

Le rythme dans la traduction biblique : lecture de Henri Meschonnic par Haroldo de Campos

Rafael Costa Mendes

Introduction

À travers ce travail, nous proposons brièvement de tracer des lignes de rapprochement entre Haroldo de Campos et Henri Meschonnic, deux auteurs qui ont fait de la traduction biblique de l'hébreu vers les langues modernes un regard théorique sur le langage. Le but est de montrer une relation possible entre les deux auteurs. À partir des essais sur la traduction biblique chez Haroldo de Campos et de l'article "Da transcrição : poética e semiótica da operação tradutora", conférence donnée en 1985 par Haroldo de Campos dont une sous-partie est appelée "A crítica de Meschonnic", nous parlerons de la présence de l'œuvre de Henri Meschonnic chez Haroldo de Campos. Dans l'ensemble de ce travail, nous verrons comment la notion de rythme peut apparaître chez Haroldo de Campos, et si, malgré les tensions existantes entre les auteurs, est-il possible de dire qu'il y a des voix qui sont en résonances. Le travail proposé est tout au début de son construction, pour cela, en ce moment, la bibliographie sera limitée dans l'ensemble de quelques livres et des traductions bibliques des deux auteurs, afin de montrer l'existence d'une problématique qui ouvre des portes à une vaste étude de la relation de leurs œuvres.

Haroldo de Campos est un Brésilien né en 1929 à São Paulo, et qui a eu une forte présence dans le milieu intellectuel et artistique de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Cette importance est dûe principalement au fait qu'il était l'un des fondateurs du groupe des poètes concrets avec son frère, Augusto de Campos, et un ami, Décio Pignatari. À la fin des années 50 et au début des années 60, le groupe menait un travail sur la poésie qui était basé sur les limites entre l'écriture, les arts plastiques et la sonorité. Bien que De Campos ait abandonné précocement les poètes concrets, sa

trajectoire de production artistique et théorique est une recherche sur les limites des mots, l'espace de la poésie et l'enjeu de la traduction : tout cela autour de ce qu'il appelle un travail sur la "concrétude" du mot.

La question de départ que nous posons est la suivante : comment reconstruire le chemin de lecture qu'a emprunté Haroldo de Campos concernant Henri Meschonnic ? Et c'est par l'activité de traduction biblique qu'on répond à cette question dans ce travail. Donc, à la suite de cette réponse, nous devons aussi nous demander pourquoi les traductions bibliques sont un moyen d'aborder le travail des deux auteurs, notamment en quoi la Bible est un objet de traduction si important chez eux.

Haroldo de Campos, au cours des années 80 et 90, a étudié l'hébreu et a fait des traductions de textes bibliques. Bien que son oeuvre de traduction biblique soit moins vaste que celle de Meschonnic, ses études et ses traductions vers le portugais brésilien moderne sont un sujet novateur pour les études du langage et de la traduction au Brésil. Le résultat de son travail de traduction est à l'origine de trois livres : *Qohélet, O-que-sabe : Poema Sapiencial* (1990) ; *Bere'shith : A Cena da Origem (e outros estudos de poética bíblica)* (1993) ; *Éden : Um tríptico Bíblico* (2004).

L'espace entre les traductions

L'une des principales contributions du poète, essayiste et théoricien français Henri Meschonnic (HM) à la poétique de la traduction biblique réside, à mon avis, dans l'emphase qu'il met sur l'aspect rythmique, rythmique-prosodique, de l'original hébraïque, une "ponctuation du souffle". Jugeant non-pertinente la distinction conventionnelle entre poésie et prose pour les textes bibliques, HM propose "un système de blancs, un rythme typographique, visuel", permettant de noter la scansion des segments phrasés, car, selon ce qu'il nous dit, la structure rythmique est déjà chargée de sens. Cela implique de récupérer, par l'interpolation de pauses spaciales dans le texte, l'articulation disjonctive-conjonctive du "système d'accents" appelé massorétique [...]. (1990, p 26)

