

Les forces combinatoires de l'esprit

Lilian Pestre de Almeida

Volume 38, Number 2, juin 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/001877ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/001877ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (print)

1492-1421 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pestre de Almeida, L. (1993). Les forces combinatoires de l'esprit. *Meta*, 38(2), 212–217. <https://doi.org/10.7202/001877ar>

LES FORCES COMBINATOIRES DE L'ESPRIT

LILIAN PESTRE DE ALMEIDA

UFF, Rio de Janeiro, Brésil

Jamais resserrée l'infinie combinatoire.

Aimé Césaire, *Moi, laminaire...*

Ce texte est né subsidiairement d'une étude comparatiste. Des collègues martiniquais m'avaient invitée à un colloque sur la *canne à sucre et la littérature*. Je leur avais proposé une étude comparée sur le silence (relatif) de la poésie contemporaine au Brésil et dans les Antilles françaises sur le thème de la *canne à sucre*. Il s'agissait alors d'analyser ce «manque» dans la production littéraire des régions qui font partie, en fait, de l'Amérique des plantations, dont l'essor même reposait sur les denrées tropicales, la canne en tout premier lieu.

Ce projet m'a amenée à chercher et à lire de façon systématique les poèmes sur la canne à sucre dans la littérature brésilienne, lesquels sont au fond assez peu nombreux. Je ne prétends pas, évidemment, reprendre ici l'analyse et les conclusions du texte envoyé à Fort-de-France. Mais au cours de ces lectures de la production brésilienne, les poèmes de João Cabral de Melo Neto sur la canne¹, par leur extraordinaire qualité, ont fait naître chez moi la tentation d'en proposer une traduction en français.

D'ailleurs leur thème central n'est la *canne* qu'en apparence : les poèmes abordent au fond le fonctionnement même du texte littéraire en tant que production ludique centrée sur l'écriture même. L'exercice — ardu et passionnant — s'est révélé, comme toujours, lorsqu'il s'agit de traduction de poèmes, comme une interprétation de texte. Au fond, les quatre poèmes en cause dévoilent une pratique du texte en tant que jeu combinatoire et ce n'est que par l'appréhension de ce jeu que leur traduction s'avère possible.

Présentons donc rapidement le corpus choisi et attachons-nous à décrire brièvement notre démarche. Les quatre poèmes qui nous intéressent, intitulés «La mer et la cannaie» (poèmes I et II) et «La cannaie et la mer» (poèmes III et IV), font partie du recueil *L'Éducation par la pierre*, qui rassemble la production de João Cabral de Melo Neto de 1962 à 1965. Ils forment deux paires de huitains avec des vers oscillant entre 11 et 13 syllabes. Les poèmes présentent tous le même schéma de ponctuation. Ils prennent leur point de départ d'une image usée entre toutes, celle de la cannaie comme mer végétale.

Nous citons les quatre huitains accompagnés de leur traduction qu'on essaiera de justifier au fur et à mesure de notre lecture.

O mar e o canavial

- I O que o mar sim aprende do canavial:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncios paralelos.
O que o mar não aprende do canavial:
a veemência passional da preamar;
a mão-de-pilão das ondas na areia,
moída e miúda, pilada do que pilar.

- II O que o canavial sim aprende do mar:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espraiar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial não aprende do mar:
o desmedido do derramar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama.

O canavial e o mar

- III O que o mar sim ensina ao canavial:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espraiar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial sim ensina ao mar:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.
- IV O que o mar não ensina ao canavial:
a veemência passional da preamar;
a mão-de-pilão das ondas na areia
moída e miúda, pilada do que pilar.
O que o canavial não ensina ao mar:
o desmedido do derramar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama.

La mer et la cannaie

- I Ce que la mer oui apprend de la cannaie :
l'élocution horizontale de son vers ;
la géorgique orale, ininterrompue,
narrée en voix et silence parallèles.
Ce que la mer point n'apprend de la cannaie :
la véhémence de la marée ;
le son de pilon des ondes sur le sable,
moulu et menu, plutôt pilé que pile.
- II Ce que la cannaie oui apprend de la mer :
l'avancée en ligne rampante de l'onde ;
l'étendue minutieuse du liquide
inondant creux à creux là où il s'allonge.
Ce que la cannaie point n'apprend de la mer :
la démesure de l'étendue de la canne ;
la mesure du latifundium de la mer,
qui moins lestement s'étend et se répand.

