« DE LÀ IL FAUT APPRENDRE À REDESCENDRE » : LA POÉSIE DE LEONARDO FRÓES ENTRE ÉCOLOGIE ET TRADUCTION

Caroline PESSOA MICAELIA[1]
Henrique Provinzano AMARAL[2]

Résumé : Cet article présente le parcours et l'œuvre du poète et traducteur brésilien Leonardo Fróes (1941-). D'un côté, nous nous proposons de donner à lire quelques-uns de ses poèmes ainsi que leur espace géographique, temporel, poétique et traductif. De l'autre, nous envisageons de montrer comment cet auteur met en scène – à la fois par ses poèmes, par ses traductions et par sa trajectoire – une sorte d'« esthétique de la terre » (Glissant, 1990) avant la lettre, tout en nous apprenant le rôle que jouent la poésie et la traduction dans la possibilité d'un « monde à venir » (Danowski et Viveiros de Castro, 2014).

Mots-clés : Leonardo Fróes, Édouard Glissant, traduction littéraire, esthétique de la terre, poésie brésilienne.

Abstract: This paper introduces the Brazilian poet and translator Leonardo Fróes (1941-), his path and œuvre. On the one hand, we seek to present some of Fróes's poems as well as their geographical, temporal, poetic, and translative spaces. On the other hand, our goal is to show how this author, through his poems, translations, and trajectory altogether, brings to surface a kind of "earth aesthetics" (Glissant, 1990) *avant la lettre*, enlightening us about the role that poetry and translation play before the possibility of a "world to come" (Danowski and Viveiros de Castro, 2014).

Keywords: Leonardo Fróes, Édouard Glissant, literary translation, earth aesthetics, Brazilian poetry.

> *O que é feito de nossos rios, nossas florestas, nossas paisagens? Nós ficamos tão perturbados com o desarranjo regional que vivemos, ficamos tão fora de sério com a falta de perspectiva política, que não conseguimos nos erguer e respirar, ver o que importa mesmo para as pessoas, os coletivos e as comunidades nas suas ecologias […]. Precisamos ser críticos a essa ideia plasmada de humanidade homogênea na qual há muito tempo o consumo tomou o lugar daquilo que antes era a cidadania*[3] (Krenak, 2019 : 23-24).

Introduction

Dans l'étude *Há mundo por vir?* (*Y a-t-il un monde à venir?*), la philosophe Déborah Danowski et l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro (2014) revisitent la

[1] Universidade de São Paulo, Brésil, caroline.micaelia@usp.br.
[2] Universidade de São Paulo, Brésil, henrique.provinzano.amaral@usp.br.

[3] « Que sont devenus nos fleuves, nos forêts, nos paysages ? Nous sommes si troublés par le désordre régional où nous vivons, si énervés par le manque de perspective politique, que nous n'arrivons pas à nous lever ni à respirer, ni à voir ce qui importe réellement pour les gens, les collectivités et les communautés dans leurs écologies […]. Il faut que nous soyons critiques à l'égard de cette idée figée de l'humanité homogène où depuis longtemps la consommation a remplacé ce qu'auparavant était la citoyenneté. »

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

littérature, le cinéma et la philosophie contemporains ainsi que les cosmologies amérindiennes et d'autres discours concernant la fin du monde, de façon à s'interroger sur la possibilité d'un monde érigé sur la catastrophe climatique. Leur analyse des *Gifford Lectures* de Bruno Latour relève qu'une partie non négligeable du problème consiste à « decidir *em que mundo queremos viver* »[4] (2014 : 123, les auteurs soulignent). Or, même si le pronom *nous* (implicite dans cette proposition) se réfère à toute l'humanité, ce message s'adresse d'abord à la portion de celle-ci qui fonctionne comme un agent décisif dans la destruction de l'environnement, c'est-à-dire « a gente amontoada nas 'gigantescas metrópoles técnicas' »[5] (2014 : 127).

Si la possibilité d'un monde à venir s'avère, pour ces auteurs elle n'est sûrement pas évidente ni forcément positive. Elle implique, d'ailleurs, un changement radical dans le mode de vie de cette civilisation industrielle qui a réussi, en moins de trois siècles, à amener la consommation des ressources naturelles, mais pas uniquement, jusqu'à un point irréversible, comme ne cessent d'alerter les écologistes.[6] Ainsi, les deux auteurs suggèrent que « reduzir a escala de nossas proezas e ambições muito provavelmente, em breve, não será apenas uma opção »[7] (2014 : 155). D'après eux, ce changement doit nécessairement comporter un vrai freinage de la machine économique contemporaine, surtout en Occident, ce qui n'est pas sans conséquences sur le plan des autres activités humaines.

En ce qui concerne les rapports que la poésie et la traduction entretiennent avec l'écologie, le cas du poète et traducteur brésilien Leonardo Fróes (1941-) nous semble exemplaire. Ayant abandonné sa vie d'éditeur prestigieux à Rio de Janeiro dans les années 1970 – et après avoir habité New York, Berlin et Paris – pour embrasser une vie plus simple à la montagne, dans le village de Secretário (aux alentours de Petrópolis, dans l'État de Rio de Janeiro), Fróes apparaît, selon notre hypothèse, comme une sorte de modèle positif du changement de mentalité et de vie dont parlent Danowski et Viveiros de Castro. L'auteur conçoit la poésie et la traduction comme un projet de vie qui va de pair avec une pensée écologique. Il nous offre, par conséquent, une réponse à l'irréversibilité de la destruction des ressources naturelles par le biais d'une réinsertion de l'être humain dans la nature, qui ne s'opère aucunement par un rapport naïf ou atavique à l'environnement mais, bien à l'opposé, par une notion d'écologie basée sur l'apprentissage, l'expérience et le

[4] « Décider *en quel monde nous voulons vivre.* »

[5] « Les gens entassés dans les 'gigantesques métropoles techniques'. »

[6] L'ONG nord-américaine Global Footprint Network (https://www.footprintnetwork.org) calcule chaque année, notamment, le Jour du Dépassement de la Terre (*Earth Overshoot Day*), date à partir de laquelle l'humanité commence à consommer des ressources que la planète est incapable de régénérer en un an. Autrement dit, la consommation de ces ressources devient irréversible. Dès le début des années 1970, en termes généraux, cette date arrive chaque fois plus tôt (c'était le 1er août en 2018).

