FALEIROS, Álvaro, ZULAR, Roberto, *Intercâmbio*, 2e série, vol.18, 2025, pp.60-72
https://doi.org/10.21747/0873-366x/int18a4

CHARMES ET SORTILÈGES DE PAUL VALERY :

Une approche cosmologique du traduire

Álvaro Faleiros
Université de São Paulo (USP)
faleiros@usp.br

Roberto Zular
Université de São Paulo (USP)
rzular@usp.br

Résumé : Cet article a pour objectif d'analyser les implications de la traduction du titre de l'ouvrage de Paul Valéry « Charmes » par « Feitiços », selon une approche cosmologique de la traduction, inspirée par la méthode de l'équivocation contrôlée d'Eduardo Viveiros de Castro. Pour élargir l'horizon d'interprétation, cette réflexion intègre la notion de « traduction nègre », présente dans la postface de l'ouvrage, écrite par Tiganá Santana. Ainsi, l'ouvrage vise à forger de nouveaux outils conceptuels en prenant au sérieux d'autres cosmologies, aspirant à « restituer au charme linguistique son efficacité dans la pluralité de la forêt ».

Mots-clés : Paul Valéry ; *Charmes* ; traduction cosmologique ; traduction nègre

Abstract: The purpose of this article is to discuss the implications of translating the title of Paul Valéry's book "Charmes" as "Feitiços" based on a cosmological approach to translation, inspired by Eduardo Viveiros de Castro's method of controlled equivocation. To broaden the horizon of interpretation, this reflection incorporates the notion of Black "sorcerous translation," found in the book's afterword, written by Tiganá Santana. Thus, the work aims to forge new conceptual tools by taking other cosmologies seriously, aspiring to "restore to the linguistic spell its effectiveness in the plurality of the forest."

Keywords: Paul Valéry; *Charmes*; cosmological translation; black translation

1. L’angle mort de la traduction littéraire et Paul Valéry au Brésil

Discuter jusqu’à quel point la traduction de l’œuvre poétique de Paul Valéry au Brésil serait un des « angles morts » de la traduction littéraire dépend surtout du point de vue adopté. Comme nous le rappelle Marie-Hélène Torres (2011, p. 152), « Au Brésil, 73% des traductions sont issues de l'anglais, 10% du français, 7% de l'allemand, 5% de l'espagnol, 3% de l'italien et 2% répartis en dizaines d'autres langues ». Ce qui veut dire que « [l]a littérature de langue anglaise est sept fois plus traduite que la littérature de langue française au Brésil, ce qui est considérable » (*ibidem*). Même si dans cet ensemble la littérature représente 40% du total

traduit, « en effet, la littérature pour enfants ainsi que les romans policiers (des populaires *San Antonio* aux *Maigret* de Simenon) représentent la plus grande partie » (*ibidem*). En ce sens, quand nous pensons à un niveau commercial, les classiques français et la poésie de Paul Valéry sont tout à fait des « angles morts ».

Cela n'empêche que certains auteurs, parmi lesquels Valéry, même si invisibles pour le grand public, aient un certain effet sur le champ littéraire et symbolique. Comme nous l'avons déjà remarqué dans notre article « Situation de Valéry traduit au Brésil : enjeux des avant-gardes » :

> [Au Brésil, c]haque fois que la relation entre modernisation et modernisme est contestée, Valéry apparaît. Chaque fois que l'historicité homogène du progrès de la nation se confond avec la pratique littéraire – par exemple, quand le vers libre est vu comme progressiste, spontané et brésilien et le vers métrique comme arriéré, passéiste et exogène –, la densité de la réflexion valéryenne vient brouiller les dichotomies infernales de notre expérience littéraire. (Faleiros et Zular, 2022, p. 55)

Ces enjeux concernant la réception de Valéry au Brésil ont informé nos choix au moment de traduire, pour la première fois au Brésil, l'ensemble des poèmes du recueil *Charmes* de cet auteur français. En effet, le travail de traduction de l'œuvre valéryenne nous a conduits à développer toute une approche cosmologique du traduire, probablement un angle pas seulement « mort » mais invisible de la traduction. Ces réflexions ont comme point de départ la traduction culturelle comprise comme équivocation contrôlée.

