



La transcréation dans la pensée poétique de Haroldo de Campos et d'Édouard Glissant

Claudio Gaete Briones

Alliance Française de Valdivia, Chili

gaetebriones@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-7979-0514>

Reçu le 10-10-2023 / Évalué le 20-11- 2023 / Accepté le 01-12-2023

Résumé

Cet article explore les approches de la traduction poétique chez Haroldo de Campos et Édouard Glissant, soulignant la traduction comme acte de création. Campos aborde la traduction comme recréation des formes poétiques, valorisant la matérialité des signes, tandis que Glissant privilégie une vision relationnelle où la traduction nourrit la diversité culturelle. Ensemble, ils considèrent la traduction comme une pratique dialogique et transformatrice, en rupture avec l'idéologie de pureté linguistique.

Mots-clés : transcréation, traduction, poésie

La transcreación en el pensamiento poético de Haroldo de Campos y Édouard Glissant

Resumen

Este artículo ensayo examina las visiones de Haroldo de Campos y Édouard Glissant sobre la traducción poética, viéndola como acto de creación. Campos considera la traducción una recreación de formas, enfatizando la materialidad de los signos, mientras que Glissant fomenta una visión relacional donde la traducción nutre la diversidad cultural. Juntos ven la traducción como práctica de diálogo y transformación, opuesta a la pureza lingüística.

Palabras clave: transcreación, traducción, diversidad, poesía

Transcreation in the Poetic Thought of Haroldo de Campos and Édouard Glissant

Abstract

The paper explores Haroldo de Campos and Édouard Glissant's perspectives on poetic translation as an act of creation. Campos views translation as a recreation of poetic forms, emphasizing the materiality of signs, while Glissant promotes a relational approach where translation fosters cultural diversity. Together, they see translation as a transformative, dialogical practice, challenging linguistic purity.

Keywords : transcreation, translation, poetry

*That the books are for personal use
only—could I swear it?
That not a word of them
is contraband—how could I prove it?*
Adrienne Rich, *The art of translation* (1998 :4).

Traducir es trasladar verbalmente de un espacio a otro, no sólo textos sino cosas, muestras, miembros, retazos de culturas dispares. Se trata de una acción, una iniciativa cultural. Claudio Guillén, Entre lo uno y lo diverso (1985: 352).

Introduction

Le présent article synthétise, corrèle et réfléchit autour des conceptions que sur le phénomène de la traduction ont développé dans leurs œuvres deux poètes de l'Amérique latine et la Caraïbe : Haroldo de Campos et Édouard Glissant. La première partie analyse les raisons faisant de la poésie une modalité verbale dont la forme spécifique constitue son signifié et son sens, un fait qui démontre son intraduisibilité et fait d'elle par conséquent un art à part entière. La deuxième partie cherche à comprendre le rôle que les deux poètes attribuent à la traduction dans la configuration de la mémoire et la création littéraires ; il s'agit de perspectives différentes et complémentaires sur la façon dans laquelle chaque littérature élabore sa particulière anthologie, tout en étant la bibliothèque elle-même une sorte d'anthologie. Haroldo de Campos souligne les zones de la mémoire littéraire mondiale que la traduction réactive et introduit dans un certain espace

culturel, le brésilien en l'occurrence, tandis qu'Édouard Glissant fait attention spécialement aux dynamiques de hiérarchisation et marginalisation à l'œuvre, généralement d'une façon implicite, derrière ce qu'on a traditionnellement appelé la littérature universelle. Dans les deux cas, tel que le considèrent Adrienne Rich et Claudio Guillén dans les textes mis en épigraphe, la traduction n'est pas une simple activité de commerce extérieur mais plutôt une initiative qui questionne les prémisses selon lesquelles on établit quand est-ce qu'un dialogue est licite et pertinent et quand il ne l'est pas, autrement dit, une action désobéissante à vocation de formation et transformation culturelle.

1. Signes : temps et matière

Un poète qui n'a pas survécu à la dictature – de signe opposé à celles de l'Amérique latine sur le plan idéologique mais assez semblable en ce qui concerne les pratiques de terrorisme d'État –, je parle d'Ossip Mandelstam, illustre, dans son commentaire à la *Divine Comédie*, la concrétion inséparable du sens et de la forme spatiale, d'une part :

Représentez-vous un monument en granit ou en marbre qui, par son intention symbolique, ne vise pas à représenter un cheval ou son cavalier, mais à mettre à nu la structure interne du granit ou du marbre eux-mêmes. En d'autres termes, imaginez une statue de granit élevée en l'honneur du granit, comme pour manifester son principe – vous aurez ainsi une notion assez claire de la manière dont s'imbriquent chez Dante la forme et le contenu (587);

et d'une autre part, l'indissociabilité du sens et de la forme temporelle :

Chaque période du discours poétique – qu'il s'agisse du vers, de la strophe ou de la composition du poème dans son entier – doit être regardée de la même façon qu'un mot isolé. Lorsque nous prononçons, par exemple, le mot « soleil », nous n'expulsons pas hors de nous une signification achevée – ce serait une fausse-couche sémantique –, mais nous traversons un cycle spécifique d'émotions (ibidem¹).

¹ Le traducteur français de Mandelstam, Jean-Claude Schneider, indique que le poète russe a pris cette remarque de Dante lui-même, dans son *Convivio*, concernant la langue vulgaire.

Concrétion et moment. Le premier cas s'intègre dans la conception générale de Mandelstam d'une poétique organique de la langue, qui dans les coordonnées d'Haroldo de Campos pourrait être comprise comme révélation métalinguistique ; le deuxième exemple correspond au cycle particulier du *quand* du mot, la temporalité de son vécu, la temporalité que celui-ci signale : par exemple les cycles de décolonisation historique et littéraire implicitement évoqués par des expressions comme « soleil de la conscience », de Édouard Glissant, et « les soleils des indépendances », d'Ahmadou Kourouma.

Dans la poésie concrète brésilienne qui émerge vers la moitié du siècle dernier il y a une récupération de l'anthropophagie culturelle de l'avant-garde du 22, et vis-à-vis de la génération suivante, celle du 45, une approximation à João Cabral de Melo Neto à la recherche d'une « précision architectonique » (Rodolfo Mata) de livres tels que *O engenheiro* (1945) et *Psicologia da composição* (1947). C'est-à-dire : ouverture vers le monde, audace synthétique ; et structure : la matérialité des signes au lieu de la vision néoromantique, l'expérimentation formelle plutôt que la spéculation autour des contenus.

