem dolente!

Como o incenso a queimar recende cada flor;
É aflito coração o violino plangente;
Vertigem de langor e valsa bem dolente!
Tem o pálio do céu belo e triste fulgor.

É aflito coração o violino plangente,
Um coração que odeia o nada ameaçador!
Tem o pálio do céu belo e triste fulgor;
O sol já se afundou no seu sangue dormente...

Um coração que odeia o nada ameaçador,
De um passado de luz se torna confidente!
O sol já se afundou no seu sangue dormente...
tua lembrança em minha vida é um resplendor!

1.9 A une mendiante rousse

Blanche fille aux cheveux roux,
Dont la robe par ses trous
Laisse voir la pauvreté
Et la beauté,

Pour moi, poète chétif,
Ton jeune corps maladif,
Plein de taches de rousseur,
A sa douceur.

Tu portes plus galamment
Qu'une reine de roman
Ses cothurnes de velours
Tes sabots lourds.

Au lieu d'un haillon trop court,
Qu'un superbe habit de cour
Traîne à plis bruyants et longs
Sur tes talons;

En place de bas troués,
Que pour les yeux des roués
Sur ta jambe un poignard d'or
Reluise encor;

Que des noeuds mal attachés
Dévoilent pour nos péchés
Tes deux beaux seins, radieux
Comme des yeux;

Que pour te déshabiller
Tes bras se fassent prier
Et chassent à coups mutins
Les doigts lutins,

Perles de la plus belle eau,
Sonnets de maître Belleau
Par tes galants mis aux fers
Sans cesse offerts,

Valetaille de rimeurs
Te dédiant leurs primeurs
Et contemplant ton soulier
Sous l'escalier,

Maint page épris du hasard,
Maint seigneur et maint Ronsard
Épieraient pour le déduit
Ton frais réduit!

Tu compterais dans tes lits
Plus de baisers que de lis
Et rangerais sous tes lois
Plus d'un Valois!

- Cependant tu vas gueusant
Quelque vieux débris gisant
Au seuil de quelque Véfour
De carrefour;

Tu vas lorgnant en dessous
Des bijoux de vingt-neuf sous
Dont je ne puis, oh! pardon!
Te faire don.

Va donc! sans autre ornement,
Parfum, perles, diamant,
Que ta maigre nudité,
O ma beauté!

1.9.1 Fernando Pinto do Amaral

A uma pedinte ruiva

Branca, de ruivos cabelos,
Plos buracos do vestido
Pode ver-se-lhe a pobreza
E a beleza,

Pra mim, poeta enfezado,
Teu jovem corpo franzino,
Além dessas muitas sardas,
Tem doçura

Usas com mais elegância
Que as rainhas de romance
Seus coturnos de veludo,
Grossos tamancos

Em vez de farrapos curtos

Que um rico traje de corte
Ruidosas pregas te arraste
Aos calcanhares;

Em lugar das meias rotas
Que aos olhos dos libertinos
Na tua perna um punhal de ouro
Reluza ainda;

Que os laços mal apertados
Mostrem, pròs nossos pecados,
Os teus seios radiosos
Como dois olhos;

Que os teus braços, ao despirem-te
Saibam fazer-se rogados
E ariscos vão sacudindo
Dedos velhacos,

Pérolas da água mais fina,
Sonetos como os dos mestres
Plos teus galantes, a ferros,
Sempre oferecidos,

Grupo de versejadores
Dedicando-te os primores
E mirando o teu sapato
No patamar,

Pagens amantes do acaso,
Muitos senhores e Ronsards
Espreitariam por luxúria
O teu reduto!

No teu leito contarias
Mais do que lírios, os beijos,
E os Valois submeterias
Às tuas leis!

- Vais mendigando, contudo,
Um velho caco caído
Na soleira de um Véfour
Pelos esquinas;

Vais olhando de soslaio
Pràs jóias de imitação
Com as quais não posso, oh! perdão!

Presentear-te.

Vai, pois, sem outro ornamento,
Perfume, diamante, pérolas,
Só essa magra nudez,
Ó minha bela!

1.9.2 Maria Gabriela Llansol

A uma pedinte ruiva

Alva mais ruiva de juba
És tão bela quanto suja
Assim te revelam teus trapos
E buracos

Eu que sou vate e magro
Acho teu corpo glabro
Com sardas e fodices
Uma meiguice

Mais áreas com tamancos
Que muitas damas galantes
Com seus saltos altos e
Ó fifi

Te iria um vestido de gala
A arrastar a longa cauda
Mais do que trapos pró susto
De tão curtos

Em vez de meias rotas
Teus olhos de marota
Punhal de ouro te pedem
Para a perna

Teus laços mais que lassos
Desnudam nossos maus passos
Que vagueiam por seus seios
Sem rodeios

Que teus braços se te despem
Lentos se façam lépidos
A virar dedos travessos
Do avesso

Versos e jóias constantes
Te oferecem teus galantes
Amantes que trazes Bela
Pela trela

Os lambes-botas dos poetastros
Dedicando-te verdes frutos
Ao contemplar-te um sapato
Sob a escada

Imberbes como maduros
Para adoçar seu duro
Fariam da coisa e tal
Seu dedal

Quantas camas houvesse
Mais beijos do que benesses
Porias sob a tua lei
Mais de um rei

E a vida no entanto
Deu-nos de ti espanto
De nem sempre um farrapo
Ser um trapo

Sob essas reles missangas
Verás que estou de tanga
Sem nem elas te posso dar
Para quê um lar?

Guarda como ornato
A pele forma palato
Da tua nua magreza
Ó beleza

1.9.3 Ivan Nóbrega Junqueira

A uma mendiga ruiva

Moça de ruivo cabelo,
Cuja roupa em desmazelo
Deixa ver tanto a pobreza
Quanto a beleza,

Para mim, poeta sem viço,

Teu jovem corpo enfermiço,
Cheio de sardas e agruras,
Tem só doçuras.

Calças com pés mais ligeiros
Os teus tamancos grosseiros
Do que essas damas tão finas
Suas botinas.

Em lugar de exíguo andrajo,
Que te envolva um régio traje
Das espáduas singulares
Aos calcanhares;

Em vez da meia em pedaços,
Que aos olhares dos devassos
Te brilhe à perna o tesouro
De um punhal de ouro;

Que laços pouco apertados
Mostrem aos nossos pecados
Teus seios por entre os folhos
Como dois olhos;

E que para desnudar-te
Teus braços, com lábia e arte,
Sustem a golpes vivazes
Dedos audazes,

Corais de oceanos secretos
E de Belleau os sonetos
Por teus amantes rendidos
Oferecidos,

Escória de rimadores
A consagrar-te louvores
E a perseguir-te as passadas
Sob as escadas,

Muito servo ébrio de amor,
Muito Ronsard e senhor
Rondariam o postigo
De teu abrigo!

Em teu leito contarias
Menos lírios do que orgias
E a teus pés mais de um Valois

Sempre haverá!

- Contudo vais mendigando
A sobra que foi ficando
Por um Véfour atirada
À encruzilhada;

Olhas de esguelha e sem jeito
Jóias de brilho suspeito
Que não posso (hás de perdoar!)
Jamais te dar.

Segue, pois, nua de tudo
- Pérola, incenso, veludo -,
Só de teu corpo vestida,
Minha querida!

1.9.4 Pietro Nasseti

A uma mendiga ruiva

Ruiva e branca a aparecer,
Cuja roupa deixa ver
Por seus rasgões a pobreza
Como a beleza,

Para mim, poeta sem viço
Teu corpo jovem enfermiço,
Todo manchas e agruras,
Só tem doçuras.

E calças (muito mais bela
Que a Rainha da Novela
Com os seus contornos brancos)
Os teus tamancos.

Em vez de molambos, mal
Que te envolva roupa real,
Chegando as ondulações
Até os talões;
Em vez de meia de crivos,
Para os olhos dos lascivos
Um punhal na perna linda
Fulgure ainda;

E laços mal apertados

Mostrem aos nossos pecados
Os teus seios a brilhar
 Como um olhar;

Para seres desnudada
Tu te faças de rogada,
Possam expulsar teus braços
 Dedos devassos;

Pérolas formosas, ou
Sonetos, os de Belleau
Que os galantes na prisão
 Sempre te dão,

Ao grupo a dos rimadores
Dedicando-te primores,
E olhando o teu escarpim
 No varandim,

Muito pajem a sonhar
E muito Senhor Rosard
Olhariam com sigilo
 Teu fresco asilo!

No leito dos teus delírios
Terás mais beijos que lírios
Tua lei dominará
 Mais de um Valois!

- Contudo segue a tua lida,
Só por sobras de comida
Jogadas por distanciadas
 Encruzilhadas;

E só quer teu sonho louco
Jóias que valem bem pouco
Que eu nem posso, ó Deus clemente,
 Dar de presente.

Nada te orna neste instante,
Perfume, rubim, diamante,
Só tua nua magreza!
 Minha beleza!

1.10 La Musique

La musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir!

1.10.1 Fernando Pinto do Amaral

A música

Arrasta-me por vezes como um mar, a música!
Rumo à minha estrela,
Sob o éter mais vasto ou um tecto de bruma,
Eu levanto a vela;

Com o peito prá frente e os pulmões inchados
Como rija tela,
Escalo a crista das ondas logo amontoadas
Que a noite me vela;

Sinto vibrar em mim as inúmeras paixões
De uma nau sofrendo;
O vento, a tempestade e as suas convulsões

Sobre o abismo imenso
Embalam-me. Outras vezes é a calma, esse espelho
Do meu desespero!