[7] « Bientôt, réduire l'échelle de nos exploits et de nos ambitions, très probablement, ne sera pas seulement une option. »

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

ralentissement, par une possibilité de monde à venir où la poésie, la traduction et la nature sont prises au sérieux, c'est-à-dire, comprises dans tout leur pouvoir de changement et d'intervention dans l'activité humaine.

Ce sont bien ces concepts que nous chercherons à éclaircir dans les lignes qui suivent, en essayant de mettre en question tout rapport à l'écologie, relié à une idéologie de la croissance, de l'accélération et du développement, c'est-à-dire, toute notion d'écologie associée à ce que quelques entreprises et le discours capitaliste appellent souvent une « durabilité » ou un « développement durable ». Ainsi, pour mieux comprendre le rapport à l'écologie qui est en jeu et dans notre réflexion et dans le parcours de Fróes, nous allons tout d'abord présenter la différenciation qu'a suggérée l'écrivain et philosophe martiniquais Édouard Glissant entre une « écologie politique » et une « esthétique de la terre ».

1. Comment penser l'écologie comme une *esthétique de la terre ?*

Glissant nous rappelle à maintes reprises que le lieu est incontournable (1997 : 59). Il met l'accent sur chaque lieu précis du monde et ses particularités, et propose également la notion de « Tout-Monde » pour désigner la conjonction simultanée et contemporaine de tous les paysages de la planète ; c'est la marque d'un regard sur la totalité. Or, ce double mouvement concernant l'espace, que l'on pourrait caractériser comme une dialectique entre le lieu et son entour[8] – qui remplace en quelque sorte l'ancienne dichotomie hégélienne entre le particulier et l'universel – est à la base d'une pensée qui ancre les activités humaines, y compris la poésie et la traduction, dans une dimension spatiale et même géographique.

Dans un essai célèbre, *Poétique de la Relation* (1990), l'auteur réfléchit sur l'écologie, tout en nous alertant sur les périls que pourrait apporter une compréhension atavique du thème, ce qu'il appelle une *écologie mystique :*

> Par-delà les préoccupations qui touchent à ce qu'on nomme l'environnement, l'écologie nous apparaît comme la pulsion par laquelle les hommes étendent à la planète Terre l'ancienne pensée sacrée du Territoire. Elle est ainsi à double orientation : ou bien on la concevra comme une dérivée de ce sacré, auquel cas on la vivra comme une mystique ; ou bien cette extension portera en germe la critique de cette pensée du territoire (de son sacré, de son exclusive), et l'écologie alors s'agira en politique (1990 : 160).

D'après Glissant, la proposition de l'écologie politique se veut une critique à la « pensée du territoire », qui consiste en un rapport à la terre dans lequel la légitimité se fonde sur un mythe de filiation.[9] L'écologie politique concerne, ainsi, « les peuples décimés, ou menacés de disparition en tant que peuples », puisqu'elle s'appuie sur un genre de relation à la terre (et non pas au territoire) qui ne se prétend pas imposant ni légitimé par une tradition : « Car, loin de

[8] Nous employons la notion d'« entour » dans le sens que lui donne Glissant, comme nous le montrerons par la suite.

[9] C'est l'une des propositions développées dans l'essai « L'étendue et la filiation » (Glissant, 1990 : 59-76).

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

consentir à l'intolérance sacrée, il anime la solidarité relationnelle de toutes les terres, de toute la terre. Ce qui fonde ici le droit, c'est la solidarité elle-même. Les autres considérations deviennent caduques » (Glissant, 1990 : 160).

Cependant, l'expression *écologie politique* pourrait susciter quelque scepticisme. Danowski et Viveiros de Castro la considèrent comme « um pleonasmo meramente enfático »[10] (2014 : 22), tandis que la proposition inverse – celle d'une *politique écologique* – constituerait un défi, notamment pour une écocritique qui, selon Stéphanie Posthumus, « tente de repenser le réel à partir d'un modèle autre que la nature » (2017 : 166). Il s'agirait donc, aux yeux de cette auteure, « de construire une politique à partir d'une réalité mélangée, hétéroclite, une réalité qui est le produit des activités humaines sur la planète, mais aussi une réalité avec laquelle nous devons apprendre à vivre sans pouvoir prédire exactement comment la planète réagira dans l'avenir » (*ibid.*).

Quoi qu'il en soit, aussi bien l'idée d'une écologie politique que d'une politique écologique ne semblent guère suffire à Glissant. En effet, lorsqu'il analyse la production poétique de son île natale en tenant compte des aspects économiques – ce qui est plutôt fréquent chez lui –, il s'interroge sur la possibilité d'une *esthétique de la terre* en tant qu'antidote contre un entendement naïf et « standardisant » à l'égard des rapports entre l'écologie, la politique et l'économie : « Contre la standardisation perturbante de l'affect des peuples, détournés par les procédés et les produits du change international, consenti ou imposé, il y a lieu de renouveler les visions et les esthétiques du rapport à la terre » (1990 : 162). En effet, l'œuvre du Martiniquais – ses romans et recueils de poèmes, naturellement, mais aussi ses essais – semble, du côté formel, apporter une sorte de réponse à ce souci. C'est pourquoi François Noudelmann (2009 : 41) affirme que l'esthétique glissantienne « se porte au-delà d'une thèse sur le monde existant » : elle « n'est pas réductible à un discours métacritique en surplomb du réel mondialisé, elle est en elle-même une réalisation de ce qu'elle exprime ».