La traduction culturelle comprise comme équivocation contrôlée a comme base la pensée d'Eduardo Viveiros de Castro (2012, p. 156). Selon l'auteur, en anthropologie, il y aurait essentiellement deux théories des sociétés américaines : une théorie *sociologique* et une théorie *cosmologique*. Si la première vise plutôt une description du fonctionnement des sociétés, la deuxième, avec laquelle il opère souvent, définit « bien plus qu'un objet », elle vise à établir une relation et à comprendre l'Autre comme un *interlocuteur*, avec qui se construit « une correspondance dialogique » (*ibidem*). Il s'agit de prendre au sérieux la cosmovision de l'autre et ainsi reconceptualiser la comparaison, ce qui implique de traduire les concepts pratiques et discursifs de l'Autre dans les termes de l'appareil conceptuel de l'énonciateur. L'intérêt, dès lors, est de spéculer sur les dialogues possibles, visant surtout la dimension cosmologique (ou ontologique[1], si l'on veut) des positions énonciatives impliquées.

[1] Le choix entre cosmologique ou ontologique est politique puisque l'ontologie est une catégorie analytique occidentale associée à la philosophie. Le mot cosmologique permet de comprendre les cosmovisions (l'ontologie étant l'une parmi plusieurs) de façon plurielle.

C'est dans cette perspective, à partir d'une approche traductrice inspirée par la théorie cosmologique, qu'on analyse la traduction du recueil de poèmes le plus important de Paul Valéry, intitulé *Charmes*, que nous avons traduit par *Feitiços*, traduction qui a obtenu en 2020 le prix Paulo Rónai de la Bibliothèque nationale.

2. Le mot *charmes* dans les traductions de Paul Valéry

Avant d'expliquer le choix improbable de traduire « charmes » par « feitiços » et sa justification, il convient de noter que seuls quelques poèmes de ce livre fondateur de Paul Valéry avaient été traduits au Brésil, notamment par Augusto de Campos et Júlio Castañon Guimarães. Comme nous l'avons déjà discuté dans des textes précédents (voir Faleiros et Zular, 2017, 2022), aucun de ces traducteurs n'a cependant abordé la question du titre, désignant toujours l'ouvrage de Valéry par son titre original. Ils n'ont pas non plus examiné la résonance de ce titre dans l'œuvre lors de ses onze occurrences, un phénomène concentré dans six des vingt poèmes du recueil.

Les traductions du mot français « charmes » et de son adjectif « charmant » ont donc été motivées par leurs occurrences spécifiques. Par exemple, Augusto de Campos (1984), dans sa traduction monumentale d'« Ébauche d'un Serpent », se retrouve à trois reprises devant la question. La première fois, il choisit d'omettre le mot « charmant », la deuxième fois, il traduit « charmes » par « charmes » même, et la troisième fois, il préfère « encantamentos », comme on l'observe dans le tableau ci-dessous.

Ce lieu charmant qui vit la chair	Esta área em que a carne clara-
Choir et se joindre m'est très cher !	Mente caiu me é muito cara!
***	***
Toutefois l'excès de mes charmes	Talvez o excesso de meus charmes
Pourra de lointaines alarmes	Possa em seus remotos alarmes
Troubler ses desseins tout-puissants !	Turvar esse poder imenso!
***	***
Je te buvais, ô belle sourde !	Eu te bebia, ó surda imagem!
Calme, claire, de charmes lourde,	Calma, cheia de encantamentos,
Je dormirais furtivement,	Eu regia aqueles momentos,

Tableau 1 : Extraits du poème « Ébauche d'un Serpent » de Paul Valéry (1922).
Traduction Augusto de Campos (1984)

Pour le traducteur, ce qui semble importer, c'est la polysémie que le terme implique, et non un concept clé à privilégier. Ce choix de traduction s'inspire de Valéry lui-même (*apud* Campos, 1984, p. 19) quand celui-ci affirme : « Ce poème repose sur des changements de ton. J'ai volontairement exagéré les assonances et les allitérations ». Ces changements de ton confèrent aux strophes une certaine autonomie, à tel point que Campos (*idem*, p. 18) note que ces strophes ont été placées comme « des masses, des couleurs ou des atomes (dans une molécule) »[2]. Ainsi, traduire « charmes » par rature ou variation sémantique due aux rimes est cohérent avec le projet d'Augusto de Campos ; d'autant plus si l'on se souvient qu'Augusto de Campos a délibérément sélectionné ce poème dans le recueil *Charmes*, centrant sa lecture sur la manière dont le thème et l'image du serpent apparaissent dans l'œuvre de Valéry. Ainsi, plutôt que de travailler sur ces niveaux sémantiques, la traduction d'Augusto de Campos cherche à explorer l'articulation mélodique et rythmique qui enveloppe le lecteur dans une sorte de transe poétique. Loin de toute stabilisation, le sens de « charmes » est donc variable et dépend fortement du projet de traduction mis en œuvre pour produire un effet poétique pertinent.

