



Marie-Noëlle Ciccia, Ludovic Heyraud et Claude Maffre (dir.)

Traduction et lusophonie Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?

Presses universitaires de la Méditerranée

Les Fleurs du Mal « traduites » par Maria Gabriela Llansol ou l'hospitalité d'une « mère porteuse »

Paula Mendes Coelho

DOI : 10.4000/books.pulm.971
Éditeur : Presses universitaires de la Méditerranée
Lieu d'édition : Presses universitaires de la Méditerranée
Année d'édition : 2007
Date de mise en ligne : 22 avril 2015
Collection : Voix des Suds
ISBN électronique : 9782367810812



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

COELHO, Paula Mendes. *Les Fleurs du Mal « traduites » par Maria Gabriela Llansol ou l'hospitalité d'une « mère porteuse »* In : *Traduction et lusophonie : Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?* [en ligne]. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2007 (généré le 10 mai 2019).
Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pulm/971>>. ISBN : 9782367810812. DOI : 10.4000/books.pulm.971.

Les Fleurs du Mal « traduites »
par Maria Gabriela Llansol
ou l'hospitalité d'une « mère porteuse » _____

e abri a porta que dava para o teu rosto legente
Maria Gabriela LLANSOL.

Rien n'est plus grave qu'une traduction.
Jacques DERRIDA.

1 Une tâche bien difficile

« Portugal, pays de poètes », cliché on ne peut plus connu, on ne peut plus ressassé, pays de l'hospitalité, second cliché... en passe de devenir également pays de poètes/traducteurs... C'est le cas de Mário Cesariny traduisant Rimbaud, plus récemment celui de Herberto Helder, entre 1988-98, donnant des « Versões », dans *Magies* ou *Bebedor Nocturno* (1968), repris en *Poesia Toda 96*, lui le poète le plus éloigné des « affaires de la cité » donnant l'hospitalité à des poèmes amérindiens, aztèques, de l'Égypte ancienne, écossais, arabes, arabo-andalous, esquimaux, peaux-rouges... Il s'agit de « poemas mudados para português » (poèmes changés/versés en portugais), nous disent explicitement les éditions. Plus récemment dans les années 1995-2000, c'est surtout le cas de Maria Gabriela Llansol « traduisant » — c'est le terme qui figure cette fois-ci sur la couverture — Verlaine (*Sageza*, 1995); Rilke (*Frutos e Apontamentos*, 1996); Rimbaud (*Iluminações e Poemas*, 1996), Apollinaire (*Mais Novembro do que Setembro*); Éluard (*Últimos Poemas de Amor*, 2002), mais encore Thérèse de

Lisieux (*O Alto Voo da Cotovia*, 1999); et plus récemment, en 2003, *As Flores do Mal* de Charles Baudelaire¹.

Rien ne pourrait mieux convenir au poète, « voleur de feu », le compléter, dans cette vocation, que le fait de s'attribuer cette autre tâche doublement difficile, parce qu'enfantée par deux transgressions porteuses de « damnation ». En effet, il nous suffit de nous rappeler l'expulsion d'Adam et Ève du Paradis (pour avoir mangé le fruit défendu, mais surtout parce qu'Ève a osé « toucher » l'Arbre de la Connaissance, première condamnation), ainsi que les conséquences de l'orgueilleuse construction de la tour de Babel (vouloir atteindre le Ciel : deuxième condamnation, provoquant la dispersion de l'unité qui a donné lieu aux langages au pluriel — confusion mais aussi polysémie). Or, de l'acte de « toucher », voulant dire réduire la distance et la différence entre l'humain et le divin, entre créature et créateur, de « toucher » en effaçant ainsi la plus décisive de toutes les frontières, de toutes les limites entre mortels et immortels, il découle que toute traduction en vient à constituer l'inévitable, mais en même temps l'impossible condition de l'existence humaine.

La tâche de la Traduction pourrait ainsi être considérée comme un « toucher » sans qu'il y ait prise de possession, ou encore « accueil » sans incorporation.

Regardons alors de plus près les rapports que la traduction, la traduction littéraire surtout, entretient avec ce toucher, cet accueil, pouvant être poussé jusqu'à l'idée d'« hospitalité ». Gabriel Saad, dans un essai intitulé « Traduction. L'auberge de l'étranger »,² figurant dans une œuvre organisée par Alain Montandon en 2004, souligne que cet aspect ne figure pas dans les différentes études théoriques qui ont été consacrées à la traduction depuis plus de deux mille ans. Il se réfère aux textes de Cicéron, surtout au passage sur l'art de traduire dans *De optimo genere oratorum*, lequel fonde une démarche d'ordre esthétique et linguistique, Cicéron disant adopter la démarche de l'orateur, ce qui fait de la traduction un exercice d'imitation, et

1. La première traduction intégrale, en édition bilingue, des *Fleurs du Mal*, est de Fernando Pinto do Amaral, universitaire et poète. C. BAUDELAIRE, *As flores do mal*, tradução de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Assírio e Alvim, 1992, edição bilingue. Réédité en 1993, 1996, 1998. (Préface de F. P. Amaral). Cette édition est actuellement épuisée.