La cannaie et la mer

- III Ce que la mer oui apprend à la cannaie :
l'avancée en ligne rampante de l'onde ;
l'étendue minutieuse du liquide
inondant creux à creux là où il s'allonge.
Ce que la cannaie oui apprend à la mer :
l'élocution horizontale de son vers ;
la géorgique orale, ininterrompue,
narrée en voix et silence parallèles.

- IV Ce que la mer point n'apprend à la cannaie :
 la véhémence passionnelle de la marée ;
 le son de pilon des ondes sur le sable
 moulu et menu, plutôt pilé que pile.
 Ce que la cannaie point n'apprend à la mer :
 la démesure de l'étendue de la canne ;
 la mesure du latifundium de la mer,
 qui moins lestement s'étend et se répand.

Pour faciliter les citations, nous appellerons segment *a*, *b*, *c* et *d* chaque groupe de caractéristiques relevant de la cannaie et de la mer dans la première paire de poèmes, segments repris, dans un ordre différent, dans la deuxième paire. Ces permutations et ces changements caractérisent des variations. En musique, on appelle variation une composition formée d'un thème et de la suite de ses modifications. Les quatre variations sur la cannaie/mer sont composées de segments agencés de la façon suivante :

I —	O que o mar	sim	aprende do	canavial+segment <i>a</i>
	O que o mar	não	aprende do	canavial+segment <i>b</i>
II —	O que o canavial	sim	aprende do	mar + segment <i>c</i>
	O que o canavial	não	aprende do	mar + segment <i>d</i>
III —	O que o mar	sim	ensina ao	canvial+ segment <i>c</i>
	O que o canavial	sim	ensina ao	mar + segment <i>a</i>
IV —	O que o mar	não	ensina ao	canavial+segment <i>b</i>
	O que o canavial	não	ensina ao	mar + segment <i>d</i>

Ce schéma, nous l'avons respecté, dans notre traduction, de la façon suivante :

I —	Ce que la mer	oui	apprend	de la	cannaie+segment <i>a</i>
	Ce que la mer	point	n'apprend	de la	cannaie+segment <i>b</i>
II —	Ce que la cannaie	oui	apprend	de la	mer + segment <i>c</i>
	Ce que la cannaie	point	n'apprend	de la	mer + segment <i>d</i>
III —	Ce que la mer	oui	apprend	à la	cannaie+ segment <i>c</i>
	Ce que la cannaie	oui	apprend	à la	mer + segment <i>a</i>
IV —	Ce que la mer	point	n'apprend	à la	cannaie+ segment <i>b</i>
	Ce que la cannaie	point	n'apprend	à la	mer + segment <i>d</i>

Dans ces huitains, nous retrouvons avec éclat ce que Valéry appelait «les forces combinatoires de l'esprit» et, surtout, un certain rythme marqué par :

- l'alternance, dans les poèmes I, II, III et IV, des formules d'affirmation et de négation : *sim/não* ; *sim/não* ; *sim/sim* ; *sim/sim* (nous justifierons plus loin notre traduction) ;
- la présence, dans chaque poème, de deux quatrains aux vers de 11 à 13 syllabes (en portugais) présentant un même schéma de ponctuation ;
- l'entrecroisement des verbes (*aprender de* / *ensinar a*) qui, en français sont heureusement exprimés par un seul verbe, *apprendre de* ou *apprendre à* ;
- l'agencement différent d'un groupe d'objets ou de caractéristiques appartenant à la mer et à la cannaie ;
- la permutation des segments.

Notre premier souci a été de garder le temps fort au milieu des vers, marqué par les adverbess aux sonorités nasales *sim/não*. L'affirmation française *oui* ne posait pas de problème malgré l'absence de nasalité, mais la négation en français, diluée en deux

morceaux faibles (ne ... pas), détruisait le rythme et la régularité du schéma. Nous avons opté pour une construction à saveur archaïsante, la négation *point* avant le verbe : celle-ci joue avec un son nasal, elle est monosyllabique, elle marque le temps fort au milieu du vers et reprend une tournure courante jusqu'au XVI^e siècle, dont il reste aujourd'hui un exemple dans *point n'est besoin*. Montaigne et Rabelais, entre autres, l'ont employée.