Le projet de Julio Castañon Guimarães (2013) est en partie similaire à celui d'Augusto de Campos, mais cette fois-ci, l'image-thème qui attire l'attention est celle du Narcisse, poème où les mots « charmes » et « charmant » apparaissent à quatre reprises.

Et mes tristes regards, ignorants de mes charmes, *À d'autres que moi-même adresseraient leurs larmes…*	E meu sombrio olhar, sem saber meus encantos, A outros que não eu mostraria seus prantos…
***	***
Le roc rit ; l'arbre pleure ; et par sa voix charmante, *Je ne puis jusqu'aux cieux que je ne me lamente* *D'appartenir sans force d'éternels attraits !*	Ri a rocha; e a árvore chora; atraente, Sua voz faz com que aos céus apenas me lamente Por pertencer sem força ao que eterno me arrebata!
***	***
Ô visage !... Ma soif est un esclave nu... Jusqu'à ce temps charmant je m'étais inconnu, Et je ne savais pas me chérir et me joindre !	Te beber!… Minha sede é um escravo despido… Até esse tempo eu me era desconhecido, E não sabia estar comigo e me prezar!
***	***
Hélas ! la nymphe même a séparé nos charmes ! Puis-je espérer de toi que de vaines alarmes ?	A ninfa mesma separou nossos encantos! De ti posso contar só com inúteis espantos?

Tableau 2 : Extraits du poème « Fragments de Narcisse » de Paul Valéry (1922).
Traduction Júlio Castañon Guimarães (2013)

[2] Toutes les citations en portugais ont été traduites vers le français par Álvaro Faleiros.

Lors de sa première occurrence dans la traduction de « Fragments de Narcisse », le mot « charmes » est traduit par « encantos ». À la seconde, la « voix charmante » devient « voz atraente », ce qui l'éloigne quelque peu de la dimension magique du sortilège et de l'enchantement se rapprochant du sens plus courant en portugais de l'adjectif « charmoso ». La troisième occurrence est « ce temps charmant ». Dans ce cas, l'adjectif est omis. Dans la quatrième et dernière occurrence, « charmes » est à nouveau traduit par « encantos ». Castañon Guimarães, contrairement à Augusto de Campos, opte une seconde fois pour « encantos ». Cette répétition confère à la traduction du mot « charmes » une plus grande unité, préférant le situer dans un champ sémantique plus précis, celui de « encanto ».

Pour mieux comprendre la portée de chacun de ces choix, il est important de rappeler que, selon le *Trésor de la Langue Française*, le nom masculin « charmes » désigne, au sens littéraire, d'une part, une « formule incantatoire », un objet ou une boisson produisant cet effet magique. Et, d'autre part, une puissante attraction, une fascination qu'une personne ou une chose exerce sur nous.

En portugais, dans le *Dictionnaire Houaiss de la langue portugaise*, l'entrée se concentre précisément sur la dernière définition présente dans le dictionnaire français, à savoir : « Charmes » est attraction ou séduction que certains êtres exercent sur d'autres ; grâce séduisante typique d'une personne qui plaît et captive.

Le glissement sémantique intervenu dans le sens de « charmes » en portugais est perceptible. Dans les traductions mentionnées précédemment, Castañon Guimarães s'est clairement attaché à ne pas réutiliser « charme » en portugais, cherchant à adhérer plus directement à la signification de « charme » en français, que ce soit par « encanto » ou « atração ». Cette solution, à notre avis, ne rend pas compte de ce qui nous intéresse le plus dans les *Charmes* de Valéry. Cela nous a conduits à nous interroger sur d'autres traductions possibles de « charmes ». Cette question est également née de la nécessité de définir le mot en question, compte tenu du fait qu'il s'agissait d'une traduction de l'ouvrage dans son ensemble et de son actualisation.

D'où les questions… Pourquoi réécrire les *Charmes* de Valéry aujourd'hui ? Quelle position énonciative adopter ? Quel type de dialogue, de correspondance, serait en jeu ?

3. Les sortilèges du mot « charmes »

Pour comprendre le choix opéré, il est utile de consulter à nouveau le dictionnaire. Dans le dictionnaire *Houaiss*, « feitiço » désigne principalement quelque chose « qui n'est pas naturel ; qui est artificiel » ; quelque chose de « faux » ou de « fictif ». Il désigne également une « action ou pratique typique d'une sorcière ou d'un sorcier ; sorcellerie, envoûtement ». Ou encore « la qualité ou le pouvoir de fasciner, d'exercer une forte attraction ». À ces significations s'ajoute la curieuse référence à « feitiço » comme « une région du Zaïre où l'on verse des paiements aux populations autochtones ».