2. G. SAAD, « Traduction. L'auberge de l'étranger. », in *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, (Dir. Alain Montandon), Paris, Bayard, 2004, p. 948-960.

récusant par ailleurs le mot à mot, privilégiant le sens dans le passage d'une langue à une autre. Cependant, la part de l'étranger n'est jamais prise en compte. Saad signale toutefois l'exemple d'Etienne Dolet qui, bien plus tard, dans *La manière de bien traduire d'une langue à l'autre* (1540), en vient à accorder une importance plus grande au texte premier, aux aspects matériels du rythme et de la phrase, tels que l'auteur étranger les avait conçus. Quant aux plus récents théoriciens de la traduction en France (Henri Meschonnic, par exemple), G. Saad constate que, bien qu'ils accordent une grande importance aux traductions et aux théories des romantiques allemands qui ont ouvert la voie à une conception plus ouverte des contacts interculturels, bien qu'ils étudient la traduction sous ses aspects linguistiques, philologiques, esthétiques, poétiques, philosophiques, c'est toutefois, en vain, qu'on y chercherait une référence à l'hospitalité¹.

Antoine Berman semble être le seul, selon G. Saad, à avoir eu quelques intuitions, mais à peine exprimées de manière implicite, dans le titre de son premier livre, *L'Épreuve de l'étranger*, ou encore dans un autre qu'il a intitulé *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, dont la deuxième partie, empruntée à un troubadour, implique l'idée d'hospitalité. En fait, la question est ainsi posée d'accueillir l'étranger, d'accueillir l'autre chez soi. La traduction serait ainsi une manifestation particulière de l'hospitalité.

1. Quant à nous, au Portugal surtout au XIX^e siècle, le cas de Castilho est assez paradigmatique de la pratique courante. Cristina Almeida Ribeiro dans un article sur les traductions de cet auteur nous donne quelques pistes. En effet Castilho, ayant commencé dans les années 1830-1840, par considérer la traduction un travail « mineur », estimant que sa pratique fréquente était un « indício de esterilidade » (cf. F. VENÂNCIO, *Estilo e preconceito : a língua literária em Portugal na época de Castilho*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p. 240), allait changer radicalement de position dans ses traductions des années 1860-1870, dans lesquelles il a cultivé la différence, plus que la ressemblance. Il prônait les « portuguesismos » dans la langue, contre les « prostitutos literários », c'est à dire les « galicistas ». Pour Costa Miranda cependant, si les traductions de Castilho n'ont rien apporté aux textes de Molière, elles ne les ont pas non plus « diminués ». Cristina Almeida Ribeiro est en désaccord avec cette opinion, elle prétend qu'en « nationalisant » les comédies de Molière, Castilho a en fait « expulsé » l'auteur français de son œuvre : « Castilho prestou um mau serviço a Molière », (cf. C. ALMEIDA RIBEIRO, « Molière segundo Castilho : tradução, adaptação, recriação ? », in *Estudos de Tradução em Portugal*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2001, p. 97-108). En fait on peut dire que la pratique courante, surtout à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle a consisté à faire des imitations, adaptations plus ou moins libres des originaux étrangers, ou plutôt de leurs idées, motifs, sujets.

On peut ajouter à ces réflexions de G. Saad celle menée au Portugal par João Barrento, un grand traducteur (de l'allemand surtout), et un de nos plus remarquables théoriciens de la traduction. En effet, dans *A espiral vertiginosa*, Barrento articule à propos du dialogue entre les textes, à travers les « ponts » de la traduction, les concepts d'identité, d'altérité, d'ipséité (ce concept qui renvoie au texte de Paul Ricoeur au titre bien suggestif *Soi-même comme un autre*¹), en passant par Lévinas et sa métaphore du Visage, figure inaliénable dans la relation intersubjective, car c'est dans le visage de l'autre, son miroir, que le sujet se reconnaît en tant que tel, et finalement João Barrento en vient à aborder cette métaphore de **l'hospitalité** :

Uma [...] metáfora, a da hospitalidade, disseminada pela obra de um autor como Edmond Jabès, judeu francês, ajusta-se também a este jogo das passagens que a tradução materializa. Ao passar por esta ponte, o original entra num território diferente, que o acolhe e lhe dá direito de cidadania (sem mesmo lhe pedir credenciais de qualidade)².

Ajoutons que c'est cela précisément qui est mis en avant par les orientations non valoratives, mais descriptives, de la théorie des polysystèmes littéraires pratiquée par certaines écoles contemporaines comme Tel Aviv ou Louvain et des noms comme Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, André Lefevere ou Susan Bassnett. Entre « adéquation et acceptabilité », dans la terminologie de G. Toury³, ou encore naturalisation, en passant par la « domestication⁴ », ou encore entendue comme une forme de « manipulation » de la célébrité littéraire d'un auteur ou d'une œuvre⁵, on a pleine conscience que la traduction, en entrant dans un système littéraire d'accueil, pour autant qu'il lui soit assimilé, ne sera jamais « un des nôtres », la question de l'« autre » et

1. P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

2. J. BARRENTO, *A espiral vertiginosa — ensaios sobre a cultura contemporânea*, Lisboa, Cotovia, 2001, p. 89.

3. Cf. G. TOURY, « The Nature and Role of Norms in literary Translation », in *Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1995, p. 51-62.

4. Cf. I. EVEN-ZOHAR, « The Position of translated Literature within the literary Polysystem », in Lawrence VENUTI (ed), *The translation Studies Reader*, London, Routledge, 2000, [1978], p. 192-197.