1.10.2 Maria Gabriela Llansol

Música

A música
É mar que não raro me avassala
Desfraldo as velas
E o coberto de bruma
Ou num vasto éter
Parto para o astro que me coube

O peito exposto
E os pulmões como velas no seu máximo respirar
Surfo vaga após vaga
Porque a noite mas esconde

Passam por mim
Todas as sensações de um navio que sofre
O vento favorável
A tempestade
O caos incontrolável

Tudo me embala
À beira de um abismo imenso

Sobrevém por vezes uma insondável calmaria
Fico então preso no espelho imenso
Do desespero que me coube

1.10.3 Ivan Nóbrega Junqueira

A Música

A música me arrasta às vezes como o mar!
 No encalço de um astro,
Sob um teto de bruma ou dissolvido no ar,
 Iço a vela ao mastro;

O peito para frente e os pulmões enfunados
 Tal qual uma tela,
Escalo o dorso aos vagalhões entrelaçados
 Que a noite me vela;

Sinto que em mim ecoam todas as paixões
 De um navio aflito;
O vento, a tempestade e suas convulsões

No abismo infinito
Me embalam. Ou então, mar calmo, espelho austero
De meu desespero!

1.10.4 Pietro Nassetti

Música

A Música me leva como um mar amargo
 À meu pálido astros,
Sob um teto de bruma ou por éter largo,
 Iço a vela ao mastro;

O peito para frente e os pulmões já inflados
 Tal qual uma tela,
Subo o dorso dos vagalhões amontoados,
 Que a noite me vela;

Sinto vibrar em mim o tropel de paixões
 De uma nave sofrendo;
O bom vento, a tormenta e suas convulsões

 Sobre o abismo horrendo
Me embalam. Outra vez na calma ela é o reflexo
 De meu ser perplexo.

1.10.5 Anderson Horta

A música

A música me envolve às vezes como um mar!
 Rumo a vaga estrela,
Sob um teto de bruma ou na amplitude do ar,
 Eu faço-me a vela;

O peito projetado e plenos pulmões
 Como inflada tela,
Escalo o dorso azul dos crebos vagalhões
 Que a noite me vela;

Sinto em mim o vibrar de todas as paixões
 De um barco sensível;
Berça-me a aura em seu seio, e berçam-me os tufões

No vórtice horrível.
Depois calmoso espelho, onde me vem mirar
Meu desesperar!

1.10.6 José Rivera

A música

A música me atrai, muita vez, como o mar!
Rumo à etérea estrela,
Sob um teto de bruma ou na amplidão solar,
Ergo minha vela;

De peito para a frente e com os pulmões inflados,
Qual fossem de tela,
Escalo à vaga imensa os cimos sublevados
Que a noite me vela;

Sinto vibrar em mim o fervor das paixões
De um barco sofrendo;
O bom vento, a tormenta e suas convulsões

No abismo tremendo
Me embalam, Vez a vez, calmariaa a espelhar
Todo o meu penar!

1.11 La mort des pauvres

C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le coeur de marcher jusqu'au soir;

A travers la tempête, et la neige, et le givre,
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir;
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,
Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir;

C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques,
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus;

C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,

C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!

1.11.1 Fernando Pinto do Amaral

A morte dos pobres

É a morte que faz viver e que consola;
Será o fim da vida, é a única esperança
Que, como um elixir, nos embriaga e sobe
E nos cria a coragem pròs dias passando;

Mesmo através da neve, geada e mau tempo,
É o brilho que vibra no horizonte negro;
É a estalagem célebre inscrita no livro,
Onde vamos sentar-nos, comer e dormir;
É um Anjo que em magnéticos dedos segura
O sono e a oferta de sonhos extáticos,
E que refaz a cama dos pobres e nus;

É a glória dos Deuses, o celeiro místico,
É a bolsa do pobre, a sua antiga pátria,
É o pórtico aberto a Céus desconhecidos!

1.11.2 Maria Gabriela Llansol

A morte dos pobres

Gloria dos deuses e tesouro da mística, bolsa do pobre e sua pátria antiga,

Pórtico aberto para os céus desconhecidos, eis a morte
É verdade e triste, mas é ela que consola,
Obriga a vida a ter um fito
Que, tal um tónico, nos sobe à cabeça e inebria
E, assim, pedrados chegamos ao fim do dia

Na tempestade,
Na neve e na geada,
Ela é a luz que vibra no horizonte negro _____
A famosa estalagem inscrita no livro
Onde nos podemos sentar,
Comer e cair no sono.

No entanto, o descanso e o dom dos sonhos visionários
Está suspenso dos dons magnéticos do anjo

É ele que prepara o leito para os corpos pobres nus

1.11.3 Ivan Nóbrega Junqueira

A morte dos pobres

A Morte é que consola e que nos faz viver;
É o alvo desta vida e a única esperança
Que, como um elixir, nos dá fé e confiança,
E forças para andar até o anoitecer.

Em meio à tempestade e à neve a se esfazer,
É a luz que em nosso lívido horizonte avança;
E a pousada que um livro diz como se alcança,
E onde se pode descansar e adormecer.
E um Arcanjo que tem nos dedos imantados
O sono eterno e o dom dos sonhos extasiados,
E arruma o leito para os nus e os desvalidos;

É dos Deuses a glória e o místico celeiro,
É a sacola do pobre e o seu lar verdadeiro,
O pórtico que se abre aos Céus desconhecidos!

1.11.4 Pietro Nassetti

A morte dos pobres

Vivemos pela morte e só ela é que afaga
É a única esperança e o mais alto prazer,
Que como um elixir nos transporta, e embriaga,
E nos faz caminhar até o anoitecer.

E, através da tormenta e da neve e da vaga,
É o vibrante clarão de nosso obscuro ser,
Albergue inscrito em livro e que nunca se apaga,
Feito para jantar e para adormecer.

É um anjo que segura em seus dedos magnéticos
O sono e mais o dom dos êxtases mais poéticos,
Que sempre arruma o leito aos pobres, como aos rotos;

Ela é a glória de Deus e a bolsa do mendigo,
É o místico celeiro e mais o lar antigo,

Pórtico que se abriu para os céus mais ignotos.

1.11.5 Anderson Horta

A morte dos pobres

Só a Morte consola, e é, neste exílio breve,
A razão de viver; nem é dado supor
Algum outro elixir que tanto embriague e eleve
E nos dê o condão de aguardar o sol-pôr;

Através da procela, e do gelo, e da neve,
Ela em nosso horizonte é o vibrante esplendor;
É o albergue imortal que no livro se inscreve,
E onde não falta o pão, e repouso, e calor;

Ela é um Anjo que tem nos magnéticos dedos
O sono, e o dom do sonho, e do êxtase os segredos,
E que o leito refaz dos pobres e dos nus;

É dos deuses a glória, é o místico celeiro,
É a bolsa do pobre e o seu país primeiro,
É a porta que aos Céus invisíveis conduz!

1.11.6 Claudio Veiga

A morte dos pobres

É a Morte que consola e alimenta a jornada;
É o alvo desta vida, excusiva esperança,
Elixir que nos torna a vida arrebatada,
E, em nosso caminhar, nos dá perseverança.

Em pleno temporal, na neve e na geada,
É no negro horizonte o clarão da bonança,
No registro da vida, a famosa pousada,
Onde alguém se alimenta, adormece e descansa.

É o Anjo que detém, nos dedos milagrosos,
O sono e a inspiração dos sonhos mais ditosos,
E que o leito refaz dos pobres desvalidos;

É dos Deuses a glória, o sagrado celeiro,
É a riqueza do pobre e seu país primeiro,
É a porta que conduz aos Céus desconhecidos!

1.12 Sonnet d'automne

Ils me disent, tes yeux, clairs comme le cristal:
" Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite?"
- Sois charmante et tais-toi! Mon coeur, que tout irrite,
Excepté la candeur de l'antique animal,

Ne veut pas te montrer son secret infernal,
Berceuse dont la main aux longs sommeils m'invite,
Ni sa noire légende avec la flamme écrite.
Je hais la passion et l'esprit me fait mal!

Aimons-nous doucement. L'Amour dans sa guérite,
Ténébreux, embusqué, bande son arc fatal.
Je connais les engins de son vieil arsenal:

Crime, horreur et folie! - O pâle marguerite!
Comme moi n'es-tu pas un soleil automnal,
O ma si blanche, ô ma si froide Marguerite?

1.12.1 Fernando Pinto do Amaral

Soneto de outono

Claros como o cristal, teus olhos solicitam-me:
"Pra ti, bizarro amante, o meu mérito é qual?"
- Cala-te e sê gentil! Minha alma, que se irrita,
Excepto com a candura do antigo animal,

Não te quer exhibir o segredo infernal,
A sua negra lenda, a ferro e fogo escrita,
Doce ama cuja mão ao sono me convida,
Eu odeio a paixão, o espírito me faz mal!

Amêmo-nos tranqüilos. O Amor, na guarita,
Embuscado, na treva, arma o arco fatal.
Conheço as munições do seu velho arsenal:

Crime, loucura horror! – pálida margarida!
Não serás tu, como eu, mero sol outonal,

Ó minha sempre branca e fria Margarida?

1.12.2 Maria Gabriela Llansol

Soneto do outono

Dizem-me teus olhos claros como o cristal
“Para ti, estranho amante, qual é pois minha valia?”
- Sê bela e cala-te! Meu coração, que tudo irrita,
Salvo a candura do antigo animal,

Não quer mostrar-te seu segredo infernal.
(Tuas carícias chamam por um sono imenso)
Nem sua negra legenda impressa a fogo.
Odeio a paixão e o espírito faz-me mal!