Les principaux aspects sémantiques du terme résident donc dans son caractère artificiel ou fictif. Il s'agit d'un objet fabriqué, d'où sa proximité avec l'idée de « sortilège ». Un sortilège est un objet invoqué à des fins de sorcellerie, destiné à exercer une forte attraction. Si l'on revient à la définition de « charmes » en français, cela signifie, au sens littéraire, premièrement, « formule incantatoire » ; « pouvoir magique ainsi produit » ; et, deuxièmement, un objet ou une boisson qui produit cet effet magique. Le plus intéressant, cependant, et ce qui a été déterminant dans notre choix, est la façon dont le mot « feitiço » a voyagé d'Europe en Afrique. Outre la référence ci-dessus à la région du Zaïre, où « feitiço » désigne le lieu où l'on verse un paiement à un autochtone, un examen de l'origine du mot nous apprend que, selon le *Dicionário Etimológico* :

> Feitiço, dérivé du latin *facticius* (« artificiel, contre nature »), est un mot très ancien en portugais, dont on trouve trace dès le XV^e^ siècle. Initialement, il signifiait « faux, artificiel »... Mais il prit bientôt son sens actuel de « sort jeté par un sorcier, ensorcellement, sorcellerie ». Avec l'avancée des Portugais le long des côtes africaines, les autochtones adoptèrent le terme, modifiant sa prononciation en / *fetixu* / ; les Français, qui le rencontrèrent là-bas, l'importèrent sous la forme de *fétiche,* réimporté en portugais au XIX^e^ siècle, avec le sens d'« objet auquel on attribue un pouvoir surnaturel ».[3]

Il est bien connu que l'Europe et le Christianisme diabolisent la vision du monde de l'Afrique noire, associant la sorcellerie au mal, ne comprenant pas la dualité de la magie, la

[3] Feitiço, derivado do latim *facticius* ("artificial, não-natural"), é um vocábulo muito antigo em nosso idioma, sendo registrado já no séc. 15. Inicialmente significava "postiço, artificial"... Logo, no entanto, assumiu o seu significado atual de "malefício de feiticeiro; bruxaria". Com o avanço português pela costa da África, os nativos adotaram o termo, modificando-lhe a pronúncia para /fetixu/; os franceses, que foram conhecer ali o vocábulo, importaram-no com a forma de *fétiche*, que foi reimportada por nós no séc. 19, com o sentido de "objeto ao qual se atribui um valor sobrenatural" ou "objeto ou parte do corpo em que certos indivíduos vão buscar excitação erótica" (há fetichistas fixados em sapatos, em roupas íntimas, em pés, etc.). Traduction Álvaro Faleiros.

force de ses contradictions et de ses paradoxes, ni son pouvoir transformateur, c'est-à-dire sa capacité à régénérer et à transmuter une situation, comme en témoigne la figure de l'orisha Exu.

4. Considérations sur les *Charmes* de Paul Valéry

Dans l'approche cosmologique de la traduction que nous adoptons ici, le grand poème, compris aussi comme sortilège, enchantement, fétiche, est une formule magique dont le pouvoir de redonner un sens à la réalité ne peut être négligé. Les *Charmes* de Valéry sont, en ce sens, significatifs. Comme nous l'avons observé ailleurs (Faleiros et Zular, 2023, p. 52-53), au moment de l'écriture de son recueil de poème *Charmes*, Paul Valéry se situe à l'articulation de l'histoire politique, intellectuelle et littéraire du début du XX^{e} siècle. Profondément marqué par la Première Guerre mondiale, il interprète celle-ci comme le symptôme d'une « crise de l'esprit » européenne, résultant d'erreurs dans la manière de penser l'histoire et l'organisation politique des sociétés. Si Valéry défend l'idée d'une communauté européenne, nous observons qu'il demeure néanmoins sceptique quant à la capacité de la politique à garantir durablement la paix. Celle-ci lui apparaît non comme une simple absence de guerre, mais comme un état plus complexe, où les forces de conflit, de création et d'amour coexistent.

Cette réflexion conduit Valéry à relativiser l'importance des événements historiques immédiats. Selon sa formule célèbre, les événements ne constituent que « l'écume des choses », tandis que ce qui importe véritablement réside dans les mouvements profonds qui traversent l'histoire. Cette conception trouve un écho chez Carlos Drummond de Andrade, qui reprend cette idée dans l'épigraphe de *Claro enigma* (1951). Ainsi, nous pouvons comprendre que pour Valéry l'histoire ne se réduit pas à une succession de faits, mais qu'elle est animée par des dynamiques souterraines que le poète a pour tâche de rendre perceptibles à travers le langage. Dans cette perspective, l'histoire littéraire, la longue durée historique et le fonctionnement hétérogène du langage s'entrecroisent, faisant du poème un lieu privilégié d'exploration des forces qui façonnent le monde et l'expérience humaine.