5. Cf. A. LEFEVERE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of literary Fame*, London & New York, Routledge, 1992.

l'accueil, plus ou moins violent qui lui est fait, demeurera toujours la question centrale.

C'est à propos de Baudelaire, à propos de sa traduction en allemand des *Tableaux parisiens*, que Walter Benjamin a écrit sa célèbre étude intitulée *La tâche du traducteur*, qui accompagna la première édition en 1923¹. Benjamin, pour qui « la muse de la traduction » n'existait pas, aborde la traduction en tant que « forme ». Pour lui, la traduction est surtout un processus qui implique altération, transfert, déplacement, tentative obligatoirement incomplète dont le but est de restaurer ce qui a été une « certaine origine » : « La traduction est une forme. Pour la saisir comme telle, il faut revenir à l'original. Car c'est lui, par sa traductibilité, qui contient la loi de cette forme », l'auteur reconnaissant cependant l'ambiguïté d'un tel concept².

Une année plus tard, dans *Origine du drame baroque allemand*, ce concept d'origine va revenir en force en tant que tentative réitérée, mais toujours inachevée, de restaurer un stade antérieur. Or, ce qui se révèle intéressant pour nous c'est que l'auteur parle de traductibilité, plutôt que de traduction, et cela en rapport direct avec le potentiel qui a trait à la survie de l'œuvre. Il va résumer la relation entre traduction et original par une figure :

De même que la tangente ne touche le cercle que de façon fugitive et en un seul point et que c'est ce contact, non le point, qui lui assigne la loi selon laquelle elle poursuit à l'infini sa trajectoire droite, ainsi la traduction touche l'original de façon fugitive et seulement dans le point infiniment petit du sens, pour suivre ensuite sa trajectoire la plus propre, selon la loi de la fidélité dans la liberté du mouvement langagier³.

Ainsi la traduction touche et puis s'en va... L'angle de sa trajectoire étant déterminé par la rencontre tangentielle des deux diffé-

1. W. BENJAMIN, « La tâche du traducteur », in *Œuvres I*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 244-262. Écrit en 1921-22, repris de sa « Philosophie du langage », ce texte fut publié pour la première fois dans Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens*, traduction et avant-propos sur la tâche du traducteur par Walter Benjamin, Heidelberg, Richard Weissbach, 1923. Dans une lettre du 26 mars 1921, Benjamin confiait à son ami G. Scholem qu'il s'agissait du : « titre de la préface que j'aimerais, si possible, mettre en tête de mon Baudelaire », cf. W. BENJAMIN, *Correspondance 1910-1928*, Paris Aubier-Montaigne, 1979, p. 239.

2. W. BENJAMIN, « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 245.

3. *Ibidem*, p. 259.

rents langages, dans un temps et un lieu spécifiques. La traductibilité fonctionne ainsi comme une espèce de paradigme qui indiquerait le besoin de définir une œuvre qui soit un point, un lieu d'arrêt d'un mouvement continu. Il s'agit d'un mouvement, d'un chemin à parcourir, qui ne va pas en arrière, vers l'origine, mais bien plutôt vers l'avant, vers le dehors. La traduction touche alors, sans le posséder pour autant, le texte d'origine.

En fait, aucune préoccupation quant au destinataire, quant à la restitution du sens, mais seulement quant à une certaine résonance : il s'agit de **toucher**.

Pour Walter Benjamin l'œuvre poétique serait une clé, mais attention « une sorte de clé, confectionnée sans la moindre idée de la serrure où un jour elle pourrait être introduite ¹ ». C'est pourquoi chaque époque, chaque génération de nouveaux lecteurs, s'apercevant de cette vertu-clé, attribue à l'œuvre une signification nouvelle. Cependant si dans l'original :

teneur et langage forment une certaine unité comparable à celle du fruit et de sa peau, le langage de la traduction enveloppe sa teneur comme un manteau royal aux larges plis. Car il renvoie à un langage supérieur à lui-même et reste ainsi, par rapport à sa propre teneur, inadéquat, forcé, étranger ².

Pour lui aucune traduction ne serait possible si son essence ultime consistait à ressembler à l'original, parce que « dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie ³ », le but final d'une traduction consistant à exprimer le « rapport intime entre les langues », leur convergence originale, faute de pouvoir atteindre ce langage supérieur qui rend toutes les tentatives de s'en approcher inadéquates, forcées, étrangères... (Mallarmé n'est pas loin...). Pour Benjamin la traduction communique trop et sa pertinence a trait à ce qui n'est pas essentiel, un endroit simultanément promis et défendu, là où les langues pourraient se réconcilier et s'accomplir, là se trouve ce qui fait que traduire dépasse la communication. À la suite de Mallarmé, W. Benjamin fonde sa théorie de la traduction sur le concept de « l'universel langage », qui s'oppose à « universel reportage » abhorré. En effet ce lieu, ce noyau essentiel,

1. *Idem*, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 235.

2. *Idem*, « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 252-253.