Avec cette vision interne de tradition active, il apparaît évident, pour la perspective qu'Haroldo de Campos se fait de la littérature hispano-américaine, que « Paz corrigeait [...] la tradition nerudienne », dont il revendique malgré tout *Residencia en la tierra* et autres moments de sa poésie, en particulier *Canto general*. « Octavio Paz a apporté à nouveau la notion de structure au poème, une notion qui avait été suffoquée d'une certaine façon par la partie la plus répétitive de la tradition nerudienne, mais qui existait déjà dans des poèmes comme *Altazor*, de Huidobro, ou *Trilce*, de Vallejo » (*De la razón antropofágica* : 209 ; je traduis en français les citations de ce livre).

Alors que pendant l'après-guerre la littérature hispano-américaine accouche d'une seconde vague de rupture, autocritique et désabusée, qui s'en prend autant à la première avant-garde qu'au réalisme socialiste (Paz, *Los hijos del limo* : 208-209), cette période de l'histoire littéraire brésilienne se caractérise par un mouvement de poésie concrète qui s'écarte du surréalisme et de l'alchimie du verbe rimbaldienne, mais non pas de la stratégie de prise de position des avant-gardes : manifestes avec des

déclarations publiques et postulats utopiques, véhiculés par une action concertée de groupe. Il s'agit d'une modernité mallarméenne qui explore la possibilité d'intégrer structurellement le hasard au sein d'une œuvre en marche à sens métalinguistique (*cfr. A arte no horizonte do provável*). C'est pourquoi Haroldo de Campos est conscient du fait que « pour que la traduction soit possible, c'est nécessaire de comprendre quel est le fonctionnement de la langue du point de vue de la superstructure idéologique, religieuse, métaphysique, etc. » (*Razón antropofágica* 214), mais à une condition près : que l'entrée soit « physique, en mettant au centre le langage » (*ibidem*):

Dans une traduction [...], on ne traduit seulement le signifié, on traduit le signe même, c'est-à-dire, sa physicalité, sa materialité elle-même (des propriétés sonores, visuelles, enfin, tout ce qui forme, d'après Charles Morris, l'inconicité du signe esthétique, en comprenant par signe iconique celui « qui est d'une certaine manière semblable à ce qu'il dénote »). Le signifié, le paramètre sémantique, n'est que le cadre de référence de l'entreprise de recréation. Voici l'opposé de ce qu'on appelle la traduction littérale (189).

Ces idées s'actualisent pleinement dans ce que Mata appelle des « concrétions microstructurelles », lesquelles affluent vers le large *fleuve fertile* du poème néobaroque. Isidore Ducasse, alias le Conte de Lautréamont, configure dans ses *Poésies* une métaphore métalinguistique où se reflète la côte sud-atlantique de Montevideo, en clair contraste avec la Caraïbe : « La poésie n'est pas la tempête, pas plus que le cyclone. C'est un *fleuve* majestueux et *fertile* ». Un exemple de ces concrétions au début de *Galáxias*:

...um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro [...] há milumaestórias na mínima unha de estória por isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta ou me descarta o avesso da estória que pode ser escória que pode ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora... (157).

« Um livro é o conteúdo do livro » synthétise les idées de Max Bense (Campos fait référence à un essai paru dans la revue *Augenblick*, n° 1, 1958). Ce dernier affirme que l'information documentaire, qui relève du registre empirique, aussi bien que l'information sémantique, qui ajoute des

éléments non observables, présentent divers degrés de redondance sous la forme d'éléments prévisibles, remplaçables ou qui peuvent être reconstitués sous une autre forme. Dans l'information esthétique, en revanche, la redondance est quasiment absente, car ce genre d'information est inséparable de sa réalisation. Donc, Bense conclut que

la totalité de données d'une information esthétique est toujours égale à la totalité de sa réalisation, d'où son intraduisibilité [...] Dans une autre langue, ce sera, malgré son identité sémantique, une tout autre information esthétique. On en déduit, en plus, que l'information esthétique ne peut pas être interprétée sémantiquement (cité dans De la razón antropofágica : 187).

Haroldo de Campos comprend que l'écriture poétique, au sens transgénérique, était l'hypothèse de la traduction comme création-critique, « la démonstration de l'impossibilité théorique de la traduction littéraire implique l'affirmation de la traduction comme art » (188).

Un détour. Un exemple de l'intraduisibilité de l'information esthétique peut être trouvé chez Arnaut Daniel – pour Dante « il miglior fabbro del parlar materno » – et le savoir-faire avec lequel il transmet à son public et aussi à son « lectorio » (Violeta Parra) le vrai nom, caché sous le senhal de Mielhs-de-be, de celle qui *était probablement* la principale dédicataire de ses chansons : « leu sui Arnautz qu'amas l'aura », et aussi : « L'aur'amara », un prénom – Laura – que l'on entend mais qu'il n'a jamais écrit. Il faut aussi tenir compte du fait que la poésie des troubadours n'était presque pas lue, mais écoutée, interprétée par les ménestrels. Ces mots donnent une forme de concrétion microstructurale, ou comme dirait Campos, « da linguagem multifacetada » (*A arte* : 42), perception simultanée et licite comme lecture créative même si le nom historique de la dame était différent. En bref, selon Martín de Riquer, « on pourrait dire, de manière exagérée, qu'Arnaut Daniel n'a rien dit de nouveau, mais qu'il a tout dit d'une manière nouvelle » (22).

L'apport décisif de l'exercice de traduction à la pensée poétique de Haroldo de Campos explique l'importance qu'il attache à la structure et à la recreation de la forme. Glissant ajouterait : et du langage, ou, de la poétique. Mais en même temps, il ne faut pas perdre de vue le fait que la position de Campos n'était pas dissociable de sa conviction que l'action poétique, critique et transcréative devait être maintenue libre de toute instrumentalisation idéologique-politique, partisane, et ne devait pas être

esclave ou fonctionnaire d'un contenu programmatique, c'est pourquoi il a réaffirmé sa dissidence. Par exemple, dans «Oda (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács» :

*os apparátchiki te detestam
poesia
porque tua propriedade é a forma
(como diria marx)
e porque não distingues
o dançarino da dança
nem das a César o que é de César
/ não lhe das a mínima (catulo):
saís com um poema pornô
quando ele pede um hino
[...]
dizem que estás à direita
mas marx (le jeune)
leitor de homero dante goethe
enamorado da gretchen do fausto
sabia que teu lugar é à esquerda
o louco lugar alienado
do coração
[...]
te detestam
lumpenproletária
voluptuária
vigária
elitista piranha do lixo
porque não tens mensagem
e teu conteúdo é tua forma
e porque és feita da palavras
e não sabes contar nenhuma estória
e por isso és poesia
como cage dizia
ou como
há pouco
augusto
o agosto:
que a flor flore
o colibri colibrisa
e a poesia poesia (2000: 117-127)*

Avec cette même méfiance à l'égard d'un art représentatif et officiel, il écrit dans *Galáxias* : « mas o povo cria mas o povo engenha mas o povo cavila o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improvisado tentando a travessia azeitava o eixo do

sol » ([1984] 2009 : 178). Une note de ce poème précise ce qui suit : « Défense de l'inventivité populaire contre les bureaucrates de la sensibilité, qui veulent endosser auprès du peuple, charitablement, un art officiel, de la « bonne conscience », idéologiquement rectifié, dirigé » (2009 : 339).