Cela n'empêche pas pour autant l'existence « d'autres discours qui la croisent sur leur chemin », notamment « l'écologie politique, altermondialisme, postcolonialisme… » (Noudelmann, 2009 : 41). On constate souvent chez Glissant ce croisement entre la dimension spatiale du monde existant et une réflexion sur les possibilités de l'expérience esthétique abritées dans cette dimension. Un bon exemple est le titre complet de l'essai *Une nouvelle région du monde* (2006), qui reçoit l'inscription « Esthétique I ». De même, dans *Poétique de la Relation* il est toujours question de penser les liens sous-jacents entre les imaginaires des peuples dépossédés et leurs lieux, c'est-à-dire la région du monde qu'ils habitent et qui les caractérise :

> Esthétique de la terre ? Dans la poussière famélique des Afriques ? Dans la boue des Asies inondées ? Dans les épidémies, les exploitations occultées, les mouches bombillant sur les peaux en squelettes des enfants ? Dans le silence

[10] « Un pléonasme tout simplement emphatique. »

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

> glacé des Andes ? Dans les pluies déracinant les favelas et les bidonvilles ? Dans la pierraille et la broussaille des Bantoustans ? Dans les fleurs autour du cou, et les ukulélés ? Dans les baraques de fange couronnant les mines d'or ? Dans les égouttoirs des villes ? Dans le vent aborigène ravagé ? Dans les quartiers réservés ? Dans l'ivresse des consommations aveugles ? Dans l'étau ? La cabane ? La nuit sans lumignon ?/ Oui. Mais esthétique du bouleversement et de l'intrusion. Trouver des équivalents de fièvre pour l'idée 'environnement' (que pour ma part je nomme entour), pour l'idée 'écologie', qui paraissent si oiseuses dans ces paysages de la désolation. Imaginer des forces de boucan et de doux-sirop pour l'idée de l'amour de la terre, qui est si dérisoire ou qui fonde souvent des intolérances si sectaires (Glissant, 1990 : 165-166).

Or, si pour Glissant les idées d'« environnement » et d'« écologie » n'apportent pas de solutions faciles, c'est justement parce que ces termes pourraient cacher un enjeu principal : d'abord, chaque lieu demande une (ré)invention de son rapport à la terre et, ensuite, cette (ré)invention doit être mise en œuvre à travers les activités de l'imaginaire – la poésie, bien sûr, mais aussi la traduction. C'est pourquoi, dans l'*Introduction à une poétique du Divers*, le philosophe se réfère à cette dernière comme l'« un des arts futurs les plus importants » (1996 : 45). La traduction met en rapport plusieurs « langues et langages »[11] tout en mettant en œuvre une démarche comparable, sous différents aspects, à celle de la création. Selon le Martiniquais :

> Qu'est-ce à dire, sinon que le traducteur invente un langage nécessaire d'une langue à l'autre, comme le poète invente un langage dans sa propre langue. Une langue nécessaire d'une langue à l'autre, un langage commun aux deux, mais en quelque sorte imprévisible par rapport à chacune d'elles […]. La traduction est par conséquent une des espèces parmi les plus importantes de cette nouvelle pensée archipélique (Glissant, 1996 : 45).

Tout en comprenant l'activité de traduction, la notion de *pensée archipélique* attire l'attention aussi sur l'importance du détail dans l'imaginaire mis en scène par l'auteur. Dans l'œuvre de Glissant, ce regard porté sur le détail s'arrête précisément sur le paysage antillais, qui devient, quant à lui, une source d'innombrables images de la nature : « Par la pensée archipélique, nous connaissons les roches et les rivières, les plus petites assurément, roches et rivières, nous envisageons les trous d'ombre qu'elles ouvrent et recouvrent » (Glissant, 2009 : 45). Dans son dernier ouvrage (*Philosophie de la Relation*, 2009), par ailleurs, cette *pensée archipélique* se rapproche d'une attention particulière à l'essai comme forme littéraire-philosophique nourrie par les minuties qui composent le réel.[12]

---

[11] Il s'agit du titre donné à la deuxième conférence du recueil *Introduction à une poétique du Divers* (Glissant, 1996), dont nous reproduisons la citation suivante.

[12] « La pensée archipélique, pensée de l'essai, de la tentation intuitive, qu'on pourrait apposer à des pensées continentales, qui serait avant tout de système. Par la pensée continentale, l'esprit court avec audace, mais nous estimons alors que nous voyons le monde d'un bloc, ou d'un gros, ou d'un jet, comme une sorte de synthèse imposante, tout à fait comme nous pouvons voir défiler par des saisies aériennes les vues générales des configurations des paysages et des

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

On perçoit, dans cette pensée ou posture générale, un lien, quoique subtil, entre la traduction et l'écologie. Effectivement, ce que nous voyons ici c'est que l'invention d'une esthétique de la terre semble demander, d'un côté, à être ajustée à son lieu et, de l'autre, à se solidariser avec tous les autres paysages de la totalité-monde. La même sorte de double mouvement est à l'œuvre dans tout texte traduit, en ce qui concerne le rapport à sa propre langue et à la langue d'autrui, comme le prouve l'abondante bibliographie – allant d'Antoine Berman à Lawrence Venuti – consacrée aux distinctes manières d'agencer les langues/les textes source et cible. On comprend, dès lors, que la traduction et l'écologie – cette « esthétique de la terre » qu'envisage Glissant – partagent et la démarche et le dilemme.