Amemo-nos docemente. O Amor na sua guarita,
Tenebroso, emboscado, retesa seu arco fatal.
Conheço bem as manhas do seu velho arsenal:

Crime, horror e folia!- Ó pálida margarida!
Como eu não passas de um sol outonal,
Ó minha tão lívida e tão fria Margarida?

1.12.3 Ivan Nóbrega Junqueira

Soneto de Outono

O teu olhar me diz, claro como cristal:
“Bizarro amante, o que há em mim que mais te excita?”
- Sê bela e cala! O meu coração, que se irrita
Por tudo, exceto a antiga candura animal,

Não te quer revelar seu segredo infernal,
Embalado cuja mão a um longo sono incita,
Nem a sua negra lenda a ferro e fogo escrita.
Abomino a paixão e a alma me faz mal!

Amemo-nos em paz. O Amor, numa guarida,
Tenebroso, emboscado, entesa o arco fatal.
Conheço-lhe os engenhos do velho arsenal:

Crime, horror e loucura! - Ó branca margarida!

Não serás tu, como eu, triste sol outonal,
Ó minha branca, ó minha branca Margarida?

1.12.4 Pietro Nasseti

Soneto do outono

Diz-me o teu olhar, mais claro que o cristal:
“Para ti, meu amante, o que há em mim que te excita?”
- Sê bela e cala! O meu coração que se irrita
Por tudo menos ao candor do antigo animal,

Não pensa revelar seu segredo infernal,
Embaló que nos dá prostração infinita,
Nem a negra legenda a ferro e fogo escrita.
Eu odeio a paixão e o espírito me faz mal!

Amemos docemente. O amor já na guarita,
Tenebroso, emboscado, estende o arco fatal.
As máquinas conheço de seu velho arsenal:

Crime, loucura, horror! – Pálida margarida!
Não serás como eu sou, vago sol outonal?
Ó minha Margarida, a mais lívida e aflita!

1.13 L' Horloge

Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit: "Souviens-toi!
Les vibrantes Douleurs dans ton coeur plein d'effroi
Se planteront bientôt comme dans une cible,

Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse;
Chaque instant te dévore un morceau du délice
A chaque homme accordé pour toute sa saison.

Trois mille six cents fois par heure, la Seconde
Chuchote: Souviens-toi! - Rapide, avec sa voix
D'insecte, Maintenant dit: Je suis Autrefois,
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde!

Remember! Souviens-toi, prodigue! Esto memor!
(Mon gosier de métal parle toutes les langues.)

Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or!

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi.
Le jour décroît ; la nuit augmente, souviens-toi!
Le gouffre a toujours soif; la clepsydre se vide.

Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge,
Où le repentir même (oh ! la dernière auberge!),
Où tout te dira: Meurs, vieux lâche! il est trop tard!"

1.13.1 Fernando Pinto do Amaral

O relógio

Relógio! deus sinistro, assustador, impávido,
Cujo dedo ameaça e nos diz: “*Não te esqueças!*
As mais vibrantes Dores no peito cheio de medo
Dentro em breve se irão cravar como num alvo,

“O etéreo Prazer fugirá no horizonte
Como nos bastidores se dissipam sd sílfides;
Cada instante devora um pouco das delícias
Dadas pra toda a vida a cada um dos homens.

“Três mil seiscentas vezes por hora o Segundo
Segreda: *Não te esqueças!* – E rápido, o Agora,
Com voz de insecto, vai dizendo: Eu sou Outrora,
Tua vida engoli com a minha tromba imunda!

“*Remember! Esto memor! Não te esqueças, pródigo!*
(Todas as línguas fala, a goela de metal.)
Os minutos são gangas, ó tonto mortal,
Que não podes largar sem ter extraído o ouro!

Lembra-te bem que o Tempo é um jogador faminto
Que ganha sem batota! é sempre assim a lei.
Declina o dia; a noite cai, *lembra-te bem!*
A clepsidra esvazia-se e tem sede o abismo.

“Virá depressa a hora em que o divino Acaso
Ou a augusta Virtude, tua esposa ainda virgem,
Ou o Arrependimento (a última estalagem!),
Dirão: Morre, cobarde! é já tarde demais!”

1.13.2 Maria Gabriela Llansol

O relógio

Relógio!

Daimon sinistro e não sentimental
Teus tic-tacs me vão lembrando
“Estás lembrado?”
E as dores em meu coração pesado
Vibram tão perto do seu *há* fulcral

Agora o prazer se volve vaporoso
Em imagens de horizonte etc.
Ah! a sílfide Estou lembrado
Se bem que toda no meu corpo seja para seu gozo
Em cada passo que dá
A delícia se reparte

Hora a hora, cada segundo numa voz de insecto me pergunta
“Estás lembrado?”

Três mil e tais vezes se repete
Mas hora me está dizendo
“Eu fui outrora
Com boquinha suja te cuspo fora”

Remember Esto memor Estás lembrado?
No teu tic-tac perguntas poliglota
Os minutos?
“Ó gente perdulária São metal
É vital distinguir entre pérolas e porcos”

“Estás lembrado?”
Ó jogador ávido por que voltas a perguntar?
Ah! Ah! sou o tempo Ganho sempre e sem batota

O dia desce de facto
A noite cresce É um facto
Teu tic-tac me derrota
Em breve eu sei vai vir o divino acaso
Com sua mulher ainda intacta a virtude
O arrependimento dá-lhe o braço em amante putativo

“Meu pedaço Tudo é exaustivo!”
Dirão
Ponto final.

1.13.3 Ivan Nóbrega Junqueira

O Relógio

Relógio! deus sinistro, hediondo, indiferente,
Que nos aponta o dedo em riste e diz: “*Recorda!*”
A Dor vibrante que a lama em pânico te acorda
Como num alvo há de encravar-se brevemente;

Vaporoso, o Prazer fugirá no horizonte
Como uma sílfide por trás dos bastidores;
Cada instante devora os melhores sabores
Que todo homem degusta antes que a morte o afronte.

Três mil seiscentas vezes por hora, o Segundo
Te murmura: *Recorda!* - E logo, sem demora,
Com voz de inseto, a Agora diz: Eu sou o Outrora,
E te suguei a vida com meu bulbo imundo!

Remember! Souviens-toi! Esto memor! (Eu falo
Qualquer idioma em minha goela de metal.)
Cada minuto é como uma ganga, ó mortal,
E há que extrair todo o ouro até purifica-lo!

Recorda: O Tempo é sempre um jogador atento
Que ganha, sem furtar, cada jogada! É a lei.
O dia vai, a noite vem; *recordar-te-ei!*
Esgota-se a clepsidra; o abismo está sedento.

Virá a hora em que o Acaso, onde quer que te aguarde,
Em que a augusta Virtude, esposa ainda intocada,
E até mesmo o Remorso(oh, a última pousada!)
Te dirão: Vais morrer, velho medroso! É tarde!”

1.13.4 – Pietro Nasseti

O relógio

Relógio! deus sinistro, assustador, indiferente,
E cujo dedo ameaça a nos dizer: *Recorda!*
A vibradora Dor, que, no medo transborda,
Em teu coração irá se encravar brevemente;

O Prazer é uma bruma a buscar a amplidão
Tal sílfide que morre além da onda mais fria;
Cada instante destrói um pouco da alegria

Que a cada homem se deu para toda a estação.

Por hora mais de três mil vezes, o Segundo
Murmura: *Lembra então!* Com sua voz sonora
De inseto, Agora diz: Olha que eu sou Outrora,
Bombeou a minha tromba a tua vida, ó imundo!

Remember! Lembra então! Esto memor! em coro
(Não ignora um idioma a goela de metal)
O minuto é uma ganga, ó frívolo mortal,
De que não deixarás de extrair todo o ouro!

Lembra então que este Tempo é um jogador atento
Numa lei de ganhar, perene e sem trapaça.
Lembra então como a noite aumenta e o dia passa,
A clepsidra é vazia; o abismo está sedento.

Mas o divino Acaso, ou bem cedo ou mais tarde,
Ou a Virtude augusta, esposa virginal,
Ou o próprio Remorso (Oh! O abrigo final!)
Ou tudo te dirá: “Morre, é noite, covarde!”

2 Les Traducteurs

2.1. Jamil Almansur Haddad

Né a São Paulo en 1914, et décédé en 1988, diplômé de médecine en 1938, il a exercé plusieurs activités dans la presse. De plus, il a été professeur, poète, traducteur et écrivain.

Il a traduit de grands écrivains de renom international et publié plusieurs livres : *Alkamar, a Minha Amante*, poésie (1935), *Orações Negras*, poésie, (1939), ces deux ouvrages ayant reçu le prix Academia Brasileira de Letras; *Primavera na Flandres*, poésie (1947), *A lua do remorso* (1951), *Alvares de Azevedo a Maçonaria e a Dança*, essais et critique, (1960), *História poética do Brasil*, critique, (1945), *Lírica*, poésie, (1944), *Literatura e Mistificação*, critique, (1967), *O Romantismo brasileiro e as sociedades secretas do tempo*, critique, (1945), *Revisão de Castro Alves*, critique, (1953), *Romanceiro cubano*, poésie, (1960).

Ses traductions comptent : « As flores do mal » de Baudelaire, « As Líricas » de Safo (1944), « O Cântico dos cânticos » (1950) de Salomon, « Rubaiyat » d'Omar Khayyam, (1944), le « Cancioneiro » de Pétrarque (1944), le « Decamerão » de Boccace (1952), *O Brasil Itinerário* (1955) et les « Odes » de Anacréon (1952).