Ainsi, si nous nous tournons vers les poèmes des *Charmes* de Valéry, nous verrons comment ces différentes temporalités produisent une « poésie à vocation ontologique » (Marx, 2002, p. 270).

Cette vocation ontologique s'inscrit dans la manière dont Valéry réactive et reconfigure les récits mythiques. La présence récurrente de figures telles que le Serpent, Narcisse, les nymphes, Éros et Psyché, ainsi que d'éléments naturels comme l'Aurore, le Platane, le Palmier

ou l'Abeille, témoigne d'un projet poétique qui dépasse la simple reprise thématique. En réinvestissant des mythes issus de la tradition canonique, Valéry leur confère une actualité nouvelle et les mobilise pour éclairer des problématiques esthétiques et réflexives modernes, notamment celles liées à l'autoréférentialité de l'œuvre et aux rapports entre forme et contenu. Cette démarche instaure une temporalité singulière, où le passé demeure actif sous la forme de la mémoire et de la durée, offrant ainsi une profondeur historique à la pensée poétique. (Faleiros et Zular, 2022, p. 50).

Un exemple notable du fonctionnement du sortilège poétique chez Paul Valéry est le poème « La Pythie ». Valéry réinterprète la Pythie, prêtresse du temple de Delphes, soulignant son sacrifice corporel nécessaire, son deuil, sa transe et la transformation magique de l'expérience en langage (et du langage en expériences). Comme nous l'avons noté dans une étude précédente (Faleiros et Zular, 2017, p. 1551), dans *La Pythie*, Paul Valéry met en scène un univers fondé sur la circulation et la transformation continues des forces sensibles. Les images de l'écoute, des eaux souterraines, des cavernes, du sang, des métaux et des sources sonores constituent un réseau dynamique de flux qui accompagne le processus de la parole poétique et prophétique. La voix de la Pythie apparaît ainsi comme le lieu d'un passage incessant entre différents états de l'être, différents systèmes de signification et différentes formes de langage. Selon Valéry, l'expérience du vivant est structurée par une pluralité d'unités rythmiques qui organisent les transitions entre pensée, son, temps et matière. Le poème devient alors un espace où s'opèrent des transformations permanentes, rapprochant l'activité poétique d'une forme d'alchimie. Dans cette perspective, l'écriture ne vise pas à représenter le réel de manière statique, mais à configurer des relations singulières entre des éléments hétérogènes. Le vers joue ainsi une fonction régulatrice : il organise les mouvements et les variations qui traversent le langage, tandis que la lecture réactive ces configurations à travers l'expérience particulière de chaque lecteur. *La Pythie* se présente dès lors comme une réflexion sur la puissance transformatrice du langage poétique, conçu comme un lieu de passage, de résonance et de création de sens.

La dernière strophe du poème illustre la nature des transmutations en jeu.

Honneur des Hommes, Saint LANGAGE,	Honra Humana, Santa LINGUAGEM,
Discours prophétique et paré,	Fala profética e ornada,
Belles chaînes en qui s'engage	Bela corrente e em sua engrenagem
Le dieu dans la chair égaré,	O deus na carne desviada,

Illumination, largesse !	Iluminação, alquimia!
Voici parler une Sagesse	Aqui fala a Sabedoria
Et sonner cette auguste Voix	E soa esta Voz entre vozes,
Qui se connaît quand elle sonne	Que sabe quando soa também
N'être plus la voix de personne	Não ser mais a voz de ninguém
Tant que des ondes et des bois !	Sendo a das ondas e dos bosques!

Tableau 3 : Extrait du poème « La Pythie » de Paul Valéry (1922).
Traduction Álvaro Faleiros et Roberto Zular (2020)

Le dieu du discours prophétique, du langage honorable et sacré, est un dieu en minuscules, qui quitte le monde éthéré pour s'incarner. Là réside la sagesse, l'illumination. Cette sagesse se manifeste en tant que *Voix* résonnant au-delà du soi. C'est seulement ainsi qu'elle peut être la voix des vagues et des forêts elles-mêmes ; le langage humain sacré transfiguré en bruissement. Échos, murmures, vagues qui, traduits, se trouvent amplifiés par le choix de traduire /rendre « largesse » par « alquimia ».