Dans l'essai « A palavra vermelha de Hoelderlin », qui date de 1967, trois ans après le coup d'État, Campos soutient que dans certains cas, la traduction d'une traduction ne serait pas nécessairement une « retraduction » ou un sous-produit dérivé, de second ordre, puisque, comme pour sa recreation de l'*Antigone* de Hölderlin, « o texto do genial poeta alemão é, por sua vez, um original », et d'ajouter : « Traduzi-lo não será mais traduzir uma tradução, mas traduzir um texto autárquico, autobastante, válido por si mesmo » (1972 : 102). Par conséquent, l'autarcie du texte traduit par Campos, l'autarcie du *Sophocle* de Hölderlin se déplaçant entre différents régimes de signes, c'est aussi une réponse valable en soi à ce contexte historique d'autoritarisme, une réponse au(x) régime(s) militaire(s) (de signes). Imaginons comment ces vers ont été lus au moment de leur publication, dans le *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 14 mai 1967) et dans le supplément littéraire *O Estado de São Paulo* (2 septembre 1967), dans lequel le *Sophocle-Hölderlin* de Campos, dans la voix d'Antigone, dit :

*Entre nossos irmãos o general distingue:
A um, coroa de honras fúnebres; humilha ao outro.
Etéocles no direito rito
É tratado, correto no sepulcro
Que impõe respeito às sombras sob a terra.
Porém a Polinices, pobre morto,
Proíbe-se dar túmulo ou lamento.
Há de jazer, proclama-se de público,
Sem lápide, sem pranto,
Fino pasto de pássaros rapaces.* (1972 : 103)

Le dialogue entre Antigone et Ismène lors du dîner initial de l'acte I présente aussi cette mobilité des significations, une mobilité qui est certainement une expression du probable dans l'art, de « l'intégration structurelle de l'élément aléatoire » (1972 : 23). Ainsi, la scène nous montre la dispute entre une femme soumise et une autre qui défie la force ; mais c'est aussi le débat sur la légitimité et le courage qu'il faut pour transgresser le décret de Créon. Dans ce dernier sens, il implique également un conflit intergénérationnel. Ismène dit : « Mulheres,/ Submissas aos mais fortes,/

Não podemos erguer-nos contra os homens », et tente de s'expliquer : « Eu nada subestimo. Apenas descompasso/ Por inábil do passo de revolta/ Dos meus concidadãos. Assim fui feita », à laquelle Antigone rétorque : « Esconde-te atrás disso. Quanto a mim/ Vou preparar o túmulo fraterno » (1972 : 104-105).

La controverse elle-même entre une vision active ou passive de la traduction (à partir du fait fondamental de savoir si un certain domaine littéraire traduit ou préfère importer des traductions), le défi de la création poétique et de la transcréation, ce « projet fou », semblent être ancrés dans l'intensité de la tragédie, désormais brésilienne, lorsque l'héroïne dit à sa sœur craintive « Deia a mim e ao meu louco projeto/ Desafiando a força. Afinal não me arrisco/ A morrer de morte sem beleza ». Et Ismène, bien qu'en désaccord, ne peut s'empêcher d'aimer la texture de la voix d'Antigone : « Se te parece parte. Ainda que insensata/ Me é caro o caro timbre de tua fala » (105).

Dans le poème « grécia en canárias », Haroldo de Campos reprend une question simple et moderniste de Hilda Doolittle, qu'il utilise comme épigraphe : « Que sont les îles pour moi, qu'est-ce que la Grèce... ». Campos s'interroge « a Grécia/ quem a decifrou/ para mim ? » et parmi les possibilités qu'il énumère, la leçon de relais du poète allemand réapparaît : « o epos rubro-cobre/ a túrbida palavra penserosa/ — púrpura prenunciando tempestade —/ a voz de Ismênia que interroga Antígone/ por Hoelderlin/ enunciada? », et aussi des conceptions apparemment éloignées telles que celles de la « pleine culture » (Pound) et de la « poétique organique » (Mandelstam) qui convergent dans sa propre proposition de poétique synchronique : « de Pound a Mandelstam —/ do fantasmal escarcéu polifloisfluido/ ao espessor de mel das cadências helenas/ ressurtas em cirílico? » (*Cristantempo (No espaço curvo nasce um)*, 2006 [1998] : 175).

La « redécouverte de la forme » n'implique pas une réduction de l'idée de concret poétique (Sarduy), le poème ne cesse jamais d'être en même temps une action concrète du citoyen (poésie civile), de l'homme (dans la perspective hellénique), de l'être humain dans le monde (poétique du divers). Des exemples respectifs de ces parcours, qui ne s'excluent pas mutuellement, sont Pier Paolo Pasolini, Ossip Mandelstam et Victor

Segalen. Une tradition active telle que celle promue par Campos l'est donc en raison de l'attention qu'elle porte à la matérialité et à la temporalité des signes, en raison de la relecture qu'elle fait d'elle-même (par exemple dans les douze essais rassemblés dans *Brasil transamericano*, traduction d'Amalia Sato, 2004), ainsi que grâce à son ouverture non mimétique aux littératures du monde où entre en jeu une sorte de métabolisme littéraire qui libère et utilise des énergies, qui resynthétise et invente de nouvelles formes irréductibles, d'anciens arrière-plans intraduisibles.

2. La traduction comme création et critique

Haroldo de Campos considérait Ezra Pound comme le plus grand exemple de traducteur-recréateur et voyait dans *Les Cantos* un travail en cours où le poète se critique lui-même et accumule des matériaux basés sur une série de traductions dont la catégorie esthétique est revendiquée comme création. La traduction est donc le démantèlement et le réassemblage de la tradition. « La critique par la traduction », dit Pound (1968 : 74), qui reconnaît dans la traduction un moteur de l'histoire littéraire, anticipant le concrétisme brésilien et en général la considération actuelle de la traduction dans les études littéraires. « Toute époque prétendument grande est une époque de traductions », écrit le poète états-unien, « à commencer par Geoffrey Chaucer, Le Grand Traducteur » (34-35) qui s'est nourri du latin, du français et de l'italien.