3. *Ibidem*, p. 249.

c'est à dire ce qui dans une traduction « n'est pas à nouveau traduisible¹ », ce lieu « intouchable », qui interpelle le « vrai traducteur » et sur lequel porte son véritable travail, renvoie à une présence autre, celle du pur langage qui précède et devance, simultanément, l'horizon des deux langues en présence, dans la tentative, la seule méritoire, de récupérer quelque chose de l'origine universelle de la langue. Cependant, comme nous dit G. Steiner : « But to accomplish this alchemy, a translation must, in regard to its own language, retain a vital strangeness and "otherness"². »

2 Quelques « Fleurs » de Maria Gabriela Llansol

C'est un long parcours que celui qui va permettre de saisir certains aspects d'une réalité qui n'est pas tant celle du poète, auteur du texte original, que celle du lecteur et, dans le cas qui nous occupe ici, celle de ce lecteur/poète/traducteur qu'est Maria Gabriela Llansol.

On sait combien W. Benjamin a eu toute sa vie une véritable fascination pour *Les Fleurs du Mal*, ayant commencé à traduire les *Tableaux parisiens* dès 1914³. Au Portugal, une décennie avant le XXI^e siècle, deux traductions en édition bilingue du texte intégral des *Fleurs du Mal* ont vu le jour : la première de Fernando Pinto do Amaral (1992)⁴ ; la dernière, celle de Maria Gabriela Llansol (2003)⁵. Pour quelqu'un qui (comme Benjamin et beaucoup d'autres, parmi lesquels nous nous incluons), nourrit depuis toujours une fascination pour l'œuvre de Baudelaire, le plaisir immédiat que l'on ressent à la lecture de la première traduction, celle de ce poète/traducteur qu'est Fernando Pinto do Amaral, se transforme en surprise, en désarroi, en choc, voire en colère, dès la lecture du premier poème « traduit » par

1. *Ibidem*, p. 252.

2. G. STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 67. [1^{re} éd. 1975].

3. « Je travaille à mes traductions de Baudelaire » (lettre à Ernst Schoen, 27 février 1917) ; « J'aimerais voir quelques-unes [de ses traductions de Baudelaire] joliment imprimées dans une revue » (lettre à E.S., 24 juillet 1919). Cf. W. BENJAMIN, *Correspondance 1910-1928*, *op. cit.*, p. 124 et 196.

4. *Op. cit.* Cette traduction est, contrairement à celle de M. G. L., « source-orientée », respectant le plus possible le texte original dans son vocabulaire et dans ses procédés rhétoriques.

5. C. BAUDELAIRE, *As Flores do Mal*, Tradução de Maria Gabriela Llansol, Posfácio de Paul Valéry, Lisboa, Relógio d'Água, 2003. (À partir du texte de 1861).

Llansol. Des sentiments qui ne font que s'accroître, à mesure que l'on avance dans la découverte de ces textes incroyables.

Il est vrai qu'il s'agit d'un auteur dont Eduardo Lourenço a dit à propos de son écriture : « Que *Cultura* corresponde a um tal *Texto* não é fácil dizê-lo. Ou melhor : é impossível¹. » Et il n'est pas moins vrai que cela nous aide à continuer, que cela nous stimule dans notre « tâche de lecteur », éternel amant des *Fleurs du Mal*... Muni d'une forte dose de désarroi et de suspicion, mais aussi d'une dose de curiosité qui ne fait qu'augmenter, c'est très vite que l'on convoque tous nos instruments de lecture et d'analyse, en criant au désespoir d'être à mille lieues du « lecteur encyclopédique » dont parle Umberto Eco à propos du vrai traducteur hospitalier.

3 Le lecteur

Nous avons donc commencé l'analyse de cette « traduction », désignée explicitement ainsi sur la couverture, précisément par le poème d'ouverture intitulé « Au lecteur », pour essayer d'y déceler la place attribuée à cette instance primordiale.

Voici les deux premiers quatrains :

Ao Leitor

1. A alma tomada por tolices e erros, não
E pecados, que nos moldam os corpos,
Alimentamos nossos queridos remorsos
Como sem abrigos que estimam sua sujidão.

5. Temos pecados teimosos e emendas balofas ;
A verdade, se a dizemos, custa uma fortuna
Que, ufanos, desbaratamos até à impecúnia
Crendo com vis lágrimas apagar falhas de gosto.

[...]

L'expression qui tout de suite nous interpelle dans le premier quatrain c'est « sem abrigos », pour traduire « mendiants », alors que le vocable « mendigos » aurait été parfaitement acceptable, même du point de vue de sa musicalité. L'expression « Sem abrigos » (sans

1. E. LOURENÇO, [nota], in M. G. LLANSOL, *Na casa de Julho e Agosto*, Porto, Edições Afrontamento, 1984. « Quelle *Cultura* correspond à un tel *Texto*, ce n'est pas facile à dire. Ou plutôt : c'est impossible. »

abri/SDF) apparaît donc comme plus actuelle, renvoyant au quotidien urbain de notre époque. Le vers de Baudelaire « Nous nous faisons payer grassement nos aveux » (v. 6) est traduit par « A verdade, se a dizemos, custa uma fortuna », c'est-à-dire que par métonymie, on met l'accent sur le résultat, implicite dans l'acte « d'avouer », sur la vérité, tout en y ajoutant un doute, inexistant dans le vers de Baudelaire : « se a dizemos » (si nous la disons), dire étant évidemment un euphémisme par rapport à avouer/confessar. L'adverbe « grassement » est par ailleurs actualisé par l'expression populaire et quelque peu mondaine « custa uma fortuna ».