On pourrait s'arrêter là et se contenter du geste ensorceleur de Valéry, qui, de manière intense et profonde, redéfinit le mythe, l'actualisant dans un rapport à la nature et au sacré bien plus hellénique que gréco-latin, ouvrant le corps au sacré, articulant langage et expérience, sagesse et écoute des ondes cosmiques. Traduire Valéry dans cette perspective constitue, en soi, un geste considérable de réinterprétation de son héritage, permettant, comme chez Carlos Drummond de Andrade, un regard plus mesuré et attentif sur le monde, créant une certaine résistance à l'urgence anxieuse des événements.

Nous pouvons cependant aller plus loin, observer avec des intellectuels africains tels que Cheik Anta Diop (1981) ou Théophile Obenga (2005) et constater que l'influence africaine sur la Grèce antique fut profonde et significative dans les domaines de l'art, de l'architecture, de l'astronomie, de la médecine, de la géométrie, des mathématiques, du droit, de la politique et de la religion. En ce sens, pour revenir sur nos questions précédentes, nous nous demandons une fois de plus : pourquoi retraduire *les Charmes* de Valéry aujourd'hui ? Quelle position énonciative adopter ? Quel type de dialogue, de correspondance, serait en jeu ?

Puisque nous vivons au Brésil au XXI^{e} siècle, à une époque où les récits sur notre identité s'affrontent, il nous a semblé important d'élargir la lecture de Valéry à d'autres approches cosmologiques. Ainsi, revisitant le mouvement intercontinental qui a conduit le « feitiço » afro-lusitanien à se transformer en « fétiche » français, nous avons invité Tiganá

Santana, auteur d'une réflexion importante et originale sur la traduction nègre[4] à écrire une postface aux *Feitiços* de Valéry, intitulée « Resonâncias feiticeiras » (Résonances ensorceleuses).

5. Résonances ensorceleuses

Dans sa postface, Santana note que Valéry travaille la traduction de la matière par « langage incarné » (2020, p. 233) et ajoute :

> Bien que le poète français, descendant de la pensée cartésienne (…), sépare la nature de la culture, son comportement poétique, en réalité, supprime ce clivage à de nombreux niveaux. Le « feitiço » [charme, sortilège] opère alors avec force : entre ce qui préserve le sens latin de « fabriqué » et ce qui suppose, en l'occurrence, l'enchantement, la cinétique spatio-temporelle, la multiplicité existant comme un plateau et un ensemble de molécules, l'imagerie scandée par le langage aussi souterraine que textile. (*idem*, p. 234)[5]

Cette lecture acquiert une autre dimension lorsque Tiganá Santana (*idem*, p. 234-235) explique sa position énonciative :

> Étant Noir, je parle, ancestralement et quotidiennement, de la sorcellerie comme de la vie… et parce que la vie est vécue, car la vie n'est ni la vie ni la mort, toute perspective sur la totalité des expériences renvoie donc à la transmutation – à la chair transmutée et à l'absence. [...] J'ai l'impression que vous [Faleiros et Zular] introduisez ici une telle sorcellerie parce que vous souhaitez que le Brésil échappe à la mort qui ne transforme pas. J'ai appris, grâce à l'existence du *kindoki*, qu'il existe une science concernant le fait indiscutable que la transformation continue de ce qui vit[6] ne se produit pas au niveau de la forme, comme si celle-ci était perçue comme une fine coquille protégeant les veines de la tige. Ce qui se transforme combine des ontologies mouvantes…[7]

[4] Nous avons choisi de traduire « tradução negra » par « traduction nègre », suivant le désir de Tiganá Santana de faire référence au mouvement de la Négritude.
[5] Apesar de o poeta francês, egresso do pensamento cartesiano (...), separa, portanto, natureza de cultura, seu comportamento poético, com efeito, subtrai, em muitas camadas, essa clivagem. O feitiço dá-se, vigorosamente, aí: entre aquilo que resguarda o sentido latino do 'fabricado' e o que assume, na acontecência, o encantamento, a cinética espaciotemporal, o multíplice existente como platô e conjunto de moléculas, a imagística escandida pela linguagem tão subterrânea quanto têxtil. (p.234). Traduction Álvaro Faleiros.
[6] Tiganá utilise exprès des tournures improbables pour provoquer une étrangeté. L'idée ici c'est de les conserver.
[7] Sendo eu negro, é que, ancestral e diuturnamente, falo sobre feitiço como vida... e porque vida vivida, porque vida nem como vida nem como morte. Qualquer perspectiva de totalidade de experiências, destarte, remete-se à transmutação – às carnes e ausência transmutadas. [...]. Tenho a impressão de que vocês trazem para cá tais feitiços por quererem que o Brasil se retire da morte que não transforma. Aprendi, diante da existência de *kindoki*, que há ciência quanto ao inconteste fato de que a transformação contínua do que vive não se dá no âmbito das formas, como se estas fossem percebidas como pouca casca a proteger as nervuras do caule. O que se transforma combina ontologias moventes... (p.234-235) Traduction Álvaro Faleiros.