Antoine Berman affirme que pour les romantiques allemands, la traduction constitue « un double structurel de la *critique* » et que « la traduisibilité est le mode même de réalisation du savoir, de l'*Encyclopédie* » (31), dans le sens de « se verser dans tout, être versé dans tout, et tout verser dans tout » puisque tel est le « talent du traducteur » (33). En d'autres termes, nous sommes face à un prototype de ce que l'on appelle aujourd'hui l'interdisciplinarité, qui se réalise grâce aux dialogues entre différentes formes de savoir. L'interdisciplinarité en tant que traduisibilité réciproque ne résulte pas de la simple juxtaposition de différents spécialistes.

La traduction joue un rôle, non seulement momentané, dans la constitution d'une culture – *Bildung* dans le cas étudié par Berman. Cette théorie historique de la traduction cherche à répondre à trois questions axiales. Pourquoi traduire ? Développer et enrichir une culture par ses relations avec l'étranger. Comment traduire ? Avec la fidélité plutôt que comme un simple miroir du goût national, c'est-à-dire avec une véritable ouverture à la diversité. Et enfin, qu'est-ce qu'il faut traduire ? Autrement dit, quels sont les domaines de traduction auxquels la formation culturelle d'une société donnée devrait de préférence être ouverte (cf. 71). La traduction est un élément structurel de la *Bildung* ou de la formation culturelle allemande classique et romantique, car la configuration de l'expérience, qu'elle soit dans une dimension culturelle, artistique ou éducative, implique un voyage, et donc un récit, vers l'étranger et de retour à soi-même. La *Bildung* est donc l'image (*Bild* : image) d'un progrès dialectique vers soi-même.

La contemporanéité implique donc un processus de reconnaissance réciproque :

- le traducteur peut être traduit ;
- traduire fait partie du cycle plus large de se traduire ;
- la compréhension de soi-même ne passe pas seulement par la compréhension de l'étranger, mais aussi par la compréhension que l'étranger fait de nous.

Une littérature étrangère peut devenir un médiateur dans les inévitables conflits internes d'une littérature nationale et leur offrir une image d'elle-même qu'elle ne pourrait pas façonner par elle-même. Cette participation de l'étranger dans le local peut aussi enclencher une régénération dans une scène d'épuisement.

À l'appui de ces interprétations de Pound, Berman et Campos sur la valeur stratégique de la traduction, je tiens à intercaler un exemple que l'on trouve dans le Siècle d'or espagnol : les paroles avec lesquelles Pedro Laynez a préfacé la traduction d'*Os Lusíadas* faite par Benito Caldera, « son deuxième auteur » (65), et publiée en 1580 :

a él [el traductor] se le debe no menos en la traducción que al primer autor en la obra, porque siguiendo las verdaderas reglas de Horacio, no ha

ido tan atado a la letra, cuanto a lo más esencial de la sentencia, la cual ha puesto en números tan dulces, que tendrá bien por qué quejarse de sí mismo, quien leyendo tan suaves versos no conociere cuánto deben estimarse. (63-65)

D'autre part, dans *La Galatea*, Cervantès salue ainsi la version du jeune Caldera :

*Tú que del luso el singular tesoro
erigiste en nueva forma a la ribera
del fértil río, a quien el lecho de oro
tan famoso le hace adonde quiera;
con el debido aplauso y el decoro
debido a ti, Benito de Caldera,
y a tu ingenio sin par prometo honrarte,
y de lauro y de yedra coronarte. (Ibidem, cité dans 56)*

Une fois de plus, la poésie est le *fleuve fertile* qui fait naître et procrée de nouvelles formes dans la matière poétique ; que l'or est le trésor et pas un autre, dit Cervantès. Cette conception active de la traduction, dans laquelle Pound reconnaît un élément incontournable de la Renaissance italienne et espagnole, constitue l'un des vecteurs qui mobilisent la poésie et la critique d'Haroldo de Campos vers une conception de l'œuvre ouverte. Dans « *A obra de arte aberta* » (1955), il soulève la nécessité de structures créatives dans lesquelles interagissent des blocs d'idées qui se critiquent réciproquement, produisant ainsi une « somme poétique » (*De la razón antropofágica* : XV) : l'œuvre ouverte du baroque moderne ou néo-baroque qui déconstruit et reconstruit, par une parallaxe à travers les âges et les langues du présent, l'expression poétique et la notion de littérature mondiale.

Dans *A arte no horizonte do provável*, cette vision polyédrique se constitue à partir de cinq poétiques : « a poética do aleatório », « a poética do precário », « a poética da brevidade », « a poética da tradução » et « a poética da vanguardia », dont les interactions promeuvent et conduisent à un sixième visage : « por uma poética sincrónica ».

L'ouverture est générée par une interaction critique qui coïncide avec la traduction en relation de Glissant, pour qui la traduction signifie non seulement en raison de la relation bilatérale qu'elle met en mouvement,

mais surtout en raison de son potentiel d'introduction dans la diversité, l'hétérogénéité.

Un deuxième axe d'affinité se trouve dans la conception de la traduction comme création en soi : tandis que Campos considère que « la traduction de textes créatifs sera toujours *une récréation*, ou une création parallèle, autonome bien que réciproque » et que « plus un texte est plein de difficultés, plus il sera récréable, plus il sera séduisant en tant que possibilité ouverte de récréation » (*De la razón antropofágica* : 189), pour Glissant, la traduction invente une langue imprévisible à la fois pour la langue source et pour la langue cible : « Je vois la traduction comme une création autonome [...], non pas seulement un art de la translation particulière, mais un art de la relation globale, bientôt aussi nécessaire dans son parcours entre les langues que l'est la poésie ou l'art du récit dans l'exercice de chaque langue particulière » (*Traduire* : 8).

Ce qui les différencie sans aucun doute c'est leur familiarité avec le métier de traducteur. Campos dit que « lorsque les poètes concrets de São Paulo se sont donnés pour tâche de reformuler la poétique brésilienne actuelle, [...] se sont consacrés, tout au long de leurs activités théoriques et créatives, à un travail continu de traduction » (196), où il nous faut souligner la valeur de l'équipe de traduction des dix-sept *Cantos* de Ezra Pound, une version de dix fragments de *Finnegans Wake* réalisée en collaboration avec son frère Augusto, la traduction de troubadours provençaux anglais et « métaphysiques », en plus de Maïakovski, Mallarmé, Goethe, Brecht, Wang Wei, Paz, Dante, des poètes latins et grecs, des textes bibliques et du théâtre japonais, c'est-à-dire qu'il est lui-même un « Grand Traducteur ». En fait, il est très probable, bien qu'il ne soit pas possible de le dire avec certitude puisque Joseph Brodsky ne le mentionne pas par son nom, que ce soit lui, Haroldo de Campos, que le poète russe désigne dans un récit de son voyage au Brésil en 1978 comme « le Grand Traducteur (qui, de nous tous, à la réflexion, était peut-être l'écrivain principal, puisque la réputation du continent sud-américain reposait précisément sur lui) » (2015 [1995] : 64).

