

## **Prefazione agli *Occasional Papers del CeSLiC* – ISSN 1973-221X**

Quaderni del CeSLiC

General Editor – Donna R. Miller

**Local Editorial Board** - L'attuale comitato di redazione bolognese comprende:

Paola Filippi, Valeria Franzelli, Louann Haarman, Anna Mandich, Marina Manfredi, Donna R. Miller, Ana Pano, Monica Perotto, Rosa Pugliese, Maria José Rodrigo Mora, Eva-Maria Thüne, Valeria Zotti

**Full Editorial Committee** - L'attuale comitato scientifico completo comprende:

Hans Bickes (Leibniz Universität Hannover, Germania), Maria Vittoria Calvi (Università degli Studi di Milano), Luciana Fellin (Duke University, USA), Paola Filippi (Università di Bologna), Valeria Franzelli (Università di Bologna), Maria Enrica Galazzi (Università Cattolica di Milano), Lucyna Gebert (Università la Sapienza, Roma), Louann Haarman (Università di Bologna), Jean-Marie Klinkenberg (Université de Liège, Belgio), Anna Mandich (Università di Bologna), Marina Manfredi (Università di Bologna), Donna R. Miller (Università di Bologna), Elda Morlicchio (Università Orientale di Napoli), Antonio Narbona (Universidad de Sevilla, Spagna), Gabriele Pallotti (Università di Modena e Reggio Emilia), Ana Pano (Università di Bologna), Monica Perotto (Università di Bologna), Rosa Pugliese (Università di Bologna), Maria José Rodrigo Mora (Università di Bologna), Viktor Michajlovich Shaklein (Rossijskij Universitet Druzhby Narodov (RUDN), Mosca, Russia), Joanna Thornborrow (Cardiff University, UK), Eva-Maria Thüne (Università di Bologna), Nicoletta Vasta (Università di Udine), Valeria Zotti (Università di Bologna)

La serie degli *Occasional Papers* è una collana collocata all'interno dei *Quaderni del Centro di Studi Linguistico-Culturali (CeSLiC)*, il centro di ricerca del quale sono responsabile scientifico e che svolge ricerche nell'ambito del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Moderne dell'*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna.

Gli *Occasional Papers* sono accessibili all'URL

[http://amsacta.cib.unibo.it/view/series/Quaderni\\_del\\_CeSLiC\\_Occasional\\_papers.html](http://amsacta.cib.unibo.it/view/series/Quaderni_del_CeSLiC_Occasional_papers.html)

Finora sono stati pubblicati i seguenti saggi:

(2005) **Sabrina Fusari**, Il direct mail per le organizzazioni nonprofit: analisi retorica interculturale italiano-inglese

(2005) **Bill Louw**, Dressing up waiver: a stochastic collocational reading of 'the truth and reconciliation' commission (TRC)

(2005) **Paola Nobili**, 'Saper vivere' con gli altri

(2006) **Alicja Witalisz**, English Linguistic Influence on Polish and other Slavonic Languages

(2006) **Larisa Poutsileva**, Raccontare il mondo in lingue diverse: Sara' lo stesso mondo?

(2007) **Mette Rudvin**, Stereotypes of 'primitivism' and 'modernity' in immigrant-related discourse in the Italian media

- (2007) **Ana Pano**, Anglicismos en el lenguaje de la informática en español. El “misterioso mundo del tecnicismo” a través de foros y glosarios en línea.
- (2007) **Sabrina Fusari**, Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson
- (2008) **Alida Maria Silletti**, La traduzione del futuro verbale in ottica contrastiva italiana-francese-inglese
- (2008) **Jane Helen Johnson**, Corpus Stylistics and Translation
- (2009) **Sabrina Fusari**, Il filmato turistico multilingue come discorso specializzato: il caso di studio della Val Gardena
- (2009) **Alida Maria Silletti**, Analisi della "futurità" verbale in ottica comparativa italiana-francese-inglese
- (2009) **Antonella Luporini**, *Frames, Transitivity Structures* e gerarchie di potere tra personaggi: Harry Potter affronta Lord Voldemort in *The Sorcerer's Stone*
- (2009) **Jane Helen Johnson**, Towards an identification of the authorial style of Grazia Deledda. A corpus-assisted study
- (2010) **Cinzia Spinzi**, 'How this holiday makes a difference': the language of environment and the environment of nature in a cross-cultural study of ecotourism
- (2010) **Goranka Rocco**, Das Gerundium in italienischen Gesetzestexten und seine Umsetzung ins Deutsche
- (2010) **Sabrina Righi**, L'African American Vernacular English: una varietà linguistica sovra-regionale
- (2011) **Fabio Regattin**, Qu'est-ce que la mémétique? Et quel rôle peut-elle jouer pour la traductologie?
- (2011) **Mette Rudvin**, Colonialismo, letteratura per l'infanzia e traduzione. Lo sguardo coloniale: Una lettura del testo e delle illustrazioni del *Libro della Giungla*
- (2012) **Ilaria Biondi**, Traduzione e transfert culturale
- (2012) **Cinzia Bevitori**, How green is “green”? A corpus-assisted analysis of environmental discourse across forms of journalism