Nous pouvons envisager l'édition de *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, lancée l'été 2001 par Martin Claret (São Paulo) et attribuée à Pietro Nasseti selon les déclarations d'Ivo Barroso dans le *Jornal de Poesia* :

Mais aujourd'hui il semble que soit en train de se généraliser une pratique, certes récriminable, de prendre un texte préexistant et de le maquiller en changeant tantôt un mot difficile, tantôt une construction plus complexe et, en faisant fi des règles métriques et rythmiques, de le présenter au lecteur dans une « nouvelle » édition populaire, soit disant faite par un autre traducteur. (...) Cette pratique sans scrupules d'appropriation de traductions d'autrui – par la copie indécate ou le maquillage trompeur – semble se répandre chez les éditeurs de livres en série ou de collections dites populaires. Il y a beaucoup de titres d'œuvres classiques qui circulent en ce moment et qui, si elles étaient examinées avec soin, nous révéleraient – comme un triste palimpseste – le nom effacé et usurpé du traducteur original.⁵²

En 1991, le Secrétariat Municipal de l'État de São Paulo a inauguré en son hommage la Bibliothèque Jamil Almansur Haddad, un lieu d'études et d'événements culturels.

⁵² Mas hoje parece estar se generalizando a prática certamente recriminável de se tomar um texto preexistente e maquiá-lo, mudando aqui uma palavra mais difícil, ali uma construção mais arresgada, e, passando por cima dos ditames métricos e rítmicos, apresentá-lo ao leitor numa “nova” edição popular, supostamente feita por outro tradutor. (...) Essa prática inescrupulosa da apropriação de traduções alheias – pela cópia deslavada ou enganosa maquiagem – parece estar se ampliando junto a editores de livros em série ou coleções ditas populares. Há muitos títulos de obras clássicas que circulam por aí que, se examinados com cuidado, revelariam – como um triste palimpsesto – o nome apagado e explorado do tradutor original.

2.2. Claudio Veiga

Ce brésilien qui plus tard, se révèle un écrivain et traducteur, est né à Salvador, capitale de l'état de Bahia, le 28 mai 1927. Fils de M. Claudio da Motta Veiga et de Mme. Otavia de Andrade Veiga, il reçut le nom de Claudio de Andrade Veiga.

En 1949, à l'âge de vingt-deux ans, il devient bachelier en Lettres de l'Université Fédérale de Bahia où, plus tard, en 1953, il obtient une licence es Lettres et à laquelle il va dédier toute sa carrière jusqu'à en devenir, en 1997, Professeur Émérite.. Docteur en Lettres, Directeur de l'Institut de Lettres (1977 -1981) et Professeur Principal de Littérature française à l'Institut de Lettres de l'Université Fédérale de Bahia (1956-1990), il a consacré sa vie professionnelle entièrement à écrire et à transmettre ses idées à ses élèves et ses lecteurs. Grâce à son œuvre il a apporté une grande contribution à la communauté des étudiants de français à Bahia. Après ses études à Bahia, il a fait des voyages en Europe pour participer à des cours de perfectionnement à l'École Supérieure de Préparation et de Perfectionnement des Professeurs de Français à l'Étranger, à Paris (1950–1951), ainsi qu'à la Sorbonne -Université de Paris (1951-1952) et à l'Institut de Philologie Romane à Strasbourg (1966-1967). Il a aussi été Membre de l'Académie de Lettres de Bahia, élu en 1977 et siégeant en 1978, de même que Membre du Conseil d'État de la Culture (1983-1986), (1992-2005).

En reconnaissance de sa vie vouée aux études il s'est vu attribués plusieurs titres dont ceux de Chevalier (1980) et Officier (1986) - Palmes Académiques; Comendador de l'Ordre d'Instruction Publique au Portugal (1987); et Comendador de l'Ordre du Mérite de Bahia (1991).

Il a également reçu les prix suivants : Grand Prix du Rayonnement de la Langue Française – Médaille de Vermeil (1991), de l'Académie Française; Trophée Francisco Igreja (1991) de l'Union Brésilienne d'Écrivains, et le Prix National d'Essai de l'Académie Brésilienne de Lettres. Il est aujourd'hui Président de l'Académie de Lettres de Bahia depuis 25 ans.

En ce qui concerne la littérature et la langue françaises il a écrit : *Das pequenas cartas de Pascal* (1954), *A comparação e as provinciais* (1957), *Aspectos de Pascal escritor* (1959), *Vestibular de francês* (1962), *Gramática nova do francês* (1965), *Textos franceses* (1966), *Introdução à poesia francesa* (1970), *Mini antologia bilingue da poesia francesa* (1972), *Antologia da poesia francesa – do século IX ao século XX* (1991 et 2004), *Morte de Alguém*, traduction du roman de Jules Romains *Mort de quelqu'un* (1995), et *O poeta Pethion de Villar – Uma figura romanesca* (2001)

Quant à la littérature brésilienne il a écrit: *Castro Alves Guia da Catedral* (1966), *Ode ao Dois de Julho – a liberdade guiando o povo* (1973), *Um Brasileiro Soldado de Napoleão* (1979), *Sete tons de uma poesia maior* (1984 et 2002), *Prosadores e poetas na Bahia* (1986), *Um retrato da Bahia em 1904* (1986), *Atravessando um século – A vida de Altamirando Requião* (1993) et *Arthur de Salles et o Dois de Julho* (1993) *Um estudante em Paris –1950 - 1952*.

Par ailleurs, en littérature comparée il a écrit *Camões e Ronsard* (1972), *Aproximações - Estudos de Literatura Comparada* (1979); et, enfin, *Um brasilianista francês, Philéas Lesbesque* (1998).

Il a aussi apporté collaboré à plusieurs journaux et revues ou il a publié divers articles : *A Tarde* (quotidien de Salvador), *Mensário do Arquivo Nacional* (Rio de Janeiro), *O Estado de São Paulo*, *Revista da Academia Brasileira de Letras* (Revue de

l'Académie Brésilienne de Lettres), Revista da Academia de Letras da Bahia (Revue de l'Académie de Lettres de Bahia), Revista da Bahia, Revista de Cultura da Bahia, Travessia (Université Fédérale de Santa Catarina), Nova Renascença (Lisbonne), et Jornal de Letras (Rio de Janeiro).

Parmi ses œuvres, certaines méritent une attention particulière. *Um brasileiro soldado de Napoleão*, où il nous expose la vie de Caetano Lopes de Moura, un Brésilien qui s'est consacré à faire des traductions d'écrivains français après avoir servi comme chirurgien aux armées de la Légion Portugaise pendant les guerres de Napoléon Bonaparte; *Antologia da poesia francesa* qui lui a valu le prix de l'Académie Française et de l'União Brasileira dos Escritores (Union Brésilienne des Écrivains), *Um brasilianista francês – Philéas Lebesgue*, qui traite d'un traducteur ayant publié les traductions de plusieurs poètes et romanciers brésiliens dans la revue *Mercure de France* et qui lui a attiré le prix du meilleur essai de l'Académie Brésilienne de Lettres; et son dernier travail, *Sete tons de uma poesia maior*, où il fait une remarquable sélection de poèmes d'Arthur de Salles; *Um estudante em Paris* dont les textes correspondent au temps qu'il a vécu à Paris, pendant son stage à l'École Supérieure de Préparation et de Perfectionnement des Professeurs de Français à l'Étranger.

Dans son *Antologia da Poesia Francesa*, Claudio Veiga a traduit en portugais 162 morceaux de poètes très importants de la littérature française du Moyen Âge au XX^{ème} siècle, dont onze poèmes de *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. Parmi les poètes traduits se trouvent depuis la *Cantilène de Saint Eulalie* jusqu'à Jacques Roubaud, en passant par Paul Verlaine, Arthur Rimbaud et Paul Valéry. De Charles Baudelaire il a traduit : « Correspondance », « Les chats », « La cloche fêlée », « Les aveugles », « Harmonie du soir », « Recueillement », « Spleen », « Les petites vieilles », « La mort des amants », « La mort des pauvres » et « La mort des artistes ». Chercheur appliqué, sensible aux sentiments, aux idées et à l'âme du poète, il a su bien choisir les poèmes et transposer à travers ses traductions la mélancolie de Baudelaire. La communauté académique et la critique ont bien reçu son anthologie et le *Jornal de Letras, Artes e Idéias* (Journal de Lettres, Arts et Idées) de Lisbonne a publié ses considérations suivantes sur l'œuvre : « Une œuvre rare dans l'édition des pays de langue portugaise ». Pour l'importance de cette œuvre dans la littérature française, il a reçu les prix de l'Académie Française et de l'União Brasileira dos Escritores.

Comme l'a dit Jacques Salah dans sa préface : « (...) *La Stylistique et la Littérature comparée*, Claudio Veiga les connaît et les pratique il y a longtemps, et ceci explique, en partie tout au moins, certaines de ses plus belles traductions. Latiniste remarquable, il se sent à l'aise tant dans la pratique de la langue française que dans celle de sa langue maternelle. En outre, il est un classique au meilleur sens du terme, comme on ne peut l'être que dans quelques refuges privilégiés de la planète ou de l'imagination.⁵³ » (notre traduction)

⁵³ Jacques Salah, professeur de littérature française de la Faculté de Lettres à l'Université Fédérale de Bahia. « (...) a *Estilística e a Literatura comparada*, Claudio Veiga as conhece e pratica há muito tempo e isto explica em parte pelo menos, algumas de suas mais belas traduções. Latinista brilhante, ele se sente à vontade tanto na prática do francês quanto de sua língua materna. Além disso, ele é um clássico no melhor sentido do termo, como só se pode sê-lo em alguns refúgios privilegiados do planeta ou da imaginação ».