Pour faire contrepoids à l'expression de Maïakovski (« le peuple est un inventeur de langues »), Campos a également fait sienne l'une des devises de Pound : « Make it new », donner une nouvelle vie au passé littéraire par

la traduction, car celle-ci, écrit Campos, « met à la disposition des poètes et des amateurs de poésie tout un répertoire (souvent insoupçonné ou obscurci par la routinisation du goût académique et l'enseignement de la littérature) de produits poétiques fondamentaux, reconsidérés et vivifiés » (2000 : 190). Mais son effet n'est pas exclusivement critique-pédagogique, il diversifie aussi les possibilités du langage poétique et, pour Glissant, cet effet ne se limite pas à l'exercice concret de la création littéraire mais trouve des moyens de perfuser dans l'imaginaire culturel dans son ensemble, la traduction serait « une véritable opération de créolisation, désormais une pratique nouvelle et imparable du précieux métissage culturel » (*Introduction* : 45). Dans son *Anthologie de la poésie du tout-monde*, on peut lire la version française que Claude Couffon a faite de la « Ballade des deux grands-pères » de Nicolás Guillén (dans *West Indies Ltd.*, inclus dans *Obra poética 1920-1972* : 140), dans laquelle le poète cubain rappelle sa véritable opération de créolisation :

*África de selvas húmedas
y de gordos gongos sordos...
—¡Me muero!
(Dice mi abuelo negro).
Aguaprieta de caimanes,
verdes mañanas de cocos...
—¡Me canso!
(Dice mi abuelo blanco).
Oh velas de amargo viento,
galeón ardiendo en oro...
—¡Me muero!
(Dice mi abuelo negro.)
¡Oh costas de cuello virgen
engañadas de abalorios...!
—¡Me canso!
(Dice mi abuelo blanco).
[...]
Don Federico me grita
y Taita Facundo calla;
los dos en la noche sueñan
y andan, andan.
Yo los junto.*

Dans l'introduction de son étude sur les poètes-traducteurs du romantisme allemand, Antoine Berman réfléchit sur ce précieux métissage culturel, non plus comme violence coloniale mais comme probabilité de

dialogue, le dialogue lui-même étant l'*intention* qui guide l'éthique de la traduction. Par conséquent, la traduction se confronte à la structure ethnocentrique de chaque culture, à ses présomptions de pureté et de suffisance, à ses ordres d'appropriation et de réduction. Au contraire, Berman comprend que « la *visée éthique* du traduire s'oppose par nature à cette injonction : l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est *rien* » (16).

Quatre éléments qui décrivent involontairement les traits principaux des poétiques de Glissant et de Campos :

- ouverture (ouverture au rhizome des langues, œuvre ouverte) ;
- dialogue (poétique synchronique) ;
- métissage (créolisation) ;
- et décentrement (pensée en archipel).

La traduction est une poétique de la relation, ou elle n'est rien. Traduire implique de mettre en relation des totalités non totalitaires ; dans une situation extrême, la traduction interpose une résistance non violente au fratricide (*Antigone*).

L'inventivité qui entre en jeu ne concerne pas seulement les équivalences entre deux systèmes linguistiques, Glissant souligne leur potentiel créatif, produisant un nouveau sens :

Par l'effet des flux de traduction (parmi d'autres transferts agissants) les lieux du monde se révèlent à nous, ils deviennent des lieux-communs, lesquels ne se figent pas en réceptacles, mais s'ouvrent en creusets bouillonnants porteurs de sens nouveau, où à chaque fois une pensée du monde se rencontre, et prolonge et féconde une pensée du monde. (2005 : 145).

On y voit, une fois de plus, l'idée de versabilité infinie et sa proposition de tout traduire dans tout, comme l'enseigne l'étude d'Antoine Berman. C'est l'acte de doter le commun d'un sens plus profond ou plus élevé, de projeter le connu dans l'inconnu, de dévoiler le mystérieux dans l'habituel, de découvrir l'infini dans l'apparemment fini. Mais il s'agit aussi de l'esprit encyclopédique qui traverse tout avec un mouvement émancipé de la prédétermination, et enfin, de la théorie de la version infinie dans laquelle la vie elle-même est élevée en permanence à une puissance qualitative, une

élévation qui est en même temps une descente. « ¿No subimos acaso para abajo? » (César Vallejo, dernier poème de *Trilce*).

La poésie est traduction par la communication qu'elle ouvre entre l'étrange et le familier ; la poésie traduit l'expérience en une image autonome. La traduction enlèverait à l'œuvre une couche empirique et locale qui l'arrête, et l'élèverait ainsi à une énième puissance.

Face à la proximité du présent, il s'agirait de l'éloigner pour qu'il se révèle, d'emmener le présent loin par la traduction du passé dans le présent, par la traduction du présent dans l'avenir. L'être humain est en partie dominé par la langue qu'il parle, mais cette langue est aussi une matière souple dans laquelle la pensée, active, autonome, cherche à créer de nouvelles formes, à s'exprimer et à modifier ainsi le langage lui-même.

L'art de la traduction est l'un des arts d'avenir les plus importants, pensait Glissant à la fin du siècle dernier. Un avenir que nous devons comprendre comme notre propre présent, bien au-delà du XXI^e siècle. Dans *l'Introduction à une poétique du divers*, il soutient que le principe de la traduction, par le passage même qu'elle fait d'une langue à une autre, constitue la souveraineté de toutes les langues du monde. Ainsi, la traduction suggérerait l'imaginaire de la totalité, car même lorsque le traducteur est confronté à l'unicité de chaque langue, il ne peut établir aucune relation entre elles si ce n'est en présence du grand horizon de toutes les autres, même s'il ne les connaît pas. Quoi qu'il en soit, leurs connaissances n'atteindront jamais au-delà d'un petit nombre de langues dans le concert mondial de milliers de langues. Pour être plus précis, 7 168 langues sont vivantes aujourd'hui, dont environ 40 % sont des langues ne comptant pas plus d'un millier de locuteurs, alors que plus de la moitié de la population mondiale est concentrée dans seulement 23 langues². Cette ignorance, plutôt que de révéler une conjonction contradictoire, une opposition entre l'imaginaire des langues et les limites linguistiques de chaque écrivain et de chaque locuteur en général, renvoie précisément à une condition de cette présence, le trait principal avec lequel la totalité nous est offerte, c'est-à-dire son caractère insondable et, à la limite, inconnaissable.

² <https://www.ethnologue.com/insights/how-many-languages/> [consulté le 15 septembre 2023].