A questi *papers* si aggiungono le altre pubblicazioni del CeSLiC – ossia, gli E-Libri – che includono:

1) la serie di manuali dei Quaderni del CeSLiC: Functional Grammar Studies for Non-Native Speakers of English  
[http://www2.lingue.unibo.it/ceslic/e\\_libri\\_1\\_func\\_grammar.htm](http://www2.lingue.unibo.it/ceslic/e_libri_1_func_grammar.htm)  
 che già vanta cinque volumi pubblicati;

2) gli Atti dei Convegni patrocinati dal centro:  
 - a cura di D. Londei, D.R. Miller, P. Puccini, Gli atti completi delle giornate di studio del CeSLiC del 17-18 GIUGNO 2005:

**“Insegnare le lingue/culture oggi: Il contributo dell’interdisciplinarietà”**, a <http://amsacta.cib.unibo.it/archive/00002055>,

disponibile anche in versione cartacea:

Londei D., Miller D.R., Puccini P. (eds) (2006) *Insegnare le lingue/culture oggi: Il contributo dell’interdisciplinarietà*, Atti di Convegni CeSLiC 1, Bologna: Edizioni Asterisco.

e

- a cura di Miller D.R. e Pano A., *Selected Papers* di quelli presentati al convegno nazionale CeSLiC del 4-5 dicembre, 2008, dal titolo:

**“La geografia della mediazione linguistico-culturale/ The Geography of Language and Cultural Mediation”**, a

<http://amsacta.cib.unibo.it/2626/>

disponibile anche in versione cartacea:

Miller D.R. e Pano A.(eds) (2010) *La geografia della mediazione linguistico-culturale*, Selected Papers, Atti di Convegni CeSLiC 2, Bologna: Dupress.

Inoltre gli E-libri del CeSLiC comprendono anche i volumi compresi in:

3) la collana di Studi grammaticali, a:

[http://www2.lingue.unibo.it/ceslic/e\\_libri\\_studi\\_grammaticali.htm](http://www2.lingue.unibo.it/ceslic/e_libri_studi_grammaticali.htm)

e

4) la collana di Altre pubblicazioni - AMS Acta, nata nel 2010, a

[http://www2.lingue.unibo.it/ceslic/e\\_libri\\_altre\\_pubblicazioni.htm](http://www2.lingue.unibo.it/ceslic/e_libri_altre_pubblicazioni.htm)

Sono molto lieta di poter includere nella nostra serie di *Occasional Papers* questo nuovo e pregevole contributo, di Giulia Grata, assegnista di ricerca post-dottorato in Letteratura italiana presso l’Università Cattolica (Milano). Laureata in Scienze linguistiche e letterature straniere all’Università Cattolica, ha conseguito il dottorato di ricerca presso l’Université de Franche-Comté (Besançon, Francia), in co-tutela con l’Università degli Studi di Milano. E’ stata lettrice di lingua, traduzione e stilistica italiana presso l’Université de Franche-Comté e successivamente docente incaricato di lingua, linguistica e stilistica francese presso l’Università Cattolica.