Pour répondre à la question de reconstruction d'un chemin de lecture de Meschonnic menée par Haroldo de Campos, la citation précédente, trouvée dans l'essai qui accompagne la traduction de *Qohelet* (1990),

est un indice important de la présence de l'auteur français dans l'œuvre de De Campos. Par là nous pouvons limiter l'espace théorique qui sépare et approche les traductions des deux auteurs : l'utilisation des marqueurs rythmique comme une typographie de la prosodie du texte. Cette question est le point de proximité et de convergence entre les deux auteurs, car, il est possible de percevoir clairement la présence de la notion de rythme chez Haroldo de Campos, même si elle est présente au profit des intérêts d'une correspondance grammaticale. C'est la détermination d'une procédure de lecture, un "système d'accents", ce qu'en réalité ne représente pas, comme on le verra, la complexité du travail de Meschonnic sur notion de rythme.

Il faut noter que le "système d'accents" auquel Haroldo de Campos fait référence est l'accentuation utilisée dans les textes massorétiques, ou la Massore (en hébreu, la tradition). La Massore était le travail des scribes juifs appelés les Massorètes au cours des VIII^{ème} et IX^{ème} siècles. Le but était de préserver une tradition de lecture orale en groupe ou pour l'étude individuelle des textes bibliques. Les accents, appelés *ta'amim* (traduit par *le goût*), étaient utilisés pour marquer des pauses, le rythme et l'intonation de la lecture. Il s'agissait de "l'articulation disjonctive-conjonctive" qui accompagnent l'écriture du texte en hébreu afin d'indiquer la bonne façon de le lire.

À l'examen d'un extrait venant de l'essai correspondant au troisième livre de Haroldo de Campos, *Éden : Tríptico Bíblico* (2004), nous pouvons voir quant à l'utilisation de ces marqueurs rythmiques dans les traductions de De Campos que son but est la transposition grammaticale de l'incidence d'accent massorétique dans le texte hébreu original.

Dans ce travail à moi de "transcréation", il est important de souligner à nouveau que j'ai continué à utiliser le système de marqueurs d'espacement et les signes spaciaux (§), pour respecter l'incidence des accents disjonctifs signalés dans le texte massorétique par des neumes (les *ta'amim*), la présence desquels Henri Meschonnic a souligné, du fait de l'importance du découpage rythmique-prosodique du poème. (2004, p 109)

La convergence se trouve dans la notion de rythme que Meschonnic développe comme une critique de la pensée contemporaine, afin de montrer l'importance centrale du discours, dans une anthropologie historique, pour les études du langage. Le rythme est donc l'espace entre les

mots où on trouve le sens, c'est le langage historicisé et par conséquent le sens du sujet : "Le rythme comme sens du sujet est une historicisation du rythme, qui implique le primat du discours" (1982, p 106). Les marqueurs rythmiques dans le texte massorétique, dans sa valeur grammaticale d'exposition typographique d'un rythme prosodique du texte, explicite la mise en relief du discours dans les rites de lecture, et explique le débordement du signe dans la composition du sens. Le sens est dans le rythme qui s'exprime entre les mots du texte biblique.

Dans ses livres de traductions bibliques, Haroldo de Campos présente une "convention de lecture" avant le texte proprement dit, afin de renseigner le lecteur quant à la façon d'interpréter les marqueurs rythmiques qu'il a mis en place et quant au parallèle qui existe à l'original en hébreu. Nous voyons ces marqueurs dans l'image suivante, la convention de lecture présentée dans sa traduction de *Bere'shith* (1993) :

§§§ 'athnáḥ (descanso) 𐤀	o principal disjuntivo, correspondente à cesura; divide o versículo em dois hemistíquios (não necessariamente iguais) <i>pausa (espaçamento) maior</i>
§§ <i>segolta</i> (racimo) ֿ <i>shalsheleth</i> (cadeia) ֿ <i>zaqef qaton</i> (elevador pequeno) ֿ <i>zaqef gadol</i> (elevador grande) ֿ	acentos importantes <i>pausas menores em relação à anterior</i>
§ todos os demais disjuntivos (num total de treze)	acentos menos importantes <i>pausas mínimas</i>

Nous pouvons voir dans l'image de l'incipit de la traduction de *Bere'shith* (1990) par Haroldo de Campos que les traits de la relation de l'auteur brésilien et Henri Meschonnic sont évident.