C'est vers cette idée de totalité que s'oriente ce que Umberto Eco appelle la poétique de la liste (ou encore, distribution, catalogue, énumération), dont l'accumulation de référents n'est pas possible de reproduire ici. L'un des premiers exemples de cette poétique est bien sûr le catalogue des navires dans le chant II de *l'Illiade*. Homère (ou notre personification de ses re-créateurs) dit, dans la version de Fernando Gutiérrez :

*Decid, Musas, que estáis habitando mansiones olímpicas,
y que todo lo veis y sabéis por ser diosas eternas,
pues nosotros, que nada sabemos, oímos su fama,
cuáles eran todos los dánaos, los jefes y príncipes.
Porque ni enumerar ni nombrar tanta gente podría,
ni aun teniendo diez lenguas ni aun cuando tuviese diez bocas,
una voz incansable y un pecho potente de bronce;
sólo pueden las hijas de Zeus, portador de la égida,
las olímpicas musas decir cuántos fueron en Troya. (484-492)*

Il est vrai que la « voix infatigable », le « puissant coffre de bronze », même les « dix bouches », soulignent la corporalité, l'ampleur, la puissance qui manque, mais la reconnaissance que « même n'ayant pas dix langues » pourrait se souvenir de toutes les langues admet aussi une lecture depuis la perspective du multilinguisme, une forme de contenance, de prudence face à l'hybris de la totalisation « car nous ne savons rien. » Homère dit, pour l'exprimer en termes modernes, que ni un surhomme ni un cyborg à la mémoire augmentée ne sauraient les nommer tous, et qu'il vaut mieux accepter (la métaphore) qu'un immortel aurait la faculté d'englober la totalité – bien que, hélas, pas du point de vue du vivant.

La clé réside dans l'incompréhensibilité de la diversité, dans la limitation de nos diagrammes face à celle-ci. C'est aussi *parce que* nous ne les connaissons pas que nous écrivons en présence de toutes les langues du monde, c'est-à-dire que la vocation à entrer dans l'inconnu et la nécessité d'établir le sens et la valeur sur le fond de ce qui est incommensurable et mystérieux, nous conduit à leur présence. La connaissance s'estime sur la base de la conscience de sa propre ignorance, sinon elle devient un dogme.

Il n'y a pas de deuil dans la traduction pour la majuscule perdue de l'être ou pour la pureté de la filiation qu'une telle ontologie suppose. On pourrait dire que l'ontologie se traduit par l'anthologie, et qu'à travers ce passage

entrent en conflit le critère de la diversité et celui de la qualité, ce dernier étant défini selon le degré d'adéquation à la tradition centrale ? Quoi qu'il en soit, dans quelle mesure est-il représentatif un canon littéraire postulé comme « occidental » sur la base d'une anthologie composée principalement d'œuvres en langue anglaise (49 sur 56 auteurs) ? Je parle de *Poets and poems* (2005) de Harold Bloom. Si l'on la compare à *Une anthologie de la poésie du Tout-Monde*, on y trouve des textes de vingt-huit langues. Est-ce là ce genre d'approches qu'Édouard Glissant considérerait comme des formes de la pensée-racine ?

La relation de traduction renonce à la pensée-racine à la poursuite des rattachements horizontaux de l'hétérogène à l'hétérogène, selon l'expression de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Rappelons que le caractère décentré du rhizome constitue l'une des qualités déterminantes de cette métaphore onto-épistémologique. Plus que le mot lui-même (rhizome), il faut garder à l'esprit l'accent mis sur une proposition de décentralisation, laquelle implique une émancipation de la conscience face aux binarismes et aux oppositions intéressées (dans la domination) qui fabriquent les savoirs coloniaux et autoritaires : civilisation et barbarie, écriture et oralité, raison et corps, etc. (cfr. « Introduction : Rhizome », en *Mille Plateaux* ; et Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*).

Ce que les impératifs de la filiation ont diffusé, dans l'entreprise coloniale, ce sont les philosophies de l'Un, alors que la notion de rhizome, conservant l'enracinement, s'oppose à la racine unique, totalitaire, prédatrice, et tente d'approcher une vision de la totalité et de l'unité déployée plutôt par extension que par filiation, c'est pourquoi elle propose une poétique de l'enracinement qui s'étend en réseaux et qui n'implique pas nécessairement la sédentarité mais plutôt des formes de nomadisme circulaire (cf. « L'étendue et la filiation », dans *Poétique de la Relation*).

Le renoncement dont parle Glissant n'est donc pas un deuil mais plutôt une célébration des littératures émergentes à la lumière d'un nouveau soleil de la conscience. La métaphore bio-réticulaire y participe, bien qu'elle soit déjà quelque peu épuisée de nos jours, puisqu'elle est l'un des outils qui ont sculpté l'épistémè littéraire actuelle :

Le renoncement je l'explique par le fait qu'on commence à prendre conscience que l'être d'une langue n'est pas exclusion de l'être d'une autre

langue. Et c'est à ça qu'on renonce, à cette croyance que l'être d'une langue c'est un arbre, et on commence à comprendre que l'être d'une langue est un rhizome. Donc ce renoncement-là est un renoncement à un absolu linguistique pour entrer de plus en plus dans un relatif linguistique (18).

Confronté à la question identitaire de « l'être national », Haroldo de Campos arrive aussi à une sorte de gérondif ou de mouvement, à une œuvre en marche, car il considère qu'une telle catégorie, « l'être brésilien », ne pouvait trouver de réponse que dans la recherche constante de la différence, comme si à travers cette même recherche la culture brésilienne construisait sa propre manière d'être universelle. Comme le souligne Rodolfo Mata, cela implique une altération des relations centre-périphérie dans la mesure où, pour Campos, les auteurs latino-américains tels que Borges, Paz, Lezama Lima et Guimarães Rosa, peuvent être considérés comme des « barbares alexandrins » qui « digèrent » d'autres cultures, en premier lieu européennes, les resynthétisent et éliminent ce qui ne leur est pas utile (XVIII). En réalité, plus qu'en référence à d'autres cultures, ce dont il s'agit ici c'est du passé des langues véhiculaires américaines elles-mêmes et de leur différence européenne dans le présent. Observons aussi, à propos de l'expression « barbares d'Alexandrie », que les vers figuratifs, c'est-à-dire concrets, descendent jusqu'à nos jours précisément de la période alexandrine de la poésie grecque.