Ha già pubblicato due studi sulle traduzioni francesi della poesia di Andrea Zanzotto – “Andrea Zanzotto e la Francia: le traduzioni di Philippe Di Meo”, *Testo a fronte*, 2005, 17 (33), 101-32; “Dall’*Ipersonetto* di Andrea Zanzotto, due traduttori a confronto: Philippe Di Meo e Gérard Genot”, *Analisi linguistica e letteraria*, 2006, 14 (2), 389-408 – , e anche tradotto una raccolta di saggi – Cigada, S. (2011) *Études sur le Symbolisme*, Bernardelli G., Verna M. (eds.), Milano: EduCatt.

Ha in corso di stampa un'edizione critica commentata di carteggi cinquecenteschi (*Antoine Perrenot de Granvelle et l'Italie de Charles-Quint dans les Manuscrits Trumbull de Besançon. Étude sur l'épistolarité officielle au XVI<sup>e</sup> siècle*, Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté) e un'antologia delle traduzioni poetiche di Luciano Erba (in *Tutte le poesie*, Frare P. (ed.), Milano: Mondadori). Attualmente la studiosa è impegnata in una ricerca sui rapporti tra la poesia italiana del secondo Novecento e la letteratura francese.

Il suo saggio si intitola:

### **Traduire la poésie: l'action du style. Erba et Luzi traducteurs de Michaux**

Il testo rielabora un seminario tenuto all'Università di Bologna il 28 marzo 2012 nel quadro del corso di Traduzione francese di Giovanni Tallarico e sotto il patrocinio del CeSLiC. Accantonando il dibattito sull'intraducibilità della poesia, l'autrice si propone d'indagare che cosa la traduzione poetica possa effettivamente tradurre, articolando un percorso in due sezioni: un'introduzione a carattere teorico corredata da esempi, seguita da un saggio di analisi testuale.

Nella prima sezione si individua nell'apertura metaforica il modo di significare caratteristico del testo poetico moderno (Renzi 1991). Si osserva il modo in cui questa apertura si genera nel testo attraverso l'azione dello stile. Rifiutando, sulla scorta di Meschonnic (1969), d'intendere lo stile come 'scarto dalla norma', si giunge a definirlo piuttosto come l'istituzione di un sistema di corrispondenza inedito tra significato e significante, in un processo di rimotivazione del rapporto segnico (Risset 2011) che è proprio del testo letterario. Lo stile investe perciò tutti i livelli del significante, dall'ordine delle parole al tratto pertinente del singolo fonema, e a tutti i livelli si può sorprendere l'azione osservando l'intreccio tra il piano dell'equivalenza e quello della differenza (Jakobson 1987<sup>a</sup>).

Proseguendo la riflessione, si osserva che le virtualità dello stile inscritte nel testo si dispiegano nello spazio e nel tempo di una particolare tradizione, assumendo in essa valori specifici differenti e mutevoli nel corso delle generazioni. L'incommensurabilità tra diverse tradizioni recide la possibilità di una qualsiasi sostituibilità o equivalenza tra testo originale e testo tradotto, che sono piuttosto termini distinti di una relazione. Questo aspetto è sviluppato con riferimento

alla riflessione di Fortini (1987 e 2011) da cui viene mutuata la distinzione fra tre tipi di traduzione: parafrasi, traduzione d'arte e rifacimento.

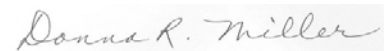
La riflessione introduttiva è illustrata, nella seconda parte, attraverso l'analisi di un componimento di Henri Michaux, *La Cordillera de los Andes*, a fronte delle traduzioni italiane di Luciano Erba e di Mario Luzi. La prima tende a levigare le asperità lessicali, metriche e sintattiche dell'originale, muta il quadro enunciativo del testo e ne scongolge l'impianto assiologico. La seconda opera più sottilmente con sfumature di registro e lievi sfasamenti semantici, aprendolo ad una dimensione trascendente.

Lo studio fornisce alcuni punti di riferimento essenziali in merito al dibattito sulla traduzione poetica nel Novecento. Accetta l'ipotesi che la traduzione poetica possa mirare a tradurre un sistema stilistico, ferma restando la diversità dei valori che questo assumerà entro la letteratura della lingua d'arrivo. Illustra infine, attraverso un'analisi originale, i modi concreti e le diverse misure in cui due poeti-traduttori trasformano il medesimo testo originale attingendo alle proprie diverse poetiche e risorse stilistiche.