En mentionnant *le kindoki*[8], en l'associant à l'être noir ancestral qui comprend la sorcellerie comme une forme de vie, Santana mobilise un autre langage conceptuel pour dialoguer avec les *Charmes* de Valéry. Dans ce geste herméneutique, il déplace la Pythie vers son ascendance égyptienne, avec sa chair transmutée et ses absences.

À partir de cette vision du monde, la dynamique temporelle, nourrie par l'actualisation du mythe hellénique, acquiert d'autres niveaux d'interprétation. Selon Santana (2020, p. 235) :

> Quand je pense aux dynamiques immémoriales – c'est-à-dire lorsque je ne peux les lier à des noms et à une inventivité spécifiques, mais plutôt à des génies collectifs – je me tourne vers les horizons négro-africains du Brésil. Et je m'approche ainsi du *kindoki* – « feitiço » [charme, sortilège] en kikongo, une langue africaine si présente dans le lexique luso-brésilien. Et de cette façon reconnaître la tendance de ce qui vit à être toujours une entité différente, quelle que soit la perspective.[9]

La citation ci-dessus explique la compréhension de l'expérience de la relecture de ce que l'on entend par sortilège. C'est à partir de là que Santana interprète la poétique valéryenne de *Feitiços*, en accordant une importance particulière au poème « La Pythie ». Pour Santana (2020, p. 236) :

> Il semble que tout le processus transmutatif-sorcier qui se déroule dans les trajectoires poétiques des « Feitiços » [Charmes, Sortilèges] soit opéré parce que « La Pythie » assure la transitivité entre ce qui « frémit aux pieds » de l'Aurore … « La Pythie », la pythonisse garde le lieu précis de la transformation en représentant les multiples possibilités d'incarnation incantatoire, le « pouvoir créateur ». Le sortilège (*feitiço*) est une transe du langage. La triade vie-langage-sortilège atteint ce qui est au-delà de ce qui pourrait ou ne pourrait pas être.[10]

[8] Traditionnellement, le *Ndoki* est perçu comme « le connaisseur » ou le sage qui comprend les principes supérieurs du système humain et de la nature. Ses adeptes le considèrent comme une technologie spirituelle bantoue et une forme de science qui implique éthique et responsabilité, et non simple fantaisie. Le *Kindoki* (« science » de la connaissance) implique la maîtrise des mystères, la discipline émotionnelle et une connaissance profonde de la vie et des ancêtres.

[9] Quando penso em dinâmicas imemoriais, ou seja, quando não as posso vincular a nomes e inventividades específicos, mas a gênios coletivos, debruço-me diante dos horizontes negro-africanos a partir do Brasil. Aproximo-me, então, conforme supracitado, de *kindoki* – "feitiço" na língua africana kikongo, tão presente no léxico luso-brasileiro. Trata-se do reconhecimento dos pendores do que vive a ser sempre outra entidade em relação a qualquer perspectiva. (p.235). Traduction Álvaro Faleiros.

[10] Parece que todo o processo transmutativo-feiticeiro que se dá nos trajetos poéticos dos Feitiços [Charmes] efetiva-se porque "A Pítia" intermedeia a transitividade entre o que "treme desde os pés", da "Aurora"... "A Pítia", a pitonisa, resguarda o lugar preciso da transformação por ser as múltiplas possibilidades de encarnação encantatória, a "potência criadora". O feitiço é transe da linguagem. A tríade vida-linguagem-feitiço chega pelo que é além do que poderia ser ou não ser. Traduction Álvaro Faleiros.

Dans cette transe linguistique, les strates interprétatives prolifèrent, ouvrant l'espace au rêve, où les correspondances conservent volontairement une certaine opacité, car lorsque, en état d'écoute, le moi déplace sa voix au-delà du moi occidental, ce sont les vagues et les forêts, dans leur mystère, qui se font entendre. Il s'agit là d'un autre régime de traduction, un régime obscur, interprété par Santana ainsi :

> La science traductive de l'être-autre est nocturne, c'est-à-dire qu'elle surgit du chaos – où et quand on rêve ; de l'exploration du monde sans corps clos. Valéry rêvait du Néant et des floraisons, tout comme vous [Faleiros et Zular] rêvez, dans le contexte de nouvelles guerres sans guerriers, des rêves valéryens et des pierres de l'ordre du jour. Mais aussi, et surtout, vous rêvez, depuis le Brésil, d'une éthique des forces enchantées : vous dansez le *jarê*, l'*omolokô* et l'*umbanda*, dans une traduction qui aspire à restituer au charme du langage son efficacité dans la pluralité de la forêt.[11]