Après cela il présente trois articles qui enrichissent l'édition : « Panorama da poesia francesa », « A tradução da poesia francesa no Brasil » et « Problemas da tradução ».

Totalement appliqué à son travail, l'éminent professeur a guidé son œuvre selon quelques principes fondamentaux et personnels qui sont le fruit de son esprit si profond et des nombreux voyages de recherche à Paris entre 1950 et 1987.

Comme Président de l'Association nationale des professeurs universitaires de français au Brésil et de l'Académie de lettres de Bahia, une étape aussi brillante dans sa vie, il a été effectivement au contact de grands écrivains bahianais, brésiliens, voire internationaux contemporains.

2.3. Gabriela Llansol

Maria Gabriela Llansol Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim est née à Lisbonne le 24 novembre 1931 et décédée en mars 2008.

Diplômée en Droit et Sciences Pédagogiques, elle a exercé les professions de pédagogue, poète et écrivain et nous a légué des poésies, feuilletons, romans, fictions et journal intime. Son œuvre nous offre plusieurs langages et son style est polémique du fait de son exposé qui dépasse les normes traditionnelles. Tatiana Salem Levy de la Revue *Mulheres e Literatura* nous dit :

La langue dans le texte llansolien, avance de plus en plus avec une énergie provoquant la tension qui cherche à nous faire voir la chose non au moyen de la représentation mais en la rendant présente. La recherche de la langue sans imposture, qui prendra corps dans la voix de Témia, s'exerçait déjà dans le texte par le choix d'un écrit de l'image et non de la métaphore. La métaphore possède la chose ; l'image fait voir la chose. Dans la langue sans imposture, le sens de la possession doit être absent. La « justice de la langue » présuppose la non-annulation, le non-Pouvoir.⁵⁴ (notre traduction)

Elle a écrit les ouvrages suivants : *O Livro das Comunidades* (1977, le premier de la Trilogie « Geografia de Rebeldes », *Os Pregos na Erva* (1962), *Lovaina* (1965-75), *Jodoigne* (1975-80), *Herbais* (1980-85), *O Litoral do Mundo; Lisboa Leipzig I – O encontro inesperado do diverso* (1994), *Depois de Os Pregos na Erva* (1973), *A Restante Vida* (1983), *Na Casa de Julho e Agosto* (1984), *Causa Amante* (1984), *Contos do Mal Errante* (1986), *Da Sebe ao Ser* (1988), *Amar um Cão*, la traduction française « Aimer un chien » (1990), *Raio sobre o Lápis* (1990), *Um Beijo Dado Mais Tarde* (1990), *Hölder*, de Hölderlin (1993), *Lisboa Leipzig II, O ensaio de música* (1994), *A Terra Fora do Sítio* (1998), *Carta ao Legente* (1998), *Ardente* (1999), *Onde Vais? Drama-Poesia* (2000), *Cantileno* (2000), *Parasceve. Puzzles e Ironias* (2001); *O Senhor de Herbais. Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas*

⁵⁴ A língua do texto llansoliano caminha cada vez mais com uma energia tensiva que procura dar a ver a coisa não através da representação, mas pela sua presentificação. A busca da língua sem impostura, que tomará corpo na voz de Témia, já se exercitava no texto pela escolha de uma escrita da imagem e não da metáfora. A metáfora possui a coisa; a imagem dá a ver a coisa. Na língua sem impostura, o sentido da posse tem de estar ausente. A “justiça da língua” pressupõe a não-anulação, o não-Poder

tentações (2002), *O Começo de Um Livro é Precioso* (2003), *O Jogo da Liberdade da Alma* (2003), et *Amigo e Amiga. Curso de silêncio de 2004* (2006).

Elle a aussi produit une série de journaux intimes : *Um Falcão no Punho, Diário I* (1985); *Finita. Diário II* (1987); *Inquérito às Quatro Confidências. Diário III* (1996).

Par ailleurs, elle a traduit: Emily Dickinson, *Bilhetinhos com Poemas* (1995) sous le pseudonyme Ana Fontes, Verlaine, *Sageza*, (1995), Rilke, *Frutos e Apontamentos* (1996), Rimbaud, *O Rapaz Raro*, (1998), Thérèse Martin, *O Alto Voo da Cotovia*. (1999), Apollinaire, *Mais Novembro do que Setembro* (2001), Éluard, *Últimos Poemas de Amor* (2002), Baudelaire, *As Flores do Mal* (2003).

2.4. José Rivera

Né à Rio de Janeiro le 12 juin 1933, il a apporté sa contribution à plusieurs périodiques : *Literatura de Brasília*, *Revista de Poesia e Crítica de São Paulo*, *Revista da Academia Brasileira de Letras de Brasília*, ainsi qu'au *Boletim da Associação Nacional de Escritores de Brasília*.

Il a également participé aux anthologies: *Alma Gentil* (1994), *Caliandra* (1995) et *Antologia de Haicais Brasileiros* (2003).

Il a, de plus, publié les livres *Poesia Francesa: Pequena Antologia Bilingüe* (2005).

Par ailleurs, il a traduit les œuvres suivantes : « *Cidades Tentaculares* » d'Émile Verhaeren (1999), « *Poetas do Século de Ouro Espanhol* » (2000), « *Rimas* » de Gustavo Adolfo Bécquer (2001), « *Poetas Portugueses y Brasileños: del Simbolismo al Modernismo* » (2002), « *Victor Hugo: Dois Séculos de Poesia* » (2002), « *O Sátiro e Outros Poemas* » de Victor Hugo (2002), « *Gaspard de la Nuit* » d'Aloysius Bertrand (2003) et « *Antologia Pessoal* » de Rodolfo Alonso (2003).

Son travail a été récompensé par le prix Joaquim Norberto de Tradução décerné par l'União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro en 2001 pour « *Poetas do Século de Ouro Espanhol* » et par le prix Cecília Meireles de Traduction attribué par l'UBE, pour « *Rimas* » de Gustavo Adolfo Bécquer en 2002.

2.5. Ivan Junqueira

Le poète, traducteur, écrivain, critique et journaliste Ivan Nóbrega Junqueira est carioca, né à Rio de Janeiro le 3 novembre 1934. Inscrit aux cours de Médecine et Philosophie il a abandonné ces études pour consacrer sa vie professionnelle à la littérature.

Il a exercé la profession de journaliste dans les journaux brésiliens *Tribuna da Imprensa*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* et *O Globo*.

Sa poésie a été traduite en espagnol, en allemand, en français, en anglais, en italien, en danois, en russe et en chinois. Ses traductions sont reconnues pour la qualité de son travail.

En 1984, il a reçu le titre de « Personnalité de l'Année » de la part de l'Union Brésilienne des Ecrivains.

Il a également reçu plusieurs prix de littérature : le Prix National de Poésie de l'INL (1981), le Prix Assis Chateaubriand de l'ABL (1985), le Prix National de Essai Littéraire de l'INL (1985), le Prix de l'Association Paulista de Critiques d'Art (1991), le Prix de la Bibliothèque Nationale (1992), le Prix José Sarney de poésie inédite conféré par le Memorial José Sarney (1994), le Prix Jabuti de la Câmara Brasileira do Livro (1995), le Prix Luísa Cláudio de Sousa du Pen Club du Brésil (1995), le Prix Oliveira Lima (1999) et le Prix Jorge de Lima, ces deux derniers étant accordés par l'UBE (2000). En 1998, il a reçu la Médaille Cruz e Sousa de la Municipalité de Florianópolis, et, en 1999, la Médaille Paul Claudel attribuée par l'UBE. En 2002, il a été le parrain du IV^e Concours National de Poésie Vive sous le patronage du journal Poesia Viva.

Parmi ses œuvres on compte *Os Mortos* (1964), *Três Meditações na Corda Lirica* (1977), *A Rainha Arcaica* (1980), *O Grifo* (1987) et *A Sagração dos Ossos* (1994).

Dans les domaines de la critique et de l'essai, il a publié, entre autres, un essai sur Manuel Bandeira, *Testamento de Pasárgada* (1981), *A Sombra de Orfeu* (1984), *O Encantador de Serpentes* (1987) et *Prosa Dispersa* (1991).

Son activité de traducteur a débuté en 1967 avec « Quatro Quartetos », de T. S. Eliot, suivi de « As Flores do mal » de Charles Baudelaire, et d'autres œuvres des écrivains Marguerite Yourcenar, Jorge Luís Borges, Marcel Proust, Dylan Thomas, G.K. Chesterton et Leopardi.

Son édition bilingue *Charles Baudelaire – As Flores do Mal*, qui présente une introduction et des notes de sa composition, fait partie de la collection « Poesia de todos os tempos » publiée par Nova Fronteira en 1985 et en est déjà à sa neuvième édition. En interview à Cláudio Aguiar pour le *Jornal da Poesia*, il a dit:

« Quand j'ai traduit *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire - ce qui s'est échelonné sur près de cinq ans - j'ai conservé non seulement la métrique mais tous les schémas rythmiques utilisés par l'auteur. Le poème baudelairien est peut-être l'exemple le plus exact, le plus organique et le plus cohérent d'un mécanisme de précision, et ce qui nous surprend le plus est que, sous l'apparente froideur de cette ingénierie, il respandit à chaque vers, à chaque image, à chaque métaphore. J'ai pensé renoncer à traduire ce poète à de nombreuses reprises, mais Dante Milano, lui-même traducteur de certains poèmes de Baudelaire, m'en a vivement dissuadé car il trouvait que j'étais le seul à pouvoir m'en sortir.(notre traduction) »⁵⁵.