*Parole chiave*

Testo poetico – Traduzione – Stile – Tradizione – Henri Michaux.

Donna R. Miller



Responsabile scientifica del CeSLiC

Bologna, li 8 novembre 2012

## Traduire la poésie : l'action du style.

Erba et Luzi traducteurs de Michaux\*

Giulia Grata

Università Cattolica del Sacro Cuore (Milan)

Tout au long de la réflexion théorique sur la traduction à travers les siècles, la poésie se signale comme un cas particulier, un cas limite. À plusieurs reprises, elle a fait l'objet d'un verdict spécifique d' 'intraduisibilité' que l'on retrouve aussi dans le sens commun. En guise de préliminaire, il peut être utile d'examiner deux de ces verdicts : celui de Dante et celui de Jakobson.

Pour Dante (Folena 1991 : 29-31), la poésie est "fictio rhetorica musicaque poita" (*De Vulg Eloq* II 4), autrement dit, 'composition poétique régulée par la rhétorique et par l'harmonie musicale'. *Fictio* correspond à *sententia* (la pensée, l'idée, le sens), universelle et, comme telle, traduisible. C'est là que réside la *bontade* de l'œuvre, sa bonté, sa vérité : c'est la poésie comme "parlare onesto" (*Inf* II 113). À cela s'ajoute, en poésie, l'"ornamento delle parole", où réside la *bellezza* : c'est la poésie comme "parola ornata" (*Inf* II 67). L'*ornamento* se caractérise par la "costruzione, la quale si pertiene ai grammatici" ; par "l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici" ; par "lo numero de le sue parti, che si pertiene a li musici" (*Conv* II 11). Et c'est particulièrement ce dernier aspect, "lo numero", qui se révèle intraduisible : "e però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzato si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia" (*Conv* I 7)<sup>1</sup>.

Si pour Dante la poésie est union de *bellezza* et de *bontade*, pour Jakobson (1987<sup>a</sup> : 428-435) elle est le règne de l'*armonia*, où plutôt, dans ses termes, de la paronomase, à savoir

---

\* Cet article résulte d'un Séminaire tenu le 28 mars 2012 à l'Università *Alma Mater Studiorum* de Bologne dans le cadre du cours de Traduction française de Giovanni Tallarico et sous le patronat du CeSLiC.

<sup>1</sup> On entend, d'après Folena, le terme *musaico* dans le sens de "musico, ritmico e metrico secondo la corretta interpretazione del Mengaldo"; ou, d'après Risset, le 'legame musaico' que Dante appelle aussi parfois 'latte delle Muse', liquide nourrissant symbole de continuité musicale (Risset 2011 : 5-9). Au sujet de la traduction poétique à l'époque de Dante, Folena conclut : "L'ipotesi della traduzione poetica resta dunque in complesso estranea alla teoria e alla prassi medievale : essa si farà strada solo attraverso il bilinguismo umanistico greco-latino, affermandosi poi nelle belle infedeli del classicismo rinascimentale e barocco, fino al neoclassicismo e alla rivoluzione romantica, che cercheranno di conciliare bellezza e fedeltà o verità, puntando da allora verso l'arduo obiettivo della 'bella fedele'" (Folena 1991 : 31). La dernière phase évoquée par Folena, où s'inaugure la préoccupation pour la différence et pour l'étrangeté mises en jeu par la traduction, fait l'objet de l'étude classique d'Antoine Berman *L'Épreuve de l'étranger* (1984).

de la ressemblance phonologique : en poésie l'attitude cognitive (donc l'appréhension de la *sententia*, de la *bontade*) est suspendue ; en revanche tous les niveaux du code linguistique (catégories morphologiques et syntaxiques, racines, affixes, phonèmes, traits pertinents des phonèmes) deviennent véhicules de signification propre. La poésie est donc intraduisible par définition.