On doit donc concevoir l'écologie tout comme l'on conçoit la traduction, puisque l'une comme l'autre sont à cheval entre une dimension de concrétude et une dimension d'abstraction. À ce propos, Glissant nous aide à voir que l'écologie, pour être efficace, doit être pensée à la fois de façon concrète et abstraite. En d'autres mots, la seule manière d'envisager un nouveau rapport à la terre c'est de commencer par un renouvellement de notre imaginaire concernant cette même terre – et si c'est bien le langage qui produit cet imaginaire, sorte de « fiction » selon la proposition poétique d'un Mallarmé,[13] par exemple, la seule manière d'agir sur un imaginaire c'est de se servir du langage de manière poétique. À notre avis, c'est précisément sur ce point que la poésie rejoint la traduction.

Cette conjonction est illustrée de manière spéciale dans l'œuvre de Leonardo Fróes. En tant que traducteur, il met en évidence une compréhension aiguë de ce que signifie faire l'aller-retour entre la concrétude et l'abstraction. En revanche, comme poète, il part de l'abstraction pour aboutir à la concrétude. Cependant, Fróes nous apprend à nous créer une esthétique de la terre non pas parce qu'il est poète ou traducteur, mais parce qu'il réussit, par l'expérience textuelle nourrie de l'expérience avec la terre et vice-versa, à manier le langage et la nature sans pour autant s'en faire une idée ingénue ou atavique.

Dans les prochaines pages, nous mettrons en évidence la façon dont l'auteur procède. Nous verrons, brièvement, que les liens entre ses langues de

---

reliefs » (Glissant, 2009 : 45). Cette conjonction entre la pensée de l'essai et les minuties du réel est déjà présente dans le célèbre texte d'Adorno « L'essai comme forme » (1984).

[13] Il y a, dans l'œuvre de Mallarmé, plusieurs réflexions sur ce qu'il appelle « la fiction ». Chez lui, cette idée renvoie le plus souvent aux usages conventionnés de certains mots, comme « l'argent », « la religion », « la démocratie », « l'État », parmi plusieurs autres, car ce ne seraient que des constructions sociales auxquelles l'esprit humain aurait donné un sens de vérité. Selon son raisonnement, ces constructions, ces fictions seraient des produits du discours littéraire, et par conséquent, pour faire court, tout l'imaginaire humaine ne consisterait en autre chose que littérature. Ainsi, si dans *La Musique et les Lettres* (2003 : 67 [1895]) le poète se plaint à devoir « démonter la fiction et conséquemment le mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien », dans « Crise de vers » (2003 : 213 [1897]) il écrit que la littérature est « un art consacré aux fictions ».

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

traduction, sa langue d'écriture et son œuvre poétique elle-même, offrent d'autres possibilités de rapport du lieu à la terre. Par ailleurs, il sera question de vérifier en quelle mesure le travail de Fróes et son imaginaire sont étroitement liés à un lieu spécifique, une petite forêt dont l'existence est due en partie à la contribution de l'auteur.

Pour approfondir ces aspects, dans la suite de cet article nous présenterons les parcours biographique, traductif et poétique de l'auteur. Nous commenterons, également, cinq poèmes de différentes époques – dont nous proposons la traduction en français.[14]

2. Le(s) parcours de Leonardo Fróes

Leonardo Fróes vit, actuellement, entre la ville de Petrópolis et le village de Secretário. Dans les années 1970, l'auteur et sa femme, Regina Fróes, abandonnent la turbulence des grandes villes pour s'installer dans ce bout de terre au milieu des montagnes où, malgré la sensation de passer à des habitudes recueillies et idylliques (Fróes, dans Hansen, 2017 : 7), comme il le rappelle souvent, leur vie n'était pas exempte de contraintes. En effet, aux conditions précaires – telles que l'absence d'électricité et d'eau courante, dans les premiers temps –, s'ajoute l'absence d'une école à proximité pour leurs enfants ; de plus, Fróes a besoin de se rendre de temps en temps à Rio pour son emploi dans la presse, ce qu'il fait pour compléter ses revenus et pour rappeler aux cercles journalistique et éditorial qu'il est toujours vivant.[15]

À Secretário, néanmoins, le poète a l'occasion d'apprendre avec les gens du lieu à travailler la terre et, en même temps, de se livrer plus tranquillement à l'écriture. De fait, le résultat de ce changement de vie se matérialise au moins en trois manières différentes :(1) la composition de neuf recueils originaux (huit de poésie et un de nouvelles) ;(2) la traduction d'une trentaine d'auteurs célèbres (dont Jean-Marie Le Clézio, Virginia Woolf et Goethe, pour les œuvres littéraires, ainsi que Helmut Sick et Edward Osborne Wilson pour une production scientifico-naturaliste), et (3) le rétablissement d'une petite forêt atlantique où auparavant il n'existait qu'une masure entourée d'herbes. Le plus étonnant, à notre avis, c'est que ces trois activités ont toujours été étroitement liées entre elles.

En réalité, nous allons plus loin, jusqu'à proposer que ces ouvrages et cette forêt n'existeraient pas les uns sans les autres, tellement profond est le rapport entre l'*entour* – pour reprendre le terme de Glissant – et l'activité poétique et traductive de Fróes. Peut-être, à cause de l'éloignement de l'auteur des milieux littéraires et universitaires ou par sa croissante familiarité avec la nature, sa poésie ne s'inscrit guère dans le cadre des débats littéraires de son

[14] Les traductions sont signées par Caroline Pessoa Micaelia, qui remercie tout gentiment la lecture et révision de Henrique Provinzano Amaral, Julien Fichot et Thomas Le Colleter.