Mais cette recherche de la différence ne découle pas seulement de l'idée d'anthropophagie culturelle, mais concerne également des formes de la culture baroque, y compris la Renaissance et l'héritage médiéval, qui arrivent déjà développées en Amérique. C'est ainsi que se sont réunis les deux versants de la poésie concrète, lesquels, selon les mots de Manuel Ulacia, correspondent à : la « cuidadosa lectura que hizo el poeta [...] de aquella tradición que parte de Mallarmé y desemboca en las vanguardias », et la « lectura de los barrocos de lengua portuguesa y española » (*Transiderações* : 11). Par conséquent, selon Campos, les littératures latino-américaines – à ce stade, leur lecture s'étend au-delà du Brésil – manquent d'enfance (de *infans* : ce qui ne parle pas), comme si elles étaient déjà nées en parlant un « código extremadamente complejo ».

Dans son essai « Da razão antropofágica : diálogo e diferença na cultura brasileira », ([1980] 2000), Haroldo de Campos écrit : « Articularse como

diferencia en relación con esa panoplia de *universalia*, he ahí nuestro ‘nacer’ como literatura ». Cette affirmation est liée à deux fronts : 1) le rôle de la métaphore anthropophagique – qui transfère la métaphore bioréticulaire du rhizome au règne animal – et 2) le thème de la décentralisation de la différence.

Primo, pour le mouvement concrétiste, la différence que la culture brésilienne cherche et revendique dans sa pluralité fait de l’opération de traduction et, plus largement, de « l’anthropophagie » de Oswald de Andrade, une forme de « devoración crítica del legado cultural universal, elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliada del ‘buen salvaje’ [...], sino según el punto de vista insolente del ‘mal salvaje’, devorador de hombres blancos, antropófago. [...es] una transculturación » ([1980] 2000 : 4).

La métaphore nutritive-digestive avec laquelle la tradition brésilienne a donné de la force à l’activité traduisante se réfère à la construction organique d’une vision de la littérature mondiale qui, plus qu’une liste d’auteurs, constitue une poétique, un *modus operandi* de la mémoire littéraire de et dans le présent. Elle n’aspire pas à l’originalité, mais à la convertibilité. Nous le trouvons, par exemple, dans ces mots de T. S. Eliot, qui partent de l’anthropophagie et se terminent par la poétique synchronique :

We need a digestion which can assimilate both Homer and Flaubert. We need a careful study of Renaissance Humanists and Translators, such as Mr. Pound has begun. We need an eye which can see the past in its place with its definite differences from the present, and yet so lively that it shall be as present to us as the present. This is the creative eye... (The Sacred Wood : 70).

Secondo : la différence décentralisante, sur laquelle Pascale Casanova écrit :

en su enfrentamiento a la cuestión de la lengua, los escritores de los espacios “descentrados” tienen ocasión de desplegar el universo completo de las estrategias mediante las cuales se afirman las diferencias literarias. La lengua es el objeto primordial de las luchas y las rivalidades distintivas: es el recurso específico con el cual, o contra el cual, van a inventarse las soluciones a la dominación literaria (331-332, traduction de Jaime Zulaika).

L’auteur estime qu’il est possible d’analyser les rébellions et les révolutions promues par les écrivains déshérités « en s’en tenant aux

solutions linguistiques imaginées par eux » (332). L'éloignement linguistique et littéraire du centre détermine que « la question de la 'différence' linguistique est posée à tous les dominés littéraires » (333), qui, en écartant la voie de la mimesis appropriative d'une assimilation hyper-correcte, sont appelés à combattre en eux-mêmes toute forme de soumission ou de docilité, c'est-à-dire de simple réactivité face à la norme métropolitaine.

Il convient de noter que sous la formule parfois excessive du « dominé littéraire », Pascale Casanova ne place pas exclusivement les langues de peuples ou de pays sous-développés ou démographiquement petits, ou ayant une histoire littéraire récente. Ainsi, des langues répondant à deux critères : une large diffusion et des traditions littéraires parmi les plus anciennes du monde, comme c'est le cas du chinois mandarin et de l'arabe, ont néanmoins peu de reconnaissance sur le marché international. C'est également le cas pour les langues qui répondent au deuxième critère mais qui ne sont parlées que dans de petits pays, comme le grec, le danois ou le persan. Un troisième groupe serait constitué de langues créatives que l'auteure qualifie de « récentes, érigées, au moment de l'indépendance, en une langue nationale », où elle inclut le catalan, le gaélique, le coréen, l'hébreu... Et enfin, les langues orales qui n'ont pas encore établi de système d'écriture ou qui ont déjà commencé à conquérir une place dans l'espace littéraire mondial ; l'auteure pense ici aux langues africaines et créoles (334), auxquelles il faut ajouter, dans le cadre de notre étude, les langues indigènes d'Amérique ou Abya Yala.

Celles de Campos et de Casanova sont des visions complémentaires, bien que différents, je crois, dans le placement des accents : si pour Casanova « les solutions à la décentralisation et à l'éloignement des écrivains 'excentriques' » tracent « une gamme universelle que nous engloberons sous le terme générique de traduction », Campos construit, à la croisée anthropophage du métalangage et du néo-baroque, « une perspective de la tradition brésilienne (et latino-américaine) comme tradition décentralisatrice ». (Mata, 2000 : XVI). Autrement dit, est-ce que l'opération décentralisatrice de la traduction constitue-t-elle une tentative de résoudre le problème de l'accès à la centralité littéraire du marché et de l'académie ? Avec qui la traduction exercée par les « dominés littéraires »

cherche-t-elle à communiquer ? Quelle *paideuma* résulte de la relation en traduction (Glissant) et de l'opération transcréative (Campos) ?

Paideuma : la connaissance acquise, la transformation par l'expérience de la conscience émue, le principe génétique-métaphysique de la civilisation ; ce sont là quelques approximations du concept de Leo Frobenius, que Haroldo de Campos utilise dans le sens d'un « elenco de valores essenciais, culturalmente atuantes no momento histórico » (1972 : 48) et puis combine avec l'idée de « pleine culture » (Pound) et de poétique synchrone, dans des cas comme celui-ci : « Há uma presença de Kurt Schwitters no *paideuma* axial da poesia contemporânea » (51). La récolte de la *paideuma* d'une nouvelle poésie répondrait aux besoins d'expression communs aux artistes visuels, aux musiciens et aux poètes (48).

Il y a un élément qui ne peut pas être négligé dans le sens et la motivation de ces solutions décentralisatrices : elles constituent « une sorte de continuum de sorties incertaines, difficiles et tragiques ». En fait, cette phrase de Casanova semble être une définition de *la contrainte poétique* à l'égard de la création poétique dans des contextes de « relation de violence-résistance » ou de « situation bloquée ». Les chemins ou « sorties » comprennent de multiples stratégies d'interaction entre les langues et les littératures qui sont à leur tour de profondeur différente :

adopción de la lengua dominante, autotraducción, obra doble [par exemple, Lorenzo Aillapán, Frankétienne] y doble traducción simétrica, creación y promoción de una lengua nacional y popular o ambas [Violeta Parra et le chant chilien, Brathwaite et le nation language], creación de una escritura nueva, simbiosis de las dos lenguas (como la famosa «brasilización» del portugués realizada por Mário de Andrade... (336).