Ces deux jugements, que près de sept siècles séparent, relèvent de deux conceptions très différentes de la poésie. On peut voir cependant ce qu'ils ont en commun : tous deux opèrent à partir d'une séparation entre le contenu (la *sententia* de Dante, le "contenu cognitif" de Jakobson) et l'expression ("la costruzione", "l'ordine del sermone", "lo numero" chez Dante ; les "différents niveaux du signifiant", chez Jakobson). Cette division, 'platonicienne', entre l'âme et le corps du texte, est à la base de la conception canonique de la traduction telle qu'elle s'est élaborée en Occident à partir de Cicéron, puis de Saint-Jérôme : la traduction se fonde sur la possibilité de capter le sens du texte, en tant qu'"invariant", "pure idéalité" dégagée du corps sensible qui la manifeste (Berman 1999 : 32-34). Or cette conception a été largement remise en cause par les études sur la traduction au cours du XX<sup>e</sup> siècle : en effet, si l'on peut difficilement concevoir de transposer d'une langue à l'autre la matière signifiante, il n'est pas moins douteux que le sens ou signifié lui-même puisse être isolé et transféré sans dommage<sup>2</sup>.

Notre visée ici ne sera donc pas d'alimenter l'épineux débat sur la 'traduisibilité' de la poésie<sup>3</sup>, mais plutôt de tenter d'établir *ce qui*, en poésie, *peut* être traduit, en nous orientant à partir de ces questions : quelle est la manière de signifier propre au poème ? Comment signifié et signifiant s'articulent-ils dans la forme poétique ? Quelle est la relation qui s'instaure entre le poème original et le poème traduit ? Les acquis de cette réflexion

---

<sup>2</sup> Une belle anthologie de textes sur la traduction à travers les siècles a été fournie, en italien, par Siri Nergaard (1993 et 1995). Une bibliographie des études classiques sur la traduction à partir du XIX<sup>e</sup> siècle est offerte par George Steiner en appendice de sa monumentale étude *After Babel* (1992 : 500-516). Pour les tendances de la réflexion contemporaine sur la traduction, spécialement poétique, on peut consulter l'état de la question établi par Buffoni (2004 : 11-30) ainsi que les répertoires bibliographiques composés par Marco Cincinelli (2004) et Michela Baldini (2004). Pour un panorama des implications linguistiques et sémiotiques de la traduction, enrichi de très nombreux exemples, on peut lire Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (2003).

<sup>3</sup> Ce débat, souvent stérile, se fonde sur un paradoxe qu'illustre le célèbre *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* [1939] de Borges (1993 : 467-475). Le protagoniste de cette nouvelle poursuit l'utopie d'entrer dans l'esprit du temps de Cervantes, dans l'esprit de l'homme Cervantes, de s'en imprégner au point d'être en mesure, par pur effet de cette imprégnation, d'écrire *exactement* le *Don Quichotte* de Cervantes, mot pour mot, virgule pour virgule ; en d'autres termes, de remonter le temps jusqu'à recréer, délibérément et après-coup, ce qui avait été le fruit involontaire d'un processus spontané. La visée folle de cette entreprise montre bien que la traduction, poétique et non poétique, est nécessairement une *réincarnation*, dans l'espace et dans le temps, et que la traduction comme *identité* est par conséquent impossible. Steiner, qui rappelle et commente la nouvelle de Borges (1992 : 73-76), en conclut que la traduction est une tâche impossible, qui doit, cependant, être accomplie. Voir *infra*, 2.2.

préliminaire seront mis à l'épreuve de l'analyse d'un poème d'Henri Michaux, *La Cordillera de los Andes*, et de deux traductions italiennes, celle de Luciano Erba et celle de Mario Luzi.

## 1. La signification du texte poétique

### 1.1. L'au-delà du sens

Si l'on s'interroge de manière phénoménologique sur ce qui, dans notre appréhension du texte, déclenche le sentiment du poétique, le sentiment de nous trouver face à un poème, on peut, me semble-t-il, aisément convenir, quant à la poésie moderne, de cette simple réponse : un poème se signale comme tel en tant qu'il suscite le sentiment que son sens n'est pas son sens premier, littéral, codifié ; que l'essentiel n'est pas dans ce qu'il dit. C'est ce que l'on observe, notamment, si l'on tente d'isoler le sens littéral d'un poème. Prenons, par exemple, le sonnet *L'Ennemi* de Baudelaire :

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,  
Traversé çà et là par de brillants soleils ;  
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,  
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,  
Et qu'il faut employer la pelle et les râtaux  
Pour rassembler à neuf les terres inondées,  
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve  
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève  
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur ?