I			
1. Não começar	§	Deus criando	§§§
O fogoágua	§	e a terra	
2. E a terra	§	era lodo	§§
e a treva	§	sobre o rosto do abismo	§§§
E o sopra-Deus	§§		
revoa	§	sobre o rosto da água	

Nous devons aussi aborder la traduction de Henri Meschonnic dans les deux premiers vers du *Bere'shith*, traduit par *Au commencement* (2002), afin de voir le parallèle possible :

AU COMMENCEMENT

1
Au commencement que Dieu a créé
 Le ciel et la terre

2
Et la terre était vaine et vide et l'ombre sur la face du gouffre
 Et le souffle de Dieu couve sur la face de l'eau

À son tour, comme un trait distinctif entre les auteurs, Meschonnic veut établir dans sa traduction une "historicité radicale du langage" (1999, p 63), et les marqueurs rythmiques dans les traductions bibliques permettent non seulement la vivacité de l'expérience de lecture, mais aussi la vivacité de la lettre écrite et son espace anthropologique, la mise en place du rythme d'un sujet. Dans ce cas, Meschonnic a choisi de n'utiliser aucun marqueur, il a simplement exposé le blanc entre les vers, afin de donner à voir ce qu'est le rythme selon lui : une présence dans le texte par l'espace non inscrit, qui est le sujet dans le langage. Meschonnic "[...] travaille à faire entendre le continu, qui cache le discontinu du signe, le continu rythme-syntaxe-prosodie, qui détermine à son tour le continu langage-poème-éthique-politique" (2002, p 11). Concernant Haroldo de Campos, nous remarquons un intérêt semblable à ce sujet, exprimé par le symbole "§", mais divergeant dans son continu "langage-poème-éthique-politique". L'auteur brésilien explicite son intérêt purement esthétique et laïque par la traduction de la Bible hébraïque. Le continu de son travail est limité au continu "rythme-syntaxe-prosodie". Par contre, ce qui est intrigant, c'est trouvé dans le "Manifesto Concretista", publié dans la revue du groupe des poètes concrets en 1958, la citation suivante : "ritmo : força relacional" (rythme : force relationnelle). Le texte est signé par Haroldo de Campos, Augusto de Campos et Décio Pignatari. Le travail de redéfinition des formes de la poésie et de la recherche des moyens de penser le rythme et d'historiciser le langage sont des questions qui semblent être présentes dans son travail. Cela nous demandera un étude plus profond et spécifique, ce qui n'est pas notre but en ce moment.

L'oralité n'est pas le sonore ?

L'on voit dans les traductions de Haroldo De Campos l'importance qu'il accorde au vers et à l'esthétique du texte afin de montrer une pro-

sodie visuelle qui transparaît par des marqueurs rythmiques. Et c'est par là qu'on a commencé à entrevoir une relation entre De Campos et Meschonnic. La notion de rythme chez Meschonnic, si importante, est une considération centrale sur le mouvement du langage dans le discours, et donc de l'oralité comme historicisation du langage. Bien que Haroldo ne soit pas objectivement intéressé à la notion d'historicité, sa façon d'utilisation des marqueurs rythmique le fait heurter une question qui est cher à l'auteur français, comme le remarque Meschonnic dans son livre *Critique du rythme* (1982) :

L'oralité n'est pas séparable de dire quelque chose, et, dans une certaine, mesure, de ce qui est dit. [...] L'oralité est un indice de situation poétique. Je ne parle pas ici de la tradition inverse sur laquelle je reviendrai plus loin, qui commence à dada et se poursuit dans la poésie concrète, en incluant le lettrisme, et qui s'est mise entièrement dans le sonore : le sonore n'est pas plus l'oralité, que le langage n'est fait de sons ou de bruits. (1982, p. 280)