L'expression « laver toutes nos taches » (v. 8), sous-entendues morales, dans le contexte sémantique de péché/repentir/remords, devient « apagar falhas de gosto » (effacer des fautes de goût). On passe ainsi d'un plan moral à un plan esthétique, considéré à son degré le plus bas, c'est-à-dire mondain, une fois de plus.

Quelques strophes plus loin, l'évocation du « sein martyrisé d'une antique catin » (v. 18) devient en portugais « o seio magoado de uma velha pega batida ». L'adjectif « vieille » qui renvoie directement à l'âge et à l'aspect physique, supprime ici toute l'importante connotation (grandeur, éternité) contenue dans le terme « antique ». Comme si cela ne suffisait pas, M. G. Llansol a ajouté un autre adjectif on ne peut plus vulgaire « batida », ce qui ne veut pas dire « battue/frappée », mais dans l'argot des bas fonds, celle qui possède une grande expérience dans le domaine du libertinage, ce qui nous renvoie encore au temps actuel, chronologique, conception tellement éloignée du sens assumé, dans l'œuvre de Baudelaire, par antique/Antiquité.

Le « débauché pauvre » (v. 17) devient « um devasso sem toste » ; « nos piteux destins » (v. 27), « o nosso destino de rascas » : expressions on ne peut plus argotiques, de bas fonds encore...

Le vers de Baudelaire « Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons » (v. 23), devient « E, quando divagamos, é a morte nos neurónios », transformant l'acte physique de « respirer » et l'organe « poumons », en un cérébral et psychologique « divaguons », en articulation avec neurones.

Quant à l'Ennui, allégorie à laquelle tout le poème conduit, ce concept essentiel décliné exhaustivement, cette catégorie existentielle, centrale dans toute l'œuvre, mais surtout dans la poétique baudelairienne (spleen, mélancolie accablants mais également moteurs de création...), ce « vice suprême » qui dans l'original « ferait volontiers

de la terre un débris » et « rêve d'échafauds en fumant son houka » (v. 35, 38), dans le texte de M. G. Llansol le « Tédio » « *faria da terra um monte de ruídos* », et « *sonha com torturas enquanto chupa rebuçados* ». Les matériels « débris » se transforment en « bruits », plus conformes sans doute à notre vie urbaine, mais également plus proches sans doute du « cri » poussé par la révolte intérieure de l'homme des foules accablé par la violence qui l'agresse de toutes parts. Cette plus grande intériorisation, due au choix de l'élément abstrait, est renforcée par le fait que ce même « tédio », rêve de tortures (le matériel « échafaud », transformé par métonymie en torture, plus abstrait aussi, plus universel également). Cependant l'ennui rêve de tortures en « suçant des bonbons ». L'allusion au houka pouvait parfaitement être gardée, fumer le houka ayant en effet été dans nos sociétés remplacé par bien d'autres fumées (le choix est immense...), mais M. G. Llansol nous montre un ennui « qui suce des bonbons », non pas pour lui donner un côté « bon enfant », suppose-t-on, mais plutôt pour accentuer l'ironie, l'anachronisme, qui sont un de ses grands objectifs dans sa démarche de « traductrice¹ ».

Et nous en arrivons aux deux derniers vers de ce premier poème des « Fleurs », qui sont de la plus grande importance pour notre propos :

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!

qui deviennent sous la plume de Llansol :

Tu que me lês já conheces esse monstro delicado,
Meu impostor nato, minha cópia e meu irmão!

Dans ce poème de Baudelaire intitulé « Au lecteur » et qui s'adresse directement à lui, le sujet lyrique s'exprime à la première personne du pluriel (nous), du début jusqu'à la dernière strophe. Or, c'est dans celle-ci, précisément, que ce « nous » va se dédoubler en tu/mon semblable/mon frère. Par ailleurs, dans cette même strophe de Baudelaire,

1. N'oublions pas l'ironie majeure de cette expression « Traduction de... » figurant sur la couverture ; sans aucune préface de la « traductrice » expliquant son point de vue, sa démarche (contrairement à ce qu'a fait Fernando Pinto do Amaral dans celle de 1992). Et surtout l'ironie qui consiste à annoncer, également sur la couverture, le « Posfácio » de Paul Valéry (en fait son « Introduction » pour l'édition des *Fleurs du Mal* de 1926), semblant ainsi avaliser de par son autorité cette « traduction ».

le vocable « lecteur » est répété deux fois, exactement à la même place dans les deux vers, ce qui renforce la présence visuelle (physique/typographique) du mot. Or ce mot va disparaître tout simplement du texte de M. G. Llansol. Et pas seulement de cette dernière strophe, mais de tout le poème (exception faite du titre, évidemment), l'auteur ayant, dans sa liberté assumée, pu le placer à un tout autre endroit. Dans les deux derniers vers, le premier « lecteur » (v. 39 de Baudelaire), est transformé par une périphrase en « Tu que me lès », c'est-à-dire que le nom, le substantif, le sujet en somme, est devenu l'être en action, le sujet défini par son activité. « Toi qui me lis », c'est nous, ou plutôt chacun de nous, les destinataires en train de lire le poème. D'un autre côté, l'emploi par Baudelaire de l'adjectif « hypocrite », si puissant dans l'original, lequel serait parfaitement traduit en portugais par « hipócrita », « Leitor hipócrita, minha cópia e meu irmão! », sans que soient mis à mal le rythme et la rime, est remplacé tout simplement par « impostor ».