Un passage, en particulier, dans le texte en portugais paraît assez opaque : «*moída e miúda, pilada do que pilar*» (poèmes I et IV, segment b). Les adjectifs *moída* et *miúda* s'accordent, bien entendu, avec le substantif *areia* et la traduction en français garde là, si l'on veut, à la fois le sens et le jeu de consonnes : «le sable, moulu et menu». Le problème se situe dans la deuxième partie du vers : «*pilada do que pilar*». La construction, elliptique s'il en est, signifie littéralement : (sable) pilé de ce qu'il y a à piler. Dans la traduction, il fallait garder les jeux sonores (*moída e miúda* ; *pilada do que pilar*), la concision syntaxique et le rythme si possible. Comme le poème I alterne des vers de 11, 12 et 13 syllabes avec un accent fort situé de préférence sur la cinquième syllabe (dans le poème I : vers 1, 2, 5, 7 et 8), nous avons opté pour un vers de 11 syllabes réitérant le jeu des bilabiales («plutôt que pile») employant encore un mot dans son sens archaïsant, *pila*. Au sens où il est employé au XVIII^e siècle, *pila* est un «mortier à piler» (du lat. *pila*, de *pin-sere* : «broyer») : le mot permet de conserver le jeu de mots et les sonorités (bilabiales et latérales) de l'original brésilien. Dans cette nouvelle combinatoire, née du passage d'une langue à une autre, il y a eu certes modification du sens : en français, le sable est pilé et non pas pilon où se cassent les ondes. Mais cette circulation du sens va dans le sens même de la composition ludique des textes.

Avant de poursuivre notre analyse, considérons un moment l'inventaire de ce que possèdent respectivement la mer et la cannaie. À celle-ci reviennent :

- a) l'élocution horizontale de son vers
la géorgique orale, ininterrompue,
narrée en voix et en silence parallèles (segment *a*)
- b) la démesure de l'étendue de la canne (premier vers du segment *d*)

À la mer appartiennent :

- a) la véhémence passionnelle de la marée
le son de pilon des ondes sur le sable,
moulu et menu, plutôt pilé que pile (segment *b*)
- b) l'avancée en ligne rampante de l'onde ;
l'étendue minutieuse du liquide,
inondant creux à creux là où il s'allonge (segment *c*)
- c) la mesure du latifundium de la mer,
qui moins lestement s'étend et se répand (partie du segment *d*).

Autrement dit : à la cannaie, l'élocution et la démesure ; à la mer, la force impétueuse des sentiments ou de leur expression, mais aussi la mesure et le rythme. Le segment *a* explicite, d'ailleurs, le lien de la cannaie (et partant de la mer) avec l'écriture. Sinon, observons dans ce qu'on appelle le segment *a* :

- a) l'élocution est la manière de s'exprimer oralement, d'articuler et d'enchaîner les phrases ;
- b) l'élocution «horizontale» s'attache, certes, aux rangées de la canne sur la terre mais aussi aux signes sur la page blanche ;
- c) la géorgique, du point de vue de l'histoire littéraire, concerne les travaux des champs (on dira : genre ou poème géorgique dont le modèle reste, bien entendu, le recueil homonyme de Virgile) ;

- d) la «géorgica de cordel» que nous avons traduit par l'expression «géorgique orale» renvoie à une forme de littérature populaire à la fois orale et écrite, typique du Nord-Est brésilien ;
- e) finalement, dans le syntagme «voix et silence parallèles», la voix correspond à la rangée des cannes, l'onde qui avance, le texte qui court sur la page ; le silence, à l'espace vide entre les rangées, le recul de la vague sur le sable nu, l'interligne sur la page.

Ces poèmes qui sont donc de subtiles variations sur les rapports de la mer/cannaie et de la cannaie/mer, refont, d'une certaine manière, «la mer, la mer toujours recommencée». Mieux encore : comme les rangées de la canne sur le sol ou les ondes sur le sable des plages sont isomorphes des lignes sur la plage, ces quatre variations ont pour thème central, le poème lui-même. L'aire sémantique du *discours* (cf. l'*élocution*, le *vers*, la *géorgique narrée*, *voix* et *silence*) dévoile ce thème secret. Il est ici question avant tout d'écriture. La circulation est avant tout celle du sens. La composante ludique de construction, de déconstruction et de lecture est évidente. Dans «La mer et la cannaie» et dans «La cannaie et la mer», il est, en dépit des apparences, moins question du monde concret (espace référentiel, dénotatif, du Nord-est brésilien avec sa mer verte et la mer de ses plantations de canne à sucre) que d'écriture. Le texte réorganise et réécrit la métaphore banale de la *mer de cannes* en fonction d'une autre logique, celle de l'écriture avec ses permutations. Or, il est intéressant de noter que, dans l'univers du texte, l'immensité maritime se caractérise par la *mesure* tandis que la *démessure* habite en fait la cannaie qui avance et se répand, mer végétale intarissable. Si l'on veut, la parole n'y dit pas le monde, ne le reproduit pas, elle le *produit* à partir de la matière même du langage. La mer et la cannaie y sont le sujet et l'objet d'un apprentissage, tour à tour imposé, accepté ou refusé. La mer et la cannaie y font des échanges. Le texte est le lieu de ces échanges réglés par leurs désirs, le lieu de leur existence certes, mais surtout de leur dépense, de leur perte dans et par l'écriture. Lieu de leur mesure et de leur démesure, lieu enfin, d'un savoir.