Meschonnic sait de l'intérêt des poètes concrètes sur le rapport entre le sonore et la poésie, et son critique est justement basée sur le problème du "[l]ien de l'historicité et de l'oralité" (p. 280), ce qui n'est pas un objet d'étude de la poésie concrète. Au regard de Meschonnic, si l'oralité n'est jamais différent de dire et elle est un indice de situation poétique, Haroldo de Campos la voit dans la limite du continu "rythme-syntaxe-prosodie", qui se trouve donc entièrement dans le sonore.

Malgré les discordances explicites, dans les essais sur les traductions biblique menée par De Campos, Meschonnic apparaît comme le théoricien et le traducteur de la Bible le plus important pour l'auteur brésilien. Dans ses recherches des versions de comparaison de la traduction de la Bible, il montre que "[c]ontrairement à la 'traduction-texte' de Henri Meschonnic, aucune de ces versions de comparaison n'a pour fondement l'intérêt poétique qui me motive et définit mes options" (1993, p 18).

Le rythme dans la traduction biblique

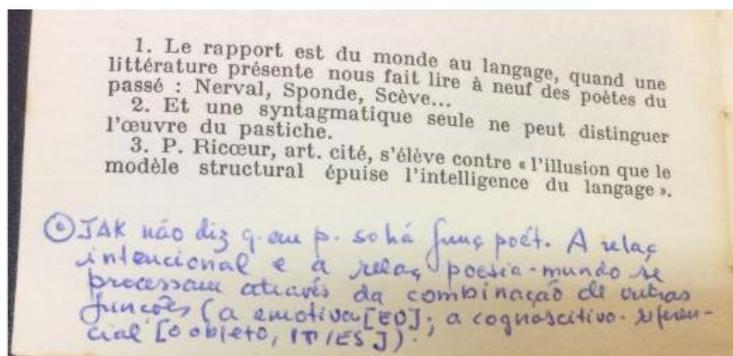
Dans la traduction biblique, la notion d'oralité s'exprime à travers les marqueurs rythmiques, ce qui introduit un nouvel objet à traduire,

le rythme. Pour Henri Meschonnic, le rythme est là où l'on trouve le sens d'un texte, et pour cela, il s'agit du véritable objet de travail d'un traducteur. L'oralité comprend cet espace du rythme, et elle refond la hiérarchie quant à l'importance du mot écrit. Lorsqu'on parle de texte biblique, on ne parle plus de la distinction entre poésie et prose, entre texte écrit et parole, mais surtout entre chant et parlé. Traduire le rythme est d'emblée s'opposer aux théories traditionnelles :

Il ne s'agit pas ici d'opposer la *signifiance* (cette production de sens rythmique et prosodique par tous les sens y compris en débordant le signe) à la *signification* et au *sens* comme théorie traditionnelle qui oppose la forme au sens et la lettre à l'esprit. Il s'agit de montrer que le discours ne se pense pas avec les concepts de la langue. La traduction d'un texte comme discours (et non langue) doit, en conséquence, accepter d'autres risques et non plus se borner à respecter les autorités de la langue et du savoir qui sont en même temps l'ignorance de la poétique. L'ignorance du rythme. (1999, p 63-64)

Pour Henri Meschonnic, traduire un texte comme discours est historicisé le sujet. C'est comprendre qu'il ne suffit pas d'un acte de traduction détaché d'un continu "langage-poème-éthique-politique", mais qu'il s'agit toujours d'une activité de traduction, du discours comme l'objet à traduire qui déborde le signe. Dans ce sens, la traduction est ouverte à l'inconnu de son activité (de l'historicisation radicale du sujet), ce que Haroldo de Campos, sans prendre en compte la notion de rythme, appelle la "transcréation" : un effort d'approcher la technicité des théories de traduction à l'ineffable de la création poétique.