- Ô douleur ! ô douleur ! Le temps mange la vie,  
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur  
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !

Le poème, somme toute, amplifie une idée qui peut se résumer en quelques mots : 'la fin de ma vie approche et le bilan de mon existence n'est pas brillant'. Il est clair que dans cette paraphrase, compte rendu d'une prise de conscience plutôt commune, il ne reste rien de ce qui, de toute évidence, fait du poème de Baudelaire un poème. On peut même dire que la reformulation en a éclipsé précisément le caractère poétique (Renzi 1991 : 149-153). Ce genre de paraphrase peut être plus ou moins simple à réaliser suivant les textes. Impossible par exemple de réduire à un niveau référentiel l'*incipit* du sonnet de Mallarmé *Le vierge, le vivace* :



Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui  
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre  
Ce lac dur oublié que hante sous le givre  
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

niveau dont cet énoncé est, pour ainsi dire, dépourvu, suivant un mouvement typique de la poétique de Mallarmé. *A contrario*, si l'on considère l'*incipit* d'un poème de Frénaud, *Canaux de Milan* :

Gentil dimanche quotidien au bord de l'eau  
d'un ancien quartier encore émergeant  
île de calme si loin de toi Milan  
parmi ta clameur

il est à premier abord difficile d'imaginer ce que ce texte peut vouloir dire d'autre que ce qu'il dit : le poème semble coïncider avec sa réduction paraphrastique<sup>4</sup>.

Si l'on s'accorde sur cette propriété essentielle du poème, celle de renvoyer à un sens autre que le sens littéral, on peut dire, avec Sorescu, que le poème configure une sorte de métaphore (Renzi 1991 : 149-153), à savoir l'institution d'une relation entre deux éléments : le sens littéral (l'idée du texte, ce qu'il dit, que je cerne au moment où je peux le reformuler<sup>5</sup>, et qui constitue également sa limite, sans laquelle tout poème pourrait vouloir dire n'importe quoi) ; et ce que Riffaterre appelle la "signifiance" (1978 : 2-3), sens ultérieur, énigmatique<sup>6</sup>, dont nous tenterons de décrire l'émergence.

En effet, comment le texte manifeste-t-il sa nature métaphorique, sa signifiance? Au moyen d'indices de style disséminés à la surface du signifiant, ayant pour effet d'attirer l'attention (d'une manière ou d'une autre, et de manière plus ou moins évidente suivant les époques) sur le texte lui-même : non sur ce qu'il dit, mais sur son dire. L'indice le plus voyant est certainement le mètre, qui fonde l'opposition classique entre vers et prose – entre la prose (*prorsa oratio*), discours suivi, et le vers (*versus*), discours qui va à la ligne ; ou encore, les figures de style et de manière générale le domaine de l'*ornatus*. Mais les indices de style sont

---

<sup>4</sup> Renzi (1991 : 149-165) montre, à partir des exemples italiens de Giudici, Erba et Cattafi, comment la poésie des années soixante expérimente les limites de son statut de poésie en faisant de la poésie avec un minimum d'indices poétiques, une poésie qui *ressemble* au langage quotidien. Dans ce cas, la propriété poétique est activée par l'horizon d'attente du lecteur, déterminé par la "perception générique" (Genette 1982 : 11), la perception du 'genre poésie' : le lecteur se dispose à 'lire poétiquement', alerté par le signal de la disposition typographique ou par d'autres signes architextuels (titre, sous-titres, etc.).

<sup>5</sup> Une phrase de Maurice Blanchot est éclairante à ce sujet : dans le langage non poétique, "nous savons que nous avons compris l'idée dont le discours nous apporte la présence lorsque nous pouvons l'exprimer sous des formes diverses, nous rendant maîtres d'elle au point de la libérer de tout langage déterminé" (Blanchot 1943, cit. Genette 1982 : 239).

<sup>6</sup> En ce sens, la véritable métaphore se distingue de la métaphore lexicalisée comme de la fable allégorique, où le sens second est un et déterminé, dans une correspondance biunivoque avec le sens premier.

loin d'être tous aussi manifestes, et il faudra, par conséquent, préciser ultérieurement la notion de 'style'<sup>7</sup>.