Alors pourquoi « imposteur » ? On ne comprend le sens de ce choix qu'après avoir fréquenté l'œuvre de Maria Gabriela Llansol.

En effet l'IMPOSTURE est un concept central dans l'œuvre de l'écrivain portugais. Par ailleurs le refus du mot « lecteur », remplacé, comme on l'a vu par « Tu que me lès », a, à notre avis, un rapport direct avec un autre concept de grande importance dans l'œuvre de cet auteur : celui de « LEGENTE ». Llansol remplace également l'adjectif « semblable » de Baudelaire, par le nom « cópia » (copie).

Le lecteur est donc « copie » du poète pour Llansol, mais pas son « semblable », comme l'affirme Baudelaire. C'est en fait l'imposture qui unit les deux, là réside l'unique possibilité de « confraternisation », et cela parce que la seule chose qui en fait unit les deux, c'est la langue, ou plutôt, l'imposture de la langue.

Voyons ce qu'écrivait M. G. Llansol dans un texte publié en 2000 :

[...]
porque copiar um texto
o abre sem o violar e, quando pensamos que o sabemos de cor,
muitas vezes adulteramos o que está escrito
mas esse adultério é pleno de ensinamentos, revela-nos o que
o nosso sexo de ler está vendo, ou desejando, em contraponto
à matéria do texto
e ao seu pensamento _____ o motivo ou móbil por
que foi escrito

vai-se desenhando,
muito longe da mente e da letra da sua história ;
como qualquer ser

*o texto deseja ser copiado por gosto, ter a sua presença acentuada,
folheado e não desfolhado
cópia e criação
entre verde e poeira
[...]*¹

La copie ne viole pas le texte, et celui-ci doit être « folheado e não desfolhado » par le « legente ». Il y a toutefois un adultère, car « notre sexe de lire » voit et désire le motif et le mobile qui est à la source de son écriture, mais s'en éloigne (« très loin de l'esprit et de la lettre de son histoire ») : copie et création (« entre vert et poussière »), tel est le programme proposé ici para Maria Gabriela Llansol, tel est son programme de « traduction ». Quant à l'imposture, elle est effectivement dans les mots, comme elle l'était déjà pour Mallarmé, pour Benjamin. On peut ainsi lire dans un autre texte de Llansol : « Não ligue excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua². » Llansol n'attribue pas une grande importance au sens, par crainte de l'imposture de la langue (l'instrumentalisation du langage par les différents pouvoirs), qui a détrôné l'illusion cratyléenne, celle d'un mariage parfait des mots avec les choses, avec le réel. Car c'est l'imposture de la langue qui nous enferme dans le pouvoir institué par le quotidien. Ainsi :

[...] leitor e legente estão um para o outro como o espesso para o que esvaece. Alguém que lê passou por mim [...]
É o leitor ?
É o legente ?
É, decerto, a figura intermédia, pelo ler apaixonada.
[...]

³

1. M. G. LLANSOL, *Onde Vais, Drama-Poesia ?*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2000, p. 144.

2. *Idem, Um beijo dado mais tarde*, Lisboa, Edições Rolim, 1990, p. 113. [« Ne prête pas une trop grande attention au sens. La plupart du temps, c'est une imposture de la langue »] Dans cette œuvre, il y a un personnage/figure/image de Llansol très significatif. Il s'agit de « a rapariga que temia a impostura da língua » (la fille qui craignait l'imposture de la langue), langue qui lui sera, effectivement, plus que symboliquement, arrachée, cf. p. 46-47.

3. M. G. LLANSOL, *Ardente Texto Joshua*, Lisboa, Relógio d'Água Editores e Maria Gabriela Llansol, 1998, p. 146.

Entre lecteur et « legente » passe alors « une figure intermédiaire », aimante/amoureuse/passionnée par la lecture, ou plutôt par « le lire ».

Or, voici comment se terminent ce texte, et le livre de Llansol :

A figura intermédia, pelo ler saudada,
é o vosso Joshua ¹.

C'est-à-dire que cette figure intermédiaire est identifiée à Joshua (Josué), dont le Livre est le premier des livres historiques de la Bible, traduction première de la parole divine.

Cependant cet acte de « lire » pratiqué par le « legente/traducteur » (plus actif que le lecteur, comme on a vu) est entendu comme un véritable combat :

Legente, que diz o texto? Que ler é ser chamado a um combate, a um drama. Um poema que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser reconhecido como seu escrevente. Pelo menos. Esse o ente criado em torno do qual silenciosamente gira toda a criação ².

Poète/« escrevente » (écrivain)/ traducteur c'est celui qui crée, car seul le texte importe, sa matérialité en construction. Le poète est par ailleurs vu par Llansol comme celui qui est dépossédé de tout pouvoir — un Pauvre — mais grâce à cette condition, il est seul capable de lutter contre l'imposture, de dépasser ce pouvoir par la création. C'est seulement dans ce contexte que l'on peut comprendre la traduction du dernier tercet du très connu poème de Baudelaire : « L'Albatros » :

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

devenant sous la plume de M. G. Llansol :

Assim o Poeta. Equivalente do rei aéreo
Paira sobre o bravio rindo-se não sendo alvo
Mas se exilado em terra no meio de tristes
Suas asas de gigante fazem dele um pobre ³.