Le texte en portugais charrie encore d'autres suggestions nées des signifiants mêmes : *o mar e o amar* sont équivalents et, en poésie, ont le même nombre de syllabes, à savoir, *la mer* et *le fait d'aimer*. C'est une chance qu'en français *la mer* et *la mère* soient homophones, la traduction gardant alors un certain ton amoureux.

Dans le mot portugais *canavial*, par contre, on retrouve à la fois : *cana* (*ir em cana*, «aller en prison»), *via* («voie»), *vil* («vilain»), etc. Le mot charrie, dans sa forme même, de nombreuses connotations, plus ou moins inquiétantes, que le mot français *cannaie* ne possède guère, du moins dans le français de France. Il est bien vrai que, dans le mot *cannaie*, il y a peut-être le souvenir d'une arme prohibée, la canne-épée. Il est possible encore que, dans les Antilles, la marque de l'esclavage et de la plantation d'autrefois jette une ombre sur le mot : Césaire, dans le *Cahier*, dans un des rares passages où le mot apparaît, lui attribue une épithète négative : «la canne insipide».

Dans le texte de João Cabral, à la cannaie appartiennent d'une part, l'élocution horizontale de son vers, la géorgique orale, mais d'autre part, la démesure liée sans doute à toute activité humaine. Le latifundium de la mer — malgré la force de ses marées et son immensité — reste *mesuré*, car il ne s'étend guère, à la différence de la cannaie qui, sans cesse, conquiert de nouveaux espaces. Comme il se doit, d'un point de vue imaginaire, l'émotion est liée à la mer/mère : la véhémence passionnelle, la pénétration amoureuse, l'expansion creux à creux, mais aussi la mesure de la nature.

Il nous semble intéressant de lire, dans ces quatre poèmes, autre chose qu'un rêve sur le Nord-Est natal du poète : l'inscription d'une poétique et d'une problématique très

contemporaines de l'écriture/lecture. Ces textes renvoient à une pratique de la littérature postérieure à la fin du XIX^e siècle, celle de Mallarmé, de Lautréamont, «qui n'est plus de la *littérature*, plus la représentation — le simulacre — d'un dehors, mais qui se donne consciemment comme une exploration du mécanisme du fonctionnement de la langue / de la signification» (Kristeva 1972 : 211).

Et c'est en épousant le jeu de construction du sens dans le poème que le traducteur arrive, dans sa lecture, à réécrire dans une autre langue, le même texte en y ajoutant d'autres équivalences pour remédier à la perte d'un certain nombre de significations liées à la chair même des signifiants d'origine. La traduction passe donc par l'interprétation du texte.

«Combinatoire», dans le *Petit Robert*, désigne aussi le système d'ouverture d'un coffre-fort. Entendue en ce sens, l'exploration des permutations et des combinaisons permet d'*ouvrir* les textes de João Cabral de Melo Neto à un regard étranger. Et cela en dépit de la réticence, bien connue, du poète à l'égard de la traduction de ses textes dans les langues qu'il connaît.

Notes

1. Il est évident que le texte portugais comporte d'autres jeux de mots. Nous n'en indiquons que quelques-uns, par exemple :
 - aprender / apreender (en français respectivement : apprendre et appréhender) ;
 - mar et preamar (littéralement : mer et haute marée) ;
 - alagar et alongar (inonder et allonger) ;
 - mão et pilão (main et pilon) ;
 - derramar, amar, mar (verser, aimer, mer)
 etc.
2. Notons cependant que ce genre d'écriture/lecture ne doit pas être limité au discours de la «modernité» ou de la «postmodernité». Ruyon, parmi d'autres, l'a montré dans son analyse des *Essais* de Montaigne (Seghers-Laffont 1973).
3. GOUGENHEIM, Georges (1974) : *Grammaire de la langue du XVI^e siècle*, Paris, Picard, pp. 241-242.

RÉFÉRENCES

- CÉSAIRE, Aimé : *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine.
 KRISTEVA, Julia (1972) : «Sémanalyse et production de sens», *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse.
 CABRAL DE MELO NETO, João (1989) : *Antologia poética*, 7^e éd., Rio de Janeiro, José Olympio.