Conclusion

À ce carrefour cosmologique (ontologique), nous pouvons construire un autre rapport à notre travail de traduction et d'interprétation, en considérant la possibilité de prendre au sérieux d'autres points de vue, d'autres positions énonciatives, d'autres cosmologies et, à partir d'elles, forger de nouveaux outils pour nos langages conceptuels. Dans le cas de la réception de Paul Valéry au Brésil, le choix de traduire « charmes » par « feitiços » permet de l'associer au *kindoki* ouvrant l'œuvre de Valéry à un autre réseau associatif Egypte-Grèce-France-Brésil-Afrique. Les mythes retravaillés par le poète français, tels que la Pythie, peuvent donc faire résonner d'autres espaces rituels comme ceux du candomblé et leur *kindoki*, ce qui contribue à une relecture moins classicisante et plus contemporaine de cette voix majeure de la littérature française qu'est Paul Valéry. Cela fait de la traduction une pratique capable de produire un autre rapport à l'Autre par l'accès à d'autres cosmovisions et de réinterpréter des œuvres classiques de la littérature occidentale.

[11] A ciência tradutória do ente-outro é noturna, isto é, dá-se a partir do caos-onde e de quando se sonha; de quando se transita pelo mundo sem corpo encerrado. Valéry sonhara o Nada e os florescimentos, bem como vocês sonham, em contexto de novas guerras sem guerreiros, os sonhos valerianos e as pedras da ordem do dia. Mas, também, e, sobretudo, sonham, do Brasil, uma ética das forças encantadas: dançam jarê, omolokô e umbanda, numa translação que aspira a devolver ao feitiço linguageiro a sua eficácia na pluralidade da floresta. (p.235). Traduction Álvaro Faleiros.

Bibliographie

Campos, A. de. (1984). *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. Brasiliense.

Diop, C. A. (1981). *Civilisation ou barbarie*. Présence Africaine.

Faleiros, Á., & Zular, R. (2017). Traduzir os *Charmes*, de Paul Valéry. *Domínios de Lingu@gem, 11*(5), 1536–1555. https://doi.org/10.14393/DL32-v11n5a2017-8

Faleiros, Á., & Zular, R. (2022). Situation de Valéry traduit au Brésil : Enjeux des avant-gardes. *Revue des sciences humaines, 346*, 47–68.

Faleiros, Á., & Zular, R. (2023). Situation de Valéry à travers les traductions brésiliennes depuis les années 1950. *La Revue des lettres modernes. Série Paul Valéry, 16*, 137–157.

Marx, W. (2002). *Naissance de la critique moderne : La littérature selon Eliot et Valéry (1889–1945)*. Artois Presses Universitaires.

Obenga, T. (2005). *L'Égypte, la Grèce et l'école d'Alexandrie : Histoire interculturelle dans l'Antiquité. Aux sources égyptiennes de la philosophie grecque*. L'Harmattan.

Santana, T. (2020). Ressonâncias feiticeiras. In P. Valéry, *Feitiços [Charmes]* (R. Zular & Á. Faleiros, Trads.). Iluminuras.

Torres, M.-H. (2011). Littérature française traduite au Brésil : La représentation de l'Autre. In F. Manzari & F. Rinner (Eds.), *Traduire le même, l'autre et le soi*. Presses Universitaires de Provence.

Trésor de la Langue Française Informatisé. (n.d.). *TLFi*. CNRS–ATILF. http://atilf.atilf.fr/ (consultado em 12 de outubro de 2025).

Valéry, P. (1957). *Œuvres* (Vol. 1). Gallimard.

Valéry, P. (2013). *Fragmentos do Narciso e outros poemas* (J. C. Guimarães, Trad.). Ateliê Editorial. (Œuvre originale publiée en 1922)

Valéry, P. (2020). *Feitiços [Charmes]* (R. Zular & Á. Faleiros, Trads.). Iluminuras. (Œuvre originale publiée en 1922)

Viveiros de Castro, E. (2012). "Transformação" na antropologia, transformação da "antropologia". *Mana, 18*(1), 151–171.

Ressources en ligne

Dicionário Etimológico. (n.d.). *Feitiço*. https://www.dicionarioetimologico.com.br/feitico/. Consulté le 12 octobre 2025.

Houaiss, A., & Villar, M. de S. (Eds.) (n.d.). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Consulté le 12 octobre 2025.