En détournant de la signification littérale, et de l'équivalence, référentielle, que celle-ci instaure entre le texte et les objets du monde, le style invite donc à 'regarder à travers lui'. Le poème est ainsi, comme toute œuvre d'art, le lieu d'émergence d'une vision<sup>8</sup>. En tant que vision, la poésie est inséparable du style, qui est, en quelque sorte, la stratégie de sa manifestation : le style supporte, manifeste la vision<sup>9</sup>.

## 1.2. L'intégrité du signe

Le discours poétique se fonde en effet, notoirement, sur un statut particulier du signe linguistique (Agosti 1972 : 9-14) : d'une part, en tant que renvoi au signifié, le signifiant est le terme d'une relation avec le réel fondée sur le système de la langue (le sens littéral) ; d'autre part, il se constitue comme entité autonome, responsable d'une signifiante non réductible sémantiquement, non réductible d'après les lois de la langue : cette relation seconde peut interagir avec la relation première (par modification, atténuation, ou au contraire par renforcement, amplification, comme dans les quatre niveaux d'interprétation du poème sacré chez Dante) ; ou en être indépendante et la subjuguer (par exemple, dans la poésie de Mallarmé ou la poésie dite 'purement musicale' de Verlaine).

À l'origine de cette distinction, nous trouvons évidemment la définition saussurienne de signe (l'union indissoluble et arbitraire entre deux entités psychiques, un signifié et un signifiant) et la métaphore corrélée de la langue comme feuille de papier – dont on ne peut couper le recto, le son, sans fendre aussi le verso, la pensée ; notions qui reposent la question, séculaire, de la relation entre l'esprit, le langage et le monde<sup>10</sup>. Si dans l'usage quotidien de la langue nous faisons abstraction de la nature double, relationnelle du signe, en nous limitant,

---

<sup>7</sup> Voir *infra*, 1.2.

<sup>8</sup> Une définition de 'style' comme 'vision' est chez Proust, *Le Temps retrouvé* : "le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun" (1987-1989 : IV, 474). Pour les signaux de l'action du style en tant que vision dans l'écriture de Proust, voir la belle étude de Eleonora Sparvoli (2002 : 461-464).

<sup>9</sup> C'est pourquoi Blanchot affirme : "Le premier caractère de la signification poétique, c'est qu'elle est liée, sans changement possible, au langage qui la manifeste. [...] Ce que le poème signifie coïncide exactement avec ce qu'il est...". (cit. Genette 1982 : 139) ; ou Agosti, dans d'autres termes : en poésie, "la superficie della struttura verbale coincide con la sua stessa profondità" (1972 : 97).

<sup>10</sup> Dans un chapitre intitulé "Language and Gnosis", Steiner (1992 : 51-114) s'attache à reconstruire l'histoire du débat entre 'monadistes' (chaque langue est une monade, "miroir vivant de l'univers", et structure l'expérience selon des modes d'appréhension propres) et 'universalistes' (la structure sous-jacente au langage est universelle et commune à toutes les langues) et ses implications en termes de théories de la traduction (pour les premiers elle est impossible ; pour les seconds elle est possible en tant qu'elle remonte à l'unité prélinguistique originelle).

selon les circonstances, à échanger, comme dit Valéry, “des signes contre des actes et des idées”<sup>11</sup>, le texte littéraire, et avec une intensité particulière la poésie<sup>12</sup>, a certes pour vocation de nous en empêcher, d’empêcher l’abstraction de ce lien, par l’exhibition qu’elle fait, par le style, de son articulation signifiante : le style signale la présence d’un tout, d’un lien indissoluble.

On peut dire alors que la poésie est l’institution, par le style, d’une médiation indissoluble et inédite entre le plan du signifié et celui du signifiant, et qu’elle agit, en somme, comme le système-langue lui-même, dont elle manifeste la propriété essentielle : la fondation d’un rapport indissoluble, entre le son et la pensée, entre une langue et un monde<sup>13</sup>. C’est pourquoi Fonagy affirme que le langage poétique consiste précisément dans la mise en œuvre d’une “remotivation” du signe<sup>14</sup>.