[15] « J'ai oublié de vous prévenir que je suis vivant » (*Esqueci de avisar que estou vivo*, 1973) est le titre du premier recueil que Fróes publie après son déménagement à la montagne.

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

époque.[16] Encore aujourd'hui, même si l'auteur profite d'une réception importante,[17] ses recueils sont rarement le sujet d'études critiques. Il en va de même pour ses traductions, qui ont connu une parution lente puisqu'à plusieurs reprises Fróes lui-même a dû proposer ses projets traductifs aux maisons éditoriales. Parallèlement, la forêt a grandi en partie grâce à l'intervention humaine, celle du poète et de son épouse, mais en grande partie, par elle-même, de façon hasardeuse, puisqu'on lui a laissé la place.

Ces observations sont reliées à ce que Fróes avoue dans une interview qu'il a accordée à la poète et éditrice brésilienne Júlia de Carvalho Hansen :

> A tradição literária nos levou a enaltecer uma certa supremacia da sensibilidade do poeta. Mas a poesia vivida, a que antes de tudo é experiência, e não simples montagem de palavras, ou engenharia verbal, tende a supor que a pessoa do poeta é apenas uma das partes de um fenômeno mais amplo do que os registros que a escrita pode fazer. […] Outros poetas que […] tiveram contatos fortes e transformadores com a terra, vivenciaram igualmente essa espécie de diluição do eu que acontece quando nos confundimos, desarmados, com o mundo natural. […] Sendo parte da natureza, e não construção mental que me agrade, me dissimule ou me falseie para me proteger, não sou ninguém, não sou nada, mas, como um detalhe da paisagem, sinto que existo e me transformo com o todo, ora virando vento, ora virando árvore (Fróes, dans Hansen, 2017 : 8-9).[18]

En d'autres termes, il ne s'agit pas d'une fuite, d'une abdication de la vie en société, du poète *drop out*, hippie, comme on l'appelait à l'époque. La relation entre la traduction, la poésie et l'écologie s'établit autrement, en anticipant la pensée archipélique dont parle Glissant :*en connaissant les roches et les rivières*, le poète apprend à ne rien être, à se reconnaître comme un élément de la nature ;*en envisageant les trous d'ombre que ces roches et ces rivières ouvrent et recouvrent*, il ressent son existence, sa place comme un détail du paysage qui bouge avec tout

[16] Leonardo Fróes est totalement absent, par exemple, de l'anthologie *26 poetas hoje* (*26 poètes d'aujourd'hui*), publiée par Heloísa Buarque de Hollanda en 1975, qui constitue un panorama quasi officiel de la poésie dite « marginale » des années 1970. Pareille remarque pourrait être faite quant à l'article « Poesia ruim, sociedade pior » (« Mauvaise poésie, pire société », 1985), où Iumna Maria Simon et Vinicius Dantas cernent les enjeux de la poésie brésilienne des années 1970 et 1980.

[17] Cette réception tient à la réédition de quelques livres, dont*Sibilitz* (1981) qui reparaît en 2015 chez Chão da Feira, une jeune maison d'édition liée aux cercles de l'ainsi dite nouvelle poésie contemporaine brésilienne.

[18] « La tradition littéraire nous a mené à glorifier une certaine suprématie de la sensibilité du poète. Mais la poésie vécue, celle qui est une expérience avant tout, et non pas un simple bricolage de mots, ou une ingénierie verbale, tend à supposer que la personne du poète est tout simplement l'une des parties d'un phénomène plus large que celui des registres que peut faire l'écriture. […] D'autres poètes ayant des contacts intenses et transformateurs avec la terre ont également vécu cette sorte de dissolution du moi qui a lieu quand on se confond, désarmés, avec le monde naturel. […] Étant moi-même une partie de la nature, et n'étant pas une construction mentale qui me plait, me dissimule ou me rend faux pour me protéger, je ne suis personne, je ne suis rien, mais, comme un détail du paysage, je sens que j'existe et me transforme avec l'ensemble, soit en devenant un vent, soit en devenant un arbre. »

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

le reste. Ce qui distingue cette pensée de la pensée continentale est donc, justement, le regard pour la minutie au détriment d'une vision de panorama. C'est la différence entre observer les reliefs sur place ou par un survol en avion, précisément comme l'exemplifie Glissant.

Ce que nous constatons dans cette posture est, dans un sens, le même type de double rapport présent dans l'acte de traduire, car le traducteur se voit dans le besoin de se mélanger au tout, au paysage pour les rendre au lecteur. Le traducteur envisage ce qu'il ne peut pas voir de manière claire précisément parce qu'il connaît les langues de l'opération tout comme il connaît les façons de les agencer. Mais dans le cas de Fróes, en particulier, « envisager les trous d'ombre » par la connaissance des « roches et rivières » qui les cachent n'est pas seulement une métaphore de l'activité traductive. C'est dire que, quand il traduit le rapport d'une des expéditions de l'ornithologue allemand Helmut Sick ou l'autobiographie de l'entomologiste Edward Osborne Wilson, il est complètement plongé dans un univers naturel comme ceux qui sont décrits par ces auteurs. Cela lui permet, en somme, d'atteindre une subtilité importante concernant les choix lexicaux, ce qui est possible par l'apprentissage et par l'expérience *in loco*.