1. *Ibidem*, p. 147.

2. *Idem*, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, *op. cit.*, p. 18. G. STEINER parle également de violence e de « rapt », à propos de la pratique de la traduction. Cf. *After Babel*, *op. cit.*, p. 316.

3. C. BAUDELAIRE, *As Flores do Mal*, trad. M. G. L., *op. cit.*, p. 36-37.

Le vocable « pauvre » n'apparaît évidemment pas dans le poème de Baudelaire, il ne prend tout son sens que si on le confronte aux différentes acceptions que le terme prend tout au long de l'œuvre de M. G. Llansol, où il s'oppose au « prince », législateur, détenteur de tout pouvoir, surtout de l'institutionnalisation de la langue.

4 Quelques « Correspondances » llansolliennes

Nous avons par ailleurs analysé la traduction qui est faite par Llansol du sonnet « Correspondances », dont elle donne deux versions : l'une littérale « Correspondências » [versão literal] [sic], très proche effectivement de l'original par la forme, la ponctuation, le vocabulaire. Et une deuxième qui figure dans la même page, qu'elle intitule de « [outra versão] ». Llansol veut par là nous dire qu'elle peut « respecter », un texte pour ensuite mieux pouvoir le subvertir.

Dans la deuxième version, qui est évidemment celle qui nous stimule davantage, on peut lire :

A Paisagem é um Alpendre de colunas vivas
Que soltam palavras confusas, mas nem sempre,
Florestas de símbolos com olhos compacientes
Observam o humano que por ali transita.

Em ondas longas de ecos que se confundem
À distância dum tenebroso e profundo Há__
Vasto como a noite de uma imensa claridade__
Sons cores e odores mutuamente sintonizam.

Os perfumes, por exemplo. Há-os inocentes
Verde folha pele de menina com macios de oboé
__E outros há, sabidos, triunfantes e perversos

Contendo em expansão quimeras infinitas
Que celebram o espírito transeunte nos sentidos,
Como o âmbar, o incenso, o benjoim e outros ainda¹.

Nous remarquons, tout comme nous l'avons fait à propos du premier poème analysé, la croissante matérialisation de certains concepts, ici on pourrait même parler de laïcisation, de mise à l'écart du spirituel. Là où Baudelaire a écrit *Nature*, M. G. Llansol a écrit *Paysage* ; « temple » a été remplacé par *Alpendre*, c'est-à-dire le très prosaïque « porche » d'une très banale maison. Mais c'est surtout quand

1. *Ibidem*, p. 39.

on convoque le cadre conceptuel du Symbolisme, de la poétique symboliste, que les solutions « fantaisistes » de Llansol, deviennent intéressantes, voire pertinentes. En effet le sonnet original de Baudelaire contenait déjà en lui une certaine dissonance exprimée dans « les confuses paroles » (v. 2) : la parole, la langue (son imposture...) semblant déjà contrarier les tant vantées harmonie et analogie universelles¹. Dans le texte de Llansol, traduisant « Laissent parfois sortir de confuses paroles ; » (v. 2), par « Que soltam palavras confusas, mas nem sempre, », l'adverbe parfois, soulignant le caractère occasionnel, a donné lieu à une espèce de registre un peu plus optimiste, une hypothèse, détachée entre virgules, semblant dire un vague espoir dans une possible « harmonie totale », que le sonnet de Baudelaire mettait déjà en cause, contrariant le statut « d'acte de naissance » du Symbolisme qui lui a longtemps été attribué. Par ailleurs, le procédé rhétorique privilégié par Baudelaire dans le sonnet étant la comparaison (7 « comme », dans les 17 vers), qui décroît la portée des fameuses « correspondances », va se réduire dans les vers correspondants de Llansol. On y trouve à peine deux « comme ». Quant au très célèbre vers/synthèse du sonnet « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. », qui laisse supposer une alternance dans le temps, en devenant « Sons cores e odores mutuamente sintonizam. », voit cette alternance devenir une superposition (une syntonisation) d'éléments qui finissent par coïncider dans le temps. Surtout le premier tercet (« 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 »), dans lequel Llansol, en supprimant les trois « comme », qui divisent, sectionnent le vers de Baudelaire, et en utilisant l'enjambement, permet à la comparaison imparfaite de devenir une métaphore véritable, mais surtout au procédé synesthésique de s'accomplir pleinement. Même procédé dans le dernier vers « Qui chantent les transports de l'esprit et des sens. », où l'absence du « et », qui unit, mais en même temps sépare, autorise la fusion totale esprit/sens. Pour conclure, nous dirions (est-ce une hérésie ?) que cette « version » des « Correspondances », cette version qui, comme nous l'avons vu, suggère davantage qu'elle ne décrit, ou compare, contrairement à l'ori-

1. Cf. également les nombreuses hésitations qu'a eues Baudelaire dans la désignation des vocables « Nature » et « symboles », corrigeant les épreuves successives du sonnet. Cf. C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1975, note p. 845.

ginal, correspondrait à rebours à ce que le sonnet de Baudelaire a longtemps signifié : la base de la poétique symboliste. Cette version semble cautionner *à posteriori*, ce qui est sensé être la base de la poétique symboliste.