55 « Quando traduzi *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire - aventura que se estendeu por quase cinco anos -, mantive não apenas a métrica, mas todos os esquemas rítmicos de que se valeu o poeta. O poema baudelairiano é talvez o mais exato, orgânico e coeso exemplo de um mecanismo de precisão, e o que mais nos surpreende é que, sob a aparente frieza desse engenho, esplende a cada verso, a cada imagem, a cada metáfora. Não foram poucas as vezes em que pensei em desistir de traduzi-lo, no que fui impedido com veemência por Dante Milano, ele próprio também tradutor de alguns poemas de Baudelaire e que me julgava o único neste país a ser capaz de dar conta do recado », AGUIAR, Cláudio, *Ivan Junqueira – “A poesia de hoje é muito superior à que se escreve noutras línguas”* [réf du mai 1997] disponible sur, www.jornaldepoesia.jor.br

Il a assumé les fonctions de superviseur éditorial de Editora Expressão e Cultura et directeur du Núcleo Editorial de l'UERJ (Université de l'État de Rio de Janeiro). Il a collaboré aux encyclopédies Barsa, Britannica, Delta Larousse, Século XX, Mirador Internacional ainsi qu'au Dictionnaire historique -biographique brésilien, publié par le CPDOC de la Fondation Getúlio Vargas.

À la Fondation Nationale d'Art (Funarte), il a été éditeur de la revue Piracema et chef de la Division de Texte de la Coordination des Éditions. Il a été éditeur adjoint et éditeur exécutif de la revue Poesia Sempre de la Fondation Bibliothèque Nationale. Il est retraité du service public depuis 1997.

Il a donné de nombreuses conférences au Brésil et a été invité, en 1994, pour ouvrir le Projet Camões à Lisbonne, parrainé l'Institut Camões et de la Fondation des Casas de Fronteira e Alorna, et pour donner le cours « A rainha arcaica: uma interpretação mítico-metafórica » à la Bibliothèque Nationale. A cette occasion, il a récité des poésies dans la Maison de Fernando Pessoa et au Palais de la Fronteira.

Il a exercé d'importantes fonctions tout au long de sa vie professionnelle comme, par exemple, assesseur de Rubem Fonseca à la Fondation Rio, attaché de presse et directeur du Centre d'Informations des Nations Unies à Rio de Janeiro de 1970 à 1977, assesseur de la Fondation Nationale des Arts Scéniques (Fundacen) de 1987 à 1990, et, enfin, Trésorier (2001), Secrétaire-Général de gestion (2002-2003) et président (2004) de l'Académie Brésilienne de Lettres.

2.6. Anderson Braga Horta

Né à Carangola dans l'état de Minas Gerais le 17 novembre 1934, il a fait des études de droit à la Faculté Nationale de l'Université du Brésil, à Rio de Janeiro, et de Lettres Brésiliennes à l'Université de Brasilia mais n'a pas conclu ces dernières. Toutefois, il a exercé le journalisme et l'enseignement. Il a en outre apporté sa collaboration à divers journaux et revues et participé de plusieurs œuvres collectives.

Il a commencé à écrire des poèmes inspiré par la poésie de Castro Alves. Ses publications : *Altiplano e Outros Poemas* (1971), *Marvão* (1976), *Incomunicação* (1977), *Exercícios de Homem* (1978), *Cronoscópio* (1983), *O Cordeiro e a Nuvem* (1984), *O Pássaro no Aquário* (1990), *Auto das Trevas* (1997), *Dos Sonetos na Corda de Sol* (1999), *Quarteto Arcaico* (2000), *Fragments da Paixão: Poemas Reunidos* (2000), *Pulso* (2000), *Antologia Pessoal* (2001), *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2003) avec la participation d'Antonio Carlos Osorio, Antônio Temóteo dos Anjos Sobrinho, Fernando Mendes Vianna et José Geraldo, *Pentagrama*, sonnets (2001), *A Aventura Espiritual de Álvares de Azevedo* et *Sob o Signo da Poesia: Literatura em Brasília* (1994, 2002 e 2003).

En traduction il a publié, avec la collaboration de Fernando Mendes Vianna et José Jeronymo Rivera, *Poetas do Século de Ouro Espanhol, Victor Hugo: Dois Séculos de Poesia* et *O Sátiro e Outros Poemas*, sélection et traduction (2000,2002).

Il a aussi participé à des œuvres publiées en collaboration avec Joanyr de Oliveira, Izidoro Soler Guelman et Elza Caravana - les contes *O Horizonte e as Setas* (1967)-, avec la collaboration d'Aderbal Jurema et Domingos Carvalho da Silva -

« Semana de Estudos sobre Manuel Bandeira » (1982)-, avec H. Dobal - *Na Cadeira de Álvares de Azevedo* (1986)-, l'essai *Erotismo e Poesia* (1994). Ses poèmes, contes et chroniques sont repris dans une soixantaine d'anthologies organisées, au Brésil ou à l'extérieur, par Walmir Ayala, Almeida Fischer, Joanyr de Oliveira, José Santiago Naud, Pedro Lyra, Sílvio Castro, Rumen Stoyanov, Napoleão Valadares, Salomão Sousa, Victor Alegria, Sofia Vivo, Nilto Maciel, Aglaia Souza, Sergio Faraco, Xosé Lois Garcia, ou Ronaldo Cagiano.

Il a également reçu divers prix de littérature dont le Prix Jean Cocteau de la revue *A Época* (Rio de Janeiro, 1957), le Prix Gavião de la Livraria Antunes, et le Prix Antonio Botto de l'Ipase (1959), le Prix Alberto Rangel de *O Cruzeiro*, le Prix Clube de Poesia de Campos, et le Prix Canção do Mar du *Diário de Notícias* (1960), le Prix de la Revue du Funcionário Público, conto e poesia (1961), la Médaille d'Amicizia Italo - Brasiliana (Roma, 1962), le Prix National de Poesie (Rio de Janeiro, 1964), le Prix Olavo Bilac (1964 et 1966) et le Prix Machado de Assis (1966) de l'État de Guanabara, le Prix Bicentenário de Bocage (2.º; Setúbal, 1965), le Prix Alphonsus de Guimaraens de l'Académie Mineira de Letras (1966), le Prix Rubén Darío (3.º; OEA, 1967), le Prix Fernando Chinaglia II, de l'UBE-RJ (1969), Lupe Cotrim Garaude de l'UBE-SP (1978), le Prix Álvaro de Carvalho (Florianópolis, 1996) ET le Prix Jabuti de la Câmara Brasileira do Livro (São Paulo, 2001).

2.7. Fernando do Amaral

Né à Lisbonne le 12 mai 1960, Fernando Pinto do Amaral a entamé des études de Médecine qu'il a abandonnées pour suivre le cours de Lettres

Il est poète, professeur, critique littéraire et il enseigne le portugais à la Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne à partir de 1987.

Il est collaborateur des revues *Ler*, *A Phala*, *Colóquio/Letras* et du journal *Público*.

Il est aussi responsable du Conseil Éditorial de la revue de poésie *Relâmpago*, avec Gastão Cruz et Paulo Teixeira.

Il a traduit *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, ce qui lui a valu le Prix Pen Club et le Prix de l'Association Portugaise de Traducteurs, et « Poemas Saturnianos » de Paul Verlaine. En 1991, il a reçu le Prix Pen Club pour l'essai *Mosaico Fluido — Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*. Il a traduit aussi toute la poésie de Jorge Luis Borges.

Par ailleurs, il a publié ses œuvres : *Acédia* (1990, poésie), *A Escada de Jacob* (1993, poésie), *Às Cegas* (1997, poésie), *Mosaico Fluido — Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente* (1991, essai), *A chegada do inverno* (poésie), *Arte poética* (poésie), *Escotomas* (poésie), *Fronteira* (poésie), *Retrato de um amor* (poésie), *Segredo; Na Órbita de Saturno* (1992, essai) et *Poesia Reunida* (2000), *Pena Suspensa* (poèmes, 2004) et *Área de Serviço e Outras Histórias de Amor* (2006, contes).

2.8. Pietro Nasseti

Les biographies des traducteurs présentés ici sont généralement disponibles sur les sites de littérature et traduction sur internet. Cependant, on n'y trouve aucune information qui permette d'établir la biographie de Pietro Nasseti, malgré la grande quantité de références bibliographiques où figure son nom. La grande majorité de ces références sont des œuvres d'écrivains très importantes traduites par ce traducteur chez le même éditeur, Martin Claret, dont voici certaines :

- IHERING, R. V. *Der Kampf um's Recht*. Tradução: Pietro Nasseti. In: *A luta Pelo Direito*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- Rousseau, J. J. *Du Contrat Social*. Tradução: Pietro Nasseti. In: *Do Contrato Social*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método*. (tradução de Pietro Nasseti). 1^a ed., São Paulo: Editora Martin Claret, 2000;
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. (tradução de Pietro Nasseti). 1^a ed., São Paulo: Editora Martin Claret, 2000;
- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. (tradução de Pietro Nasseti). 1^a ed., São Paulo: Editora Martin Claret, 2000;
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. (tradução de Pietro Nasseti). 1^a ed., São Paulo: Editora Martin Claret, 2000;

Au début nous avons observé que toutes les publications étaient de la maison d'édition : Martin Claret. Cependant, en poursuivant nos recherches nous avons découvert deux commentaires sur les traductions de Pietro Nasseti.