Par ailleurs, en s'agissant de la traduction littéraire – et non pas de n'importe quelle littérature, vu que nous avons mentionné comme exemples des chefs-d'œuvre dans leurs langues : Woolf, Goethe, Le Clézio –, il nous semble être moins question d'envisager le détail que d'avoir un autre rapport au temps, ce qui, d'une certaine manière, rejoint aussi la pensée archipélique. Ainsi, si l'on peut témoigner d'une pensée de la minutie, il est vrai que toute minutie demande du temps, et puisqu'aucune de ces traductions n'a été commandée par une maison d'édition, on constate un ralentissement de la production et du temps de réflexion. Ce même ralentissement, réuni dans le couple apprentissage et expérience, cité dans le paragraphe précédent, apparaît aussi sans cesse dans la poésie de Fróes elle-même. Lisons le poème suivant :

Introdução à arte das montanhas
Um animal passeia nas montanhas.
Arranha a cara nos espinhos do mato, perde o fôlego
mas não desiste de chegar ao ponto mais alto.
De tanto andar fazendo esforço se torna
um organismo em movimento reagindo a passadas,
e só. Não sente fome nem saudade nem sede,
confia apenas nos instintos que o destino conduz.
Puxado sempre para cima, o animal é um ímã,
numa escala de formiga, que as montanhas atraem.
Conhece alguma liberdade, quando chega ao cume.
Sente-se disperso entre as nuvens,
acha que reconheceu seus limites. Mas não sabe,
ainda, que agora tem de aprender a descer.
(Fróes, 1995 : 18)

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

Introduction à l'art des montagnes
Un animal se promène dans les montagnes.
Il s'égratigne le visage dans la broussaille, perd son souffle
mais demeure obstiné à arriver au point le plus haut.
À force d'efforts pour avancer il devient
un organisme en mouvement, réagissant aux enjambées,
tout seul. Pas de faim, de nostalgie ou de soif :
il ne s'attache qu'aux instincts que le destin conduit.
Tiré constamment vers le haut, l'animal est un aimant,
à échelle d'une fourmi, que les montagnes attirent.
Il rencontre quelque liberté lorsqu'il arrive à la cime.
Il se sent dispersé entre les nuages,
il pense avoir compris ses limites. Mais ce qu'il ne sait
pas encore c'est que de là il faut apprendre à redescendre.

Comme nous pouvons le remarquer, en dépit de la suggestion latente dans le titre, « Introduction à l'art des montagnes » ne présente, en premier lieu, aucune trace d'une soumission de la nature à l'homme, comme c'est souvent le cas dans l'imaginaire des escalades jusqu'au sommet de la montagne – d'ailleurs une scène romantique par excellence. Bien au contraire, c'est précisément l'effort dans la montée qui révèle au locuteur son « échelle de fourmi », sa condition d'animal parmi les animaux : c'est un « organisme en mouvement », livré aux instincts les plus fondamentaux. Mais l'enjeu principal vient après, car justement ce n'est pas la montée qui lui apprend ses vraies limites, mais le fait que, en arrivant au point le plus haut, il faut « apprendre à redescendre ». Nous voyons ainsi la manière dont le trinôme *apprentissage*, *expérience* et *ralentissement* se fait présent dans ce poème.

En ce qui concerne le premier de ces trois éléments, il faut préciser qu'il s'agit d'un apprentissage *de* et *par* la nature – et non pas *sur* elle –, ce qui pourrait conduire à un moyen de la maîtriser et de l'exploiter. Chez Fróes, l'esthétique de la terre se construit sur un processus très lent, au cours d'un contact littéral et littéraire – et en quelque sorte même érotique – avec le sol :

Mulheres de milho
Milhares de mulheres de milho
brotam do meu olho calado como espigas
fortes. No ar elas se endireitam

como folhudas criaturas carnosas
que ao vento se transmudam, de fêmeas,
em formosos penachos machos.

Acho graça na cruza; penso nisso
que é ser mulher a passo
de, sob a vertigem solar, virar confusa

hibridação. Abro-me. Brinco
de me dar. Rapto-me e opto-me
como se eu mesmo fosse me comer inteiro

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

enquanto as coisas simplesmente nascem.

(Fróes, 1975 : 89)

Les dames de maïs
Des milliards de dames de maïs
poussent de mon œil muet comme des épis
forts. Dans l'air elles se mettent droites

comme de feuillues créatures charneuses
qui au vent se transmutent, de femelles,
en de formidables plumets mâles.

Ce croisement m'amuse ; je pense
à ce que c'est d'être femme sur le point
de devenir, sous le vertige solaire, une hybridation

confuse. Je m'ouvre. Je joue
à m'offrir. Je me kidnappe et m'opte
comme si j'étais prêt à me manger moi-même en entier

pendant que les choses simplement naissent.

Par ailleurs, « Les dames de maïs » offre un excellent exemple de ce que nous disions auparavant à propos de la position de « détail du paysage ». Le sujet observe les épis et réfléchit sur leur constitution biologique en évoquant leur double genre, puis il se tourne vers lui-même et se disperse dans la nature avec le contentement d'une compréhension incomplète en ce qui concerne les autres êtres vivants (et naissants) et sa propre existence (« Je me kidnappe et m'opte / comme si j'étais prêt à me manger moi-même en entier / pendant que les choses simplement naissent. »).

Dans la poésie de Fróes, ce mécanisme de dispersion des sujets dans le monde végétal est souvent nuancé. « Les dames de maïs » présente des images claires et ensoleillées, puisque le processus de transformation – ou de métaphorisation – des êtres humains en épis de maïs et leurs soies s'accomplit en plein jour, « sous le vertige solaire ». Or, puisque la réinvention du rapport à la terre a lieu à chaque (ré)écriture, les textes peuvent présenter différents arrangements formels, selon l'imaginaire naturel qu'ils mettent en relief. C'est bien le cas du poème suivant, « Des ambitions d'obsessions », où une sorte d'animisme – établi par le rapprochement entre le mouvement des branches d'arbres et celui des squelettes animés – se revêt de teintes obscures, même un peu effrayantes :

Ambições de assombrações
Incertos os galhos tortos, você
vê, armam-se como esqueletos
de silenciosa e fria carnadura
como se, no escuro, de cada galho
surgissem numerosas pessoas
vendo você observá-las na sua