Comme on le voit, Haroldo de Campos lit Henri Meschonnic, et l'importance de ce dernier est évidente dans l'œuvre du brésilien. Aujourd'hui, la "Casa dos Rosas", un institut localisé à São Paulo, conserve les archives de De Campos, et l'on peut y trouver plus de trente livres de Meschonnic, quelques-uns signés par l'auteur français qui lui a même fait des dédicaces. Dans un article de l'auteur français dans la revue *Les cahiers du chemin* (1969), Haroldo de Campos a fait un commentaire écrit avec un stylo bleu dans les marges du texte où il a noté une remarque afin de corriger un paragraphe de Henri Meschonnic sur le formaliste Jakobson :



Jako ne dit pas qu'en poésie il n'y a que fonction poétique. La relation intentionnelle et la relation poésie-monde se fait par la combinaison d'autres fonctions (émotive [ED]; cognitive-référentielle [l'objet, IT-ESJ])

Apparemment, ce commentaire est à l'origine de l'essai mentionné au début de ce travail, "Da crítica de Meschonnic". Haroldo de Campos montre que Meschonnic n'a pas compris la négativité dans l'idée jakobsonienne de "intraduisibilité de la poésie" : "Jakobson, en réalité, ne conteste pas la possibilité de traduire l'information poétique, il ne conteste que la possibilité d'appliquer sans raison à la traduction poétique les critères de la traduction référentielle (cognitive)" (2013, p 92). Dans ce sens, Jakobson révèle une contradiction dans les termes de l'intraduisibilité et de l'ineffable des aspects cognitifs. En vérité, il est possible de tout traduire. L'intraduisibilité de la poésie serait donc l'impossibilité d'une traduction référentielle opérée sur un texte "fortement sémantisé", comme nous le dit Haroldo de Campos. Jakobson résout la question avec une opération qu'il appelle de "transposition créative". Ce *modus operandi* de la traduction se fait de manière à ne pas exclure les aspects empiriques et anthropologiques, dont Meschonnic souligne la grande importance dans son propre processus de traduction. Haroldo de Campos, de par son intérêt à fonder sa propre théorie de la traduction, qu'il appelle "transcréation", met en relief cette question.

Conclusion

Pour conclure, notamment quant à la question du rythme, de la présence de l'oralité dans le texte écrit et des théories de traduction, soit la traduction du rythme de Henri Meschonnic, soit la "transcréation"

de Haroldo de Campos, les deux auteurs sont importants à l'heure actuelle pour penser le langage et la traduction biblique. Le parallèle possible entre eux, permettant de mettre en tension les pratiques théoriques qu'ils ont développées, ouvre la voie à un regard différent sur ce qu'ils ont produit.

Bibliographie

DE CAMPOS, Haroldo. Bere'shit : a cena da origem. São Paulo : Perspectiva, 1993.

DE CAMPOS, Haroldo. Qohélet : O-que-sabe. São Paulo : Perspectiva, 1990.

DE CAMPOS, Haroldo. Éden : um tríptico bíblico. São Paulo, 2004.

DE CAMPOS, Augusto ; DE CAMPOS, Haroldo ; PIGNATARI, Décio. Manifesto Concretista, Revista Noigrandes : São Paulo, 1958.

ELSE, F. J. ; MESCHONNIC, H. [et al.]. Les Cahiers du Chemin. [France] : Gallimard, [1969]. 122 p. (Le Chemin, 6).

MESCHONNIC, Henri. Critique du rythme : anthropologie historique du langage. Paris : Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. Poétique du traduire. Lagrasse : Verdier, 1999.

MESCHONNIC, Henri. Au commencement. Paris : Desclée de Brouwer, 2002.

MÉDICI NÓBREGA, T. ; TÁPIA, M. : Da crítica de Meschonnic in Haroldo de Campos : Transcrição. São Paulo : Perspectiva, 2013.