Pour la première, Ivo Barroso sur son site Internet *Jornal da Poesia* écrit un article intitulé « Flores roubadas do jardim alheio »⁵⁶ portant sur la traduction de *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire par Pietro Nasseti aux éditions Martin Claret:

« Ce qui nous semble faillir à l'éthique, c'est d'escamoter et d'usurper le nom des traducteurs originaux de ces livres, soit en les attribuant à autrui, soit en recourant à l'artifice honteux du plagiat déguisé.

Dans cette dernière catégorie nous pouvons insérer, certainement, l'édition de « As Flores do Mal », le livre classique de poèmes de Charles Baudelaire, lancée « l'été 2001 » par Martin Claret (São Paulo) en traduction attribuée à Pietro Nasseti qui, s'il ne s'agit d'un pseudonyme de Jamil Almansur Haddad, répond sûrement au nom de son plagiaire éhonté, tant est flagrante la façon dont il s'approprie l'œuvre d'autrui.

Pour le vers « Uma efêmera vai ao teu encontro, ó vela », aussi bien dans la traduction de Jamil que dans celle de son

⁵⁶ Les fleurs volées du jardin d'autrui (notre traduction)

« vampire » Pietro Nasseti, il y a une note en bas de page qui dit exactement la même chose : « Efêmera: substantivo comum, espécie de inseto » et qui, s’il ne s’agissait là d’une copie servile, serait un cas de duplicité jusque dans l’indigence de la définition. Élargir l’échantillonnage serait retomber *ad infinitum* dans la certitude, qui se manifeste d’ores et déjà, que les poèmes présentés dans cette édition de « As Flores do mal » ont été soustraits au berceau d’autrui et élevés par des parents adoptifs pour leur propre profit. »⁵⁷ (notre traduction)

Quant à la seconde, sur une autre page d’internet, « A Resenha de Traduções » de la revue numérique *Cadernos de Tradução* de l’Université Fédérale de Santa Catarina, Luana Freitas écrit un article sur la traduction de *O médico e o monstro* de Robert Louis Stevenson, réalisée par Pietro Nasseti et publiée aussi chez Martin Claret, au sujet de laquelle elle fait l’observation suivante :

« Cette édition de Martin Claret présente une préface, une introduction et, à la fin, une étude historique de la vie de l’auteur. Pietro Nasseti, le traducteur, n’y est cité que dans les crédits bien qu’il traduise souvent pour le même éditeur et la même collection. Le manque de référence au traducteur et à la traduction n’est pas une nouveauté. Cependant, un bref exposé de son processus traductoire serait peut-être, pour le traducteur, une chance d’exprimer sa stratégie et les aspects plus problématiques dans la traduction de classiques comme celui-ci. »⁵⁸.

⁵⁷ O que não nos parece ético é o escamoteio e a usurpação do nome dos tradutores originais desses livros, seja pela prática da sua atribuição a outrem, seja pelo artifício vergonhoso do plágio disfarçado. Nessa última categoria podemos incluir, consistentemente, a edição de “As Flores do Mal”, o clássico livro de poemas de Charles Baudelaire, lançada “no verão de 2001” pela Martin Claret, de S. Paulo, em tradução ali atribuída a Pietro Nasseti, que, não se tratando de um pseudônimo de Jamil Almansur Haddad, responde certamente pelo nome de seu plagiário indecoroso, tal a maneira inequívoca com que se apropria da obra alheia.

No verso “Uma efêmera vai ao teu encontro, ó vela”, tanto na tradução de Jamil quanto na de seu “vampiro” Pietro Nasseti há uma nota de pé de página dizendo exatamente o mesmo: “Efêmera: substantivo comum, espécie de inseto”, que, se não fosse cópia servil seria um caso de duplicitade até na indigência definidora. Estender a amostragem seria recair *ad infinitum* na certeza que desde já se patenteia de que os poemas apresentados nesta edição de “As Flores do mal” foram subtraídos do berço alheio e criados por pais adotivos em proveito próprio.

⁵⁸ Esta edição de Martin Claret é acompanhada de um prefácio, uma introdução e, ao final, um histórico da vida do autor. Pietro Nasseti, o tradutor, é citado somente nos créditos, apesar de traduzir com frequência para a mesma editora e coleção. A falta de referência ao tradutor e à tradução não é novidade. Entretanto, um breve relato do processo de tradução talvez fosse uma oportunidade de o tradutor expor sua estratégia e os aspectos mais problemáticos na tradução de clássicos como este.

3 Les traducteurs des *Fleurs du Mal* en Portugal

NOM	Date de naissance	Date de la mort	TRADUCTIONS
Delfim de Brito Guimarães	1872	1933	Il a traduit 81 poèmes: Tédio, Spleen, Obsessão, Ciganos em Viagem, Perfume Exótico, A Beleza, Elevação, O albatroz et d'autres.
Fernando Pinto do Amaral	1960	-	Il a traduit <i>Les Fleurs du Mal</i> en édition intégrale et a reçu le Prix Pen Club et le Prix de l'Associação Portuguesa de Tradutores.
Luis de Freitas Branco	1890	1995	Il se détache au XXe siècle en Portugal avec la musique. En 1909 il a fait cinq chansons basées dans les sonnets de Baudelaire: la trilogie de La Mort pour le chant et piano, Recueillement pour le chant et piano, publié en Serões, n° 71 et Elevation pour le chant et piano.
Maria Gabriela Llansol	1931	2008	Elle a traduit <i>Les Fleurs du Mal</i> (2003), en édition intégrale, sans Les Épaves.

4 Les traducteurs des *Fleurs du Mal* au Brésil

NOM	Date de naissance	Date de la mort	TRADUCTIONS
Afonso Celso Jr	-	-	A gigante (1877), in <i>Jornal do Comércio</i> , 08/01/1933.
Álvaro Borges dos Reis	-	-	O Albatroz, Uma Carniça et O Tonel de Ódio.
Álvaro Goulart de Oliveira	1882	1950	Harmonia da Tarde et Recolhimento, in <i>Rosacea sem luz</i> .

Anderson Braga Horta	1934	-	O Albatroz, Elevação, Correspondências, Hino à Beleza, A Música, Spleen (LXXVIII), A Destruição, A Morte dos Pobres, O fim da Jornada.
Augusto de Lima	-	-	O Homem e o Mar.
Antonio Brasileiro Borges	-	-	Recueillement in A Tarde, Caderno Cultural, 15/06.
Antonio Define	-	-	Albatroz e A Giganta.
Antonio Vicente da Fontoura Xavier	1856	1922	Elevação, Os Faróis, Don Juan no Inferno, Castigo do Orgulho, O Frasco, Madona, Spleen (LXXIX) et O Sol, in <i>Opalas</i> .
Ari de Mesquita	-	-	A Carniça, in Clássicos Jackson, vol XXXIX.
Arnaldo Maia (Manuel J. Silva Pinto)	-	-	Tédio, in <i>Letras fluminenses</i> , 1951.
C. ou C.C.	-	-	A uma dama dos trópicos, A varanda, De profundis clamavi, As lamentações de um Ícaro, J'aime le souvenir, Sepultura de um poeta maldito, O albatroz, Elevação, O ideal, A cabeleira, Dom Juan nos infernos, O azar, Musa venal, A gigante, O sino rachado, Perfume exótico, Correspondências, Confissão, Musa enferma, O mau monge, Recolhimento, Os gatos (LII, LXVIII), O homem e o mar, Vida anterior, Bênção, A Música, O inimigo, A morte dos pobres, Hino à beleza, Alva espiritual, Uma carcaça, O pôr do sol, Avec ses vêtements..., O tonel do ódio, A tampa e Madrigal triste, in <i>Album</i> .(Biblioteca Municipal de São Paulo)
Cassiano Tavares Bastos	1809	1850	A Giganta, Hino à Beleza, Sed non satiata, Francisca meae laudes, Exame da Meia Noite, O Fim da Jornada,
Carlos Ferreira	-	-	Modulações (Le Balcon, 1872) et Moesta et errabunda (1871).
Celeste Buisine	1947	-	Perfume exótico, in Le Printemps de poètes, 2008.
Claudomiro Cardoso			O Homem e o Mar