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

desabitada languidez vegetal
de pessoas nuas resinosas
querendo corporificar sem poder
gestos aflitos, ritos solitários
músicas de imperceptível tremor
e, naturalmente, a semente da morte
inoculada por cada criatura
no seu próprio olho desmesurado.
(Fróes, 1995 : 47)

Des ambitions d'obsessions
Incertaines les branches tordues, tu
vois, se munissent comme des squelettes
d'une silencieuse et froide carnation
comme si, dans le noir, de chaque branche
surgissaient de nombreuses personnes
te regardant les observer en toute leur
inhabitée langueur végétale
de personnes nues résineuses
voulant corporifier sans le pouvoir
des gestes affligés, des rites solitaires
des chansons d'un imperceptible tremblement
et, naturellement, la semence de la mort
inoculée par chaque créature
dans son propre œil démesuré.

Ce poème, contrairement aux textes précédents et à leurs atmosphères vivantes, présente une scène nocturne où s'insinue la mort, tel que le suggère l'image des « branches tordues » qui se confondent avec « des squelettes/ d'une silencieuse et froide carnation ». Attribué à ces images spectrales, telles le « squelette » ou la « froide carnation », l'aspect de l'« inhabitée langueur végétale/ de personnes nues résineuses » prend des allures ambigües ; l'adjectif *végétale* se réfère à la fois aux branches des plantes (sens littéral et évident) et aux spectres humains qui surgissent (sens métaphorique et peu courant). Il s'établit ainsi une sorte de correspondance entre les êtres humains et ces morceaux d'arbres, qui finit par contaminer l'observateur de la scène (« te regardant les observer »). Cette représentation n'est décidément pas fréquente, si l'on pense à l'image traditionnelle opposant l'homme, créature rationnelle et consciente, au monde naturel, censé être irrationnel et inconscient.

Malgré cela, le dispositif par lequel le sujet se « transforme avec l'ensemble », pour reprendre les termes employés par Fróes dans l'interview que nous avons citée, concerne non seulement les organismes vivants, mais aussi les phénomènes les plus élémentaires de la nature. Dans le poème qui suit, la dissolution du sujet s'opère au contact de l'eau qui coule tout au long d'une journée de pluie :

Dia de dilúvio
Quando chove assim tão seguidamente na serra

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

e começa a pingar água na casa e a goteira
cresce e a pia entope e alaga o chão,
quando não cessa esse barulho insistente
de água penetrando em tudo e rolando,
sinto uma desproteção total violenta
e eu mesmo sendo dissolvido também
nessa casa alagada, não me acho
enquanto solidez: vou flutuando
como onda inconstante na correnteza.
(Fróes, 1995 : 59)

Un jour de déluge
Lorsqu'il pleut comme ça si continûment dans le massif
et l'eau commence à goutter dans la maison et la gouttière
s'élargit et l'évier se bouche et inonde le sol,
lorsque ne cesse pas ce bruit insistant
d'eau qui pénètre partout, qui roule,
je ressens une vulnérabilité totale violente
et moi-même à me faire dissoudre également
dans cette maison inondée, je ne me retrouve pas
en tant que solidité : je flotte
telle une vague inconstante dans le courant.

L'énonciateur du texte apparaît dans une condition d'autant plus insolite et incertaine qu'il se laisse pénétrer par cette inondation qui atteint d'abord le paysage extérieur et sa maison, puis sa propre façon d'être et de se comprendre. La formule finale (« je flotte/ telle une vague inconstante dans le courant »), qui semble reprendre quelques aspects de la pensée héraclitienne sur l'écoulement du temps, se veut une synthèse de la poétique de Fróes, dont l'objectif est de devenir « un détail du paysage » – en se laissant porter par le flux des éléments et des rythmes naturels.

Dans la posture poétique de Fróes, toute abstraction comporte nécessairement, et en même temps, un regard qui se dirige vers la concrétude du monde naturel. Cette logique s'applique également à la conception de la transcendance, ainsi que nous le lirons dans le poème « Justification de Dieu » où l'auteur s'exprime sur la question, tant controversée, de l'existence et de la présence de Dieu. Nous soulignons tout particulièrement les trois premiers vers, où la puissance et le poids du mot « dieu » est renversé en simplicité et ampleur :

Justificação de Deus
o que eu chamo de deus é bem mais vasto
e às vezes muito menos complexo
que o que eu chamo de deus. Um dia
foi uma casa de marimbondos na chuva
que eu chamei assim no hospital
onde sentia o sofrimento dos outros
e a paciência casual dos insetos

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

que lutavam para construir contra a água.
Também chamei de deus a uma porta
e a uma árvore na qual entrei certa vez
para me recarregar de energia
depois de uma estrondosa derrota.
Deus é o meu grau máximo de compreensão relativa
no ponto de desespero total
em que uma flor se movimenta ou um cão
danado se aproxima solitário de mim.
E é ainda a palavra deus que atribuo
aos instintos mais belos, sob a chuva,
notando que no chão de passagem
já brotou e feneceu várias vezes o que eu chamo de alma
e é talvez a calma
na química dos meus desejos
de oferecer uma coisa.
(Fróes, 2015 : 49)

Justification de Dieu
ce que j'appelle dieu est beaucoup plus vaste
et parfois beaucoup moins complexe
que ce que j'appelle dieu. Un jour
ce fut une maison de guêpes dans la pluie
que j'ai appelée ainsi dans l'hôpital
où je sentais la souffrance des autres
et la patience habituelle des insectes
qui luttaient pour bâtir contre l'eau.
J'ai également appelé dieu une porte
et un arbre où j'entrai une fois
pour me recharger d'énergie
après une retentissante défaite.
Dieu est mon degré maximal de compréhension relative
au point d'un complet désespoir
qui fait bouger une fleur ou qui fait
s'approcher de moi un chien rusé, solitaire.
Et c'est encore le mot dieu que j'attribue
aux instincts les plus beaux, sous la pluie,
tout en apercevant que sur le sol à mon passage
a déjà poussé et fané à plusieurs reprises ce que j'appelle l'âme
et c'est peut-être le calme
dans la chimie de mes désirs
que d'offrir une chose.