5 En guise de conclusion...

Les deux exemples que nous avons pris nous donnent un simple aperçu des procédés, des stratégies, mis en œuvre par Maria Gabriela Llansol. Réécriture, actualisation, appropriation, incorporation et contamination avec son propre texte, subversion donc de l'original, mais aussi dans le cas du sonnet « Correspondances », un jeu ironique qui lui permet de composer un texte qui dans sa matérialité, en vient à respecter plus fidèlement, les présupposés des théories esthétiques et poétiques sous-jacentes, au sonnet original de Baudelaire. Le « cas Llansol » est donc loin d'être réglé. Beaucoup d'encre devra encore couler pour pouvoir le dévoiler...

Les textes de Maria Gabriela Llansol sont donc des lieux d'hospitalité, mais il s'agit d'une hospitalité bien particulière. Elle accueille, incorpore dans son œuvre auteurs et textes de différentes origines (Musil, Kafka, Hölderlin, Rimbaud, sainte Thérèse de Lisieux...) qui dialoguent entre eux, dans une intertextualité effrénée, dans un désarroi de temps et d'espaces absolument vertigineux : abolition de frontières spatiales, temporelles, culturelles. Ce qu'elle appelle abusivement « traduction », sans plus d'explication, dans la couverture de ses « Fleurs du Mal », n'y échappe évidemment pas, ne pourrait pas y échapper... Il s'agit donc d'une curieuse hospitalité faite aux textes originaux.

Hospitalité, insémination artificielle, mère porteuse, qui « donne à la lumière » (« que dá à luz », en portugais¹...), et puis s'en va, comme la tangente de Benjamin, que dire... ?

Pour elle, seule l'écriture importe, écriture, ou plutôt écriture et lecture unies dans une même activité, entité absolument indissociable, contre l'imposture de la langue qui nous emprisonne, surtout les « événements inespérés de la langue² », surtout, ceux qui légitiment parce que « naturels », toutes les libertés et transgressions. Or, si son œuvre

1. Lumière mais surtout « fulgor » : un autre concept fondamental dans l'œuvre de Llansol.

2. « acontecimento inesperado da língua », *Ardente Texto Joshua*, *op. cit.*, p. 85.

peut être considérée comme une des plus hospitalières, dans le sens où elle reçoit chez elle, les abrite, des textes, des auteurs, des figures de tous temps et de tous lieux, on ne saurait en dire autant de ses prétendues « traductions », du fait qu'elle plie, subjugué les textes originaux à ses règles de « maîtresse de maison », très libertine, par ailleurs, l'un de ses charmes passant par la liberté des registres ironique et pornographique qu'elle force dans certains textes de Baudelaire. Cependant c'est peut-être par là que passe aussi la postérité d'une œuvre comme *Les Fleurs du Mal*, qui a valu à son auteur d'être poursuivi en justice, lors de sa parution¹. Comme Benjamin l'a dit, la vie de l'original est inséparable des risques de la traduction : l'original meurt s'il n'est pas sujet à transformation.

Pour remettre les choses à leur place et parce que Maria Gabriela Llansol est la traductrice la moins innocente qui soit, il faudrait qu'elle remplace le terme « Traduction » qui paraît sur la couverture, par ce qu'elle a écrit ailleurs :

eu, Maria Gabriela Llansol, sou responsável pelo texto que dou a ler².

Mais alors ce serait oublier qu'en jouant le jeu de la « traduction », l'auteur assume et fait prolonger le plaisir qu'elle doit sentir à accomplir cette « tâche du traducteur », devenue on ne peut plus excitante parce qu'elle se sait délibérément subversive, tâche, suppose-t-on, qu'elle accomplit avec la plus grande délectation.

Bibliographie

BARRENTO, João, *A espiral vertiginosa — ensaios sobre cultura contemporânea*, Lisboa, Cotovia, 2001.

BAUDELAIRE, Charles, *As flores do mal*, tradução de Maria Gabriela Llansol, posfácio de Paul Valéry, Lisboa, Relógio d'Água, 2003, edição bilingue.

BENJAMIN, Walter, *Correspondance 1910-1928*, Paris, Aubier-Molntaigne, 1979.

1. Très ironique, selon nous, est le fait que l'œuvre de Llansol, se situe dans un temps a-historique. Sa traduction, si elle était parue avant le 25 avril 1974, aurait suivi le même chemin que celle de Baudelaire en 1857. Nous travaillons en ce moment à un essai intitulé « La pornographie dans l'œuvre de Maria Gabriela Llansol. »

2. M. G. LLANSOL, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, op. cit., p. 187. [« moi, Maria Gabriela Llansol, je suis responsable du texte que je donne à lire »].

- BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres I*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.
- LLANSOL, Maria Gabriela, *Ardente Texto Joshua*, Lisboa, Relógio d'Água Editores e M. G. Llansol, 1998.
- LLANSOL, Maria Gabriela, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2000.
- LLANSOL, Maria Gabriela, *Um beijo dado mais tarde*, Lisboa, Edições Rolim, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo, [nota], in M. G. LLANSOL, *Na casa de Julho e Agosto*, Porto, Edições Afrontamento, 1984.
- SAAD, Gabriel, « Traduction. L'auberge de l'étranger. », in *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, (Dir. Alain Montandon), Paris, Bayard, 2004.
- STEINER, George, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, New York, Oxford University press, 1992 [1^{re} éd. 1975].