La poétique contrainte est alors la réponse à tout système de pensée unique, mais c'est aussi le débat qui abandonne le principe de « ceci ou cela », « l'un des deux ». L'exercice du monde-totalité pose une difficulté considérable et suppose précisément un renoncement à ce que Glissant appelle « les pensées continentales, pour leur poids, leur puissance, leurs possibilités de contrainte », « qui ont si bellement, mais si cruellement aussi, régi les histoires du monde ». Les alternatives qu'il propose impliquent le recodage des traces subliminales ou de celles qui sont restées en dessous du seuil d'une histoire culturelle communicable et constructive.

Glissant les appelle « pensées archipéliques, pensées fragiles certes, toujours menacées, mais accordées à l'infinie variété contradictoire de notre univers, pensées de l'errance où l'imaginaire rencontre le notionnel, pensées de la trace, et non pas de la route toute faite » (2010 : 8).

Conclusion

La poétique de la Relation implique une actualisation littéraire de ce que Glissant appelle les « emmêlements » des processus historico-culturels et c'est bien pourquoi rarement elle coïncide avec une certaine délimitation administrative et géopolitique, « les Amériques s'archipélisent, elles se constituent en régions par-dessus les frontières nationales » (44). Les traces sont éparpillées. Plus que la négation des routes canoniques, la pensée archipélique promeut un rapport vif et généreux à la tradition, dans sa singulière pluralité, d'où l'élargissement de son horizon et le rétablissement de l'horizontalité entre les fleuves de la littérature.

Haroldo de Campos : le patrimoine littéraire supranational, constitué de livres s'autorisant le transfrontalier et que doit être traité de manière autonome, étant entendu que la dévoration ne peut, par définition, se réaliser par procuration, et que traduire équivaut à inventer une manière de lire et aussi de convoquer une assemblée, une sorte d'anthologie : la bibliothèque publique. Édouard Glissant : la Relation qui se dessine lorsque l'on pense la pensée, l'interrogation indéfectible de la bifurcation de l'Histoire (littéraire) et des Mémoires (poétiques). La contre-poétique, comme l'appelle le poète martiniquais, est donc le plus grand obstacle à la poésie, née de l'opposition entre la langue utilisée et la langue nécessaire, entre les limites fictionnelles du canon et, de l'autre côté du fleuve, l'insaisissable multiplicité des chansons et des histoires, dont l'une des stations est le livre, mais qui ne se réduit pas seulement au livre. De plus, l'œuvre vers laquelle le livre conduit dépasse ce dernier, tout comme le livre a traduit à son tour une expérience du monde. C'est ce que le poète brésilien appelle la transcréation.

Bibliographie

- Berman, A. 1984. *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard.
- Brodsky, J. 2015. *Del dolor y la razón* [1995] (A. Martí García, Trad.). Siruela.
- Camões, L. de. 1986. *Los Lusíadas* (B. Caldera, Trad.; N. Extremera & J. A. Sabio, Eds.). Cátedra.
- Campos, H. de. 1972. *A arte no horizonte do provável*. Perspectiva.
- Campos, H. de. 2000. *De la razón antropofágica y otros ensayos* (R. Mata, Trad. y Pról.). Siglo XXI.
- Campos, H. de. 1987. *Transiderações. Transideraciones* (M. Ulacia & E. Milán, Comps. y Trans.). El Tucán de Virginia.
- Campos, H. de. 2006. *Crisantempo* (A. S. Robayna, Trad.; Ed. bilingüe). Acantilado.
- Campos, H. de. 2009. *Hambre de forma. Antología poética bilingüe* (A. Fisher, Ed.). Veintisiete letras.
- Casanova, P. 2001. *La República mundial de las letras* [1999] (J. Zulaika, Trad.). Anagrama.
- Daniel, A. 1994. *Poesías* (M. de Riquer, Ed. y Trad.). Sirmio.
- Darwish, M. 2004. *État de siège* [2002] (E. Sanbar, Trad.; Fotografías de O. Thébaud). Actes Sud.
- Derrida, J. 1996. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Galilée.
- Eliot, T. S. 1920. *The sacred wood: Essays on poetry and criticism*. Methuen & Co. [En ligne]: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/57795/pg57795-images.html> [consulté le 15 septembre 2023].
- Glissant, É. 1995. Traduire : relire, relier. In : *Onzièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1994). Actes Sud. (Abrégé et modifié dans *Introduction à une Poétique du Divers*, p. 45-46).
- Glissant, É. 1996. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 2005. *La cohée du Lamentin*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 2010. *La terre le feu l'eau et les vents : Une anthologie de la poésie du Tout-Monde*. Galaade/Institut du Tout-Monde/Maison de l'Amérique Latine.
- Glissant, É. 2010. *L'imaginaire des langues : Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 2010, janvier 15. Traduire la relation des langues (L. Pattano, Entrevue). *Mondesfrancophones: Revue mondiale des francophonies*. [En ligne] : <http://mondesfrancophones.com/dossiers/edouard-glissant/traduire-la-relation-des-langues-un-entretien-avec-edouard-glissant/> [consulté le 15 septembre 2023].

Guillén, N. 2001. *West Indies, Ltd. (1934)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En ligne] : <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchh6g9> [consulté le 15 septembre 2023].

Guillén, C. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona : Editorial Crítica.

Institut du Tout-Monde. 2014. *Accueil*. [En ligne] : <http://www.tout-monde.com> [consulté le 15 septembre 2023].

Lenz, R. 1940. *El español en Chile*. Universidad de Buenos Aires.

Mandelstam, O. 2018. *Œuvre complètes* (J.-C. Schneider, Trad.). Le bruit du temps – La Dogana.

Mandelstam, Ó. 2004. *Coloquio sobre Dante* (S. Ancira, Trad.). Acantilado.

Pizarro, A. 2004. *El sur y los trópicos: ensayos de cultura latinoamericana*. Universidad de Alicante.

Pound, E. 1968. *Literary essays*. New Directions.

Vallejo, C. 2006. *Obra poética completa* (A. Ferrari, Intro.). Alianza.

Rich, A. 1998. The Art of Translation. *The American Poetry Review*, 27(3), 1-36.



© *Synergies Chili*, n° 19, Année 2023.

Revue du GERFLINT

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb426944659>

Bibliothèque nationale de France.

- Décembre 2023 -

Éléments sous droits d'auteur. Modalités de lecture et de citation, politique d'archivage et mentions légales consultables sur le site de l'éditeur et de la revue :

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-chili>