Cláudio de Andrade Veiga	1927	-	Correspondências, Os gatos, O sino rachado, Os cegos, Harmonia do entardecer, Recolhimento, Spleen (LXXXVIII), As velhinhas, A morte dos amantes, A morte dos pobres, A morte dos artistas.
Dante Milano	1899	1991	Semper Eadem, O Gato, A Música, Estes Versos Te Dou, Horror Simpático, Um Fantasma, Canção da Sesta, O Heautontimoroumenos, O Irremediável, 'Spleen' [LXXVII], O Repuxo, O Letes, Brumas e Chuvas et O Relógio. Poèmes inédits: Ao leitor, Hino à beleza, Adorar-te é adorar..., Uma carniça, Harmonia da tarde, A varanda, Um fantasma, Toda ela , Canto do outono, Soneto de outono, Obsessão, Amor à ilusão, O vinho do solitário, Mártir, A Beatriz, Viagem a Cítara, A morte dos amantes, A morte dos pobres, A que está sempre alegre, Hino, Sobre o <i>Tasso na prisão</i> de Delacroix, O exame da meia-noite, O abismo et Recolhimento.
Eduardo Guimarães	1892	1928	Benção, O Albatroz, Elevação, O azar, A Vida Anterior, O Homem e o Mar, Perfume exótico, A uma dama crioula, As Queixas de um Ícaro. Il a laissé 74 traductions inédites, datées de 1917 a 1921. Voilà: 'J'aime Le Souvenir..., Os Faróis, A Musa Enferma, Boêmios em Viagem, Dom Juan nos Infernos, Castigo do Orgulho, A Beleza, O Ideal, A Máscara, Hino à Beleza, A Cabeleira, Je t'adore..., Avec ses vêtements..., A serpente que dança, Uma carniça, De profundis clamavi, Une nuit que j'étais..., Remorso póstumo, O balcão, Um fantasma, Semper eadem, Toda inteira, Que dirás tu ce soir..., O facho vivo, Reversibilidade, Confissão, A alva espiritual, Harmonia da tarde, O veneno, O convite para a viagem, Palestra, Canto do outono, A uma madona, Canção da sesta, Francisca meae laudes, O espectro, Soneto do outono, Tristezas da lua, A música, O sino rachado, Spleen, Obsessão, O gosto do nada, Alquimia da dor, Horror simpático, O exame da mei-noite, Madrigal triste, A voz, Hino, O rebelado, o repuxo , o resgate, Sobre o <i>Tasso em prisão</i> , O abismo Recolhimento, O heautontimoroumenos, O irremediável, O relógio, Paisagem, O Sol, Os cegos, O amor pela mentira, J'ai n'est pas oublié..., Sonho parisiense, A morte dos pobres, A viagem, As jóias, O Letes, À que é demais alegre.
Eduardo Tourinho	-	-	O Homem e o Mar (1931).
Elmano Cardim (Jean de Saint-Malo)	1891	1979	Sepultura de um poeta maldito.

Erastro (pseud.)	1933		A Vida Anterior, O Gato, Benção, 'Une charogne', A musa venal, O sino rachado, O gato e Os gatos.
Eugênio Figueiredo	-	-	A Beleza, in <i>Scherzos e sinfonias</i> , (1932).
Felipe Daudt d'Oliveira	-	-	O Convite para Viagem.
Francisco Antonio de Carvalho Junior	1855	1879	Il a fait des traductions libres de 'Le cadre' e t 'Parfum exotique'
Guilherme de Almeida *	1890	1969	Il a traduit 21 poèmes in <i>Flores das "Flores do Mal"</i> , Edições de Ouro: Spleen, Bênção, Perfume Exótico, O Albatroz, A Vida Anterior, O Convite à Viagem, A Uma Passante, Recolhimento, A Alma do Vinho, A Beleza, Hino à Beleza, A Cabeleira, Uma Carniça, Remorso Póstumo, A Bela Nau, O Gosto do Nada, Litanias de Satã et Hoje que Dirás Tu.
Hélio C. Teixeira	-	-	O Homem e o Mar, Semper Eadem, Elevação (paraphrase), Noturno (La musique, paraphrase).
Heitor Fróes	-	-	O Inimigo, in <i>Meus poemas... dos outros</i> (1952).
Henrique Macedo	-	-	Elevação et Perfume Exótico, in <i>Nova primavera</i> .
Hermógênio Osório Dutra	1889	1968	Elevação, Correspondências, O inimigo, A Vida Anterior, Boêmios em viagem, A Beleza, O ideal, Adoro-te à feição..., A mulher estéril, A Giganta, Perfume Exótico, De Profundis Clamavi, A judia, O balcão, O anjo da guarda, Harmonia da tarde, Convite à viagem, Conversação, Soneto do outono, Tristezas da lua, Os gatos, O sino rachado, A Marmita (Le Couvercle), Hino, Pôr-do-sol romântico, Recolhimento, A Destruição, A Fonte de Sangue, A Morte dos Pobres, Brumas e Chuvas, Epígrafe para um livro condenado, O Abismo, Os Cegos, A mulher que passa, Obsessão, Spleen et A Viagem.
Ignácio de Souza Moitta	-	-	Traduction intégral, Collection Cultura Paraense, Conselho Estadual de Cultura, Belém, 1971.

Ivan Nóbrega Junqueira	1934		Traduction intégrale de As Flores do Mal, edição bilingüe Nova Fronteira, 1985. Cet édition est choisie comme partie de “Charles Baudelaire - Poesia e Prosa” , Nova Aguilar 1995, en papier bible, avec toute l’oeuvre de Baudelaire
Ivo Barroso	1929	-	O Homem e o Mar.
Jamil Almansur Haddad	1914	1988	La plus ancienne traduction intégrale de Les Fleurs du Mal en portugais; 1958, Difusão Européia do Livro, collection Clássico Garnier. Elle omet : O cachimbo da paz, Promessas de um rosto e la section Pilhérias.
João Batista Regueira Costa	1845		Le Jet d’eau (1874), in <i>Flores Transplantadas</i> .
João da Cruz e Souza	1861	1898	
José Félix Alves Pacheco	1879	1935	Benção, O albatroz, Correspondências, Sublimação (Élévation), Musa Enferma, Musa Venal, O Mau Monge, O Inimigo, O Azar, A Vida Anterior, O Homem e o Mar, Dom Juan no Inferno, A Beleza, O Ideal, A Giganta, Hino à beleza, O Gato (XXXIV), o Gato (LII), Uma carniça, A Tampa, Lamentações de um Ícaro, Alba espiritual, Zingaros em marcha, Perfume exótico, Sisina, A uma branca dos trópicos, Tristezas da lua, Os gatos, Sepultura de um poeta maldito, Os mochos, O cachimbo, Remorso póstumo, A uma passante, Sino rachado, Le couvercle, Lamentações de um Ícaro.
José Gonsalves	1933	-	O Albatroz, A Vida Anterior, O Homem e o Mar et Perfume exótico.
José Jerônimo Rivera	1933		Recolhimento, A Música, O Inimigo, A uma mulher que passa.
José Martins Fontes	1884	1937	A Giganta, Tristezas da lua et Sonho parisiense.
José Lino Grünwald	1931	2000	
João Lopes de Abreu Filho	-	-	A Giganta.

Juremir Machado da Silva	1962		<i>Flores do mal, o amor segundo Charles Baudelaire</i> (84 poemas choisis). Éditions Sulina, 2003.
Lindolfo Gomes	-	-	Os Gatos, in <i>Baudelaire e os gatos</i> .
Luis Delfino	1834	1910	O Veneno (1871) et O Cristo e a adúltera.
Manoel Batista Cepelos	1908		O Homem e o Mar, Perfume exótico, A cabeleira, Uma carniça, Harmonia da tarde, A uma malabarensense, O vinho dos operários.
Manoel Carlos	-	-	A Máscara.
Mário Abrantes			Recolhimento, in <i>Jornal do Comércio</i> , 07/05/1933.
Mário Faccini	-	-	Dança Macabra.
Mário da Veiga Cabral	-	-	Tristezas da Lua, in <i>Gazeta de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 26/01/1947.
Mateus de Albuquerque	1908		Perfume Exótico, in <i>Visionário</i> , 1918
Mauro Mendes Villela	-	-	O Homem e o mar
Milton Lins	-	-	Il a traduit Spleen (LXXVIII, LXXXIX, LXXX, LXXXI), Recueillement, Le Cygne, La Beauté, Correspondances, Bohémiens en Voyage, Le Chat, La Musique, L'Héautontimorouménos, Epigraphe pour un livre condamné, L'Albatros et Hymne à la Beauté in <i>Pequenas traduções de grandes poetas</i> , Recife, 2006-2007.
M.N.	-	-	Perfume exótico
Olavo Bilac	1865	1918	A Cabeleira, A Varanda, De Profundis Clamavi, As Lamentações de um Ícaro, J'aime Le Souvenir, O Albatroz, A Giganta, O Homem e o Mar, Vida Anterior, A Música, O Inimigo, A Morte dos Pobres O Tonel do ódio, A Tampa, et Madrigal Triste.

Onestaldo Penaforte	-	-	Albatroz, A Vida Anterior, Ciganos em Viagem, Convite à viagem.
Oswaldino Marques	-	-	Hino et Bem Longe Daqui, in <i>Diário de notícias</i> , (1952).
Otávio Augusto	-	-	A Vida Anterior, in <i>Jornal do Comércio</i> , 1933
Paulo César Pimentel	1945	-	Luminares (Les Phares), Semper Eadem, Intimidades (Causerie), Um Morto Alegre, O Sino Rachado, A Cigarra, O Encontro na Rua (À une passante) et Litanias de Satã.
Péricles Eugênio da Silva Ramos	1919	1992	Recolhimento et Perfume Exótico in <i>Revista de poesia e crítica</i> .
Pietro Nassetti			Traduction intégral, Martin Claret, 2005. Il n'a pas traduit Le Calumet de paix, Les Promesses d'un visage, Le Monstre ou le Paranymphe d'une nymphe macabre, Sur les débuts d'Amina Boschetti, À Eugène Fromentin.
Teófilo Dias Odorico de Mesquita	1854	1889	O Albatroz, Dom Juan nos Infernos, Confidências, O Veneno, O Espectro, O Sino Rachado, A Música, Manhã de Inverno, (les deux quatrains de Brumes et pluies) et Fonte de Sangue.
Um piauiense que começa	-	-	O Homem e o mar
Vicente Augusto de Carvalho	1866	1924	Remords posthume (1885), in <i>Ardentias</i> .
Wenceslau de Queirós	1865	1921	De Profundis Clamavi (paraphrase) et O Céu (Le Couvercle) in <i>Rezas do diabo</i> .