Parmi une variété de désignations de « dieu » – qui s'opposent aux conceptions judaïques et chrétiennes de la divinité, puisqu'elles se rapportent à des entités assez concrètes, voire triviales, de la nature – se distingue la formule suivante : « Dieu est mon degré maximal de compréhension relative/ au point d'un complet désespoir/ qui fait bouger une fleur ou qui fait/ s'approcher de moi un chien rusé, solitaire ». On remarque que le partage solidaire qui

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

s'effectue entre les êtres vivants (l'humain, les autres animaux, la plante) est susceptible de fonder une conception de communauté où il n'y aurait pas de primat d'une espèce sur les autres, d'un règne naturel sur les autres.

Par surcroît, l'expression « compréhension relative » apparaîtrait et comme une synthèse de la poétique de Fróes et comme un *Leitmotiv* dans la conclusion de notre analyse : elle rejoint l'effort de théorisation que nous avons mené jusqu'ici dans deux sens principaux. Premièrement, cette expression se réfère à une élucidation incomplète du réel – l'adjectif *relative* prend ici le sens d'insuffisance –, ce qui amène le poète à une tâche de (re)présentation du monde centrée sur la réinvention des rapports à la terre. Deuxièmement, la modalité de compréhension qui émerge de cet art est nécessairement *relative*, c'est-à-dire solidaire et relationnelle. Ainsi l'écrit Glissant (1990 : 199) : « La Relation contamine, ensuave, comme principe, ou comme poudre de fleur ».

Conclusion

Nous avons examiné quelques aspects de la vie et de l'œuvre du poète et traducteur brésilien Leonardo Fróes, pour les rapporter à certaines réflexions avancées par le philosophe martiniquais Édouard Glissant pour ce qui est des relations entre la dimension géographique de la nature – le lieu, la terre – et les activités humaines reliées à l'imaginaire. Nous avons vu que la poésie et la traduction jouent un rôle d'importance capitale dans l'invention d'une « esthétique de la terre », ce qui représente pour Glissant l'élaboration d'une écologie libérée des instincts violents et possessifs caractéristiques d'une façon occidentale de concevoir le territoire.

Le parcours de Fróes est tout à fait exemplaire à cet égard. Il révèle, dans ses dimensions poétique, traductive et biographique, la possibilité réelle de (ré)inventer les rapports à la terre. Certes, un processus pareil comporte une dimension particulière, vu qu'il doit nécessairement considérer la spécificité de chaque bout de terre. Mais il présente aussi une dimension générale, car l'exemple de Fróes offre une possibilité puissante à la pensée sur l'idée d'écologie – notamment dans ses liens très étroits avec la poésie et la traduction. De notre point de vue, l'œuvre de Leonardo Fróes incarne un projet de vie et d'art qui entraîne une réponse à l'irréversibilité de la destruction mise en œuvre par notre civilisation en ce moment historique. Quoique singulier, il s'agit bien d'un pari – que nous avons cherché à expliciter – pour la positivité vis-à-vis du dilemme de la viabilité d'un monde à venir.

Bibliographie

Adorno, Theodor W. (1984) : *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion [tr. Sybille Müller].

Danowski, Déborah, et Eduardo Viveiros de Castro (2014) : *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Desterro [Florianópolis], Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental.

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)

Fróes, Leonardo (1973) : *Esqueci de avisar que estou vivo*, Rio de Janeiro, Editora Artenova.
Fróes, Leonardo (1975) : *Anjo tigrado*, Petrópolis, Edição do autor.
Fróes, Leonardo (1995) : *Argumentos invisíveis*. Rio de Janeiro, Rocco.
Fróes, Leonardo (2015) : *Sibilitz* [1981], Rio de Janeiro, Editorial Alhambra.
Glissant, Édouard (1990) : *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard.
Glissant, Édouard (1996) : *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard.
Glissant, Édouard (1997) : *Traité duTout-monde*, Paris, Gallimard.
Glissant, Édouard (2006) : *Une nouvelle région du monde(Esthétique I)*, Paris, Gallimard.
Glissant, Édouard (2009) : *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard.
Hansen, Júlia de Carvalho (2017) : « Entrevista com Leonardo Fróes », *Caderno de leituras,* n° 64.
Hollanda, Heloísa Buarque de (2007) : *26 poetas hoje* [1975], Rio de Janeiro, Aeroplano Editora.
Krenak, Ailton (2019) : *Ideias para adiar o fim do mundo*, São Paulo, Companhia das Letras.
Mallarmé, Stéphane (2003) : *Œuvres Compètes*, Paris, Gallimard [éd. Bertrand Marchal].
Noudelmann, François (2009) : « Glissant le déchiffreur », *Littérature,* n° 154(2), pp. 36-42.
Posthumus, Stéphanie (2017) : « Écocritique : vers une analyse du réel, du vivant et du non-humain dans le texte littéraire », in Blanc, Guillaume, Elise Demeulenaere et Wolf Feuerhahn (dir.), *Humanités environnementales : enquêtes et contre-enquêtes*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 161-180.
Simon, Iumna Maria, et Vinicius Dantas (1985) : « Poesia ruim, sociedade pior », *Novos Estudos CEBRAP,* n° 12, pp. 48-61.

BDD-A32395 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:59 UTC)