Ceci nous amène à mieux définir l’action du style comme la génération, dans l’œuvre d’art, d’un système de signification inédit (ce que nous avons appelé la “signifiante”) : non par différence, par déviation vis-à-vis d’une norme fixe externe au texte<sup>15</sup>, mais par

---

<sup>11</sup> “Dans l’univers poétique, le système de la langue ne prévoit pas un échange entre équivalents, de signes contre actes et idées, mais un tout qui résiste aux substitutions du langage” (cit. Laurent 2003 : 37).

<sup>12</sup> La raison en est peut-être que la poésie a, essentiellement plus que la prose, un caractère de finitude : la délimitation, les contours du poème sont mis en toute évidence dans le *versus*, dans le retour à la ligne, soit-il le signal ultime du phénomène poétique. Le vers marque une scansion interne du poème, un avant et un après ; la scansion du vers (même libre, même irrégulier) permet de situer chaque syllabe. En poésie donc chaque unité phonétique, de la plus grande à la plus petite unité (vers, mot, syllabe, phonème) est en rapport avec une limite, avec une unité d’ordre supérieur : limite de syllabe, de mot, d’hémistiche, de vers, de strophe, etc. et, par conséquent, chaque unité est en rapport avec toutes les autres ; ainsi la succession linéaire du texte est projetée dans l’espace, comme co-présence, simultanéité des constituants. Comme l’écrit Baudelaire de l’œuvre d’art, dans le *Salon de 1859*, le poème, c’est “l’Infini dans le fini” (1975-1976, II : 636). Pour cette raison, la forme poétique est plus nette, plus dense que celle de la prose ; la forme sature véritablement le poème, elle l’investit totalement ; pour cette raison en poésie *tout* est toujours susceptible de devenir pertinent.

<sup>13</sup> Humboldt conçoit l’articulation linguistique comme créative par essence, et le langage, comme *poiesis*, œuvre d’art totale. En effet, pour Humboldt, considéré comme l’ancêtre de la linguistique structurale, le langage est un monde tiers, à mi-chemin des phénomènes du monde empiriques et des structures de la conscience. C’est cette valeur médiane, cette appartenance à la fois matérielle et spirituelle qui fait du langage le centre par lequel l’homme se définit, l’axe de ses coordonnées au sein de la réalité (Steiner 1992 : 82-91). Cette propriété du langage est mise en question, notamment, dans l’écriture du poète Andrea Zanzotto : dans les phénomènes de “dérive du signifiant” qu’il met en œuvre, la matière signifiante paraît proliférer d’elle-même, dégagée de tout contact avec la ligne des signifiés, en dénonçant l’impossibilité de fonder un rapport au réel par l’intermédiaire de la langue, tant commune que littéraire : “E poi astrazioni astrificazioni formulazioni d’astri / assideramento, attraverso sidera e coelos / assideramenti assimilazioni”, in *La perfezione della neve*, v. 3-5 (Zanzotto 1999 : 271). Ce qui mène le poète à la recherche d’une langue plus radicale, plus originelle, en expérimentant l’écriture dans son dialecte natal et particulièrement dans le petèl (la langue parlée par l’enfant avec sa mère).

<sup>14</sup> Risset (2011 : 5-9) définit, avec Fonagy, l’opération poétique comme une remotivation qui porte à suspendre le caractère arbitraire du langage, remarque qui peut éclairer la suggestion de Steiner (1992 : 49-51) suivant laquelle chaque homme parle en fait son propre idiolecte, ce par quoi le problème de Babel coïncide, en fin de compte, avec la question même de l’individuation.

<sup>15</sup> Ces notions ont marqué la réflexion sur le style menée par la pensée structuraliste : chez Charles Bally, le style comme “choix”, “option” parmi les possibilités données *a priori* par la langue à un moment donné ; chez Jean Cohen ou Nicolas Ruwet, le style comme “écart”, “déviation”, “infraction” par rapport à une norme codifiée dans le système de la langue. Le débat est reconstruit par Meschonnic (1969 : 20-24), qui prend une position virulente à l’encontre de ces théories. Plus récemment, Joëlle Gardes-Tamine a proposé de définir le style comme “travail rhétorique sur la langue” (2011).

l'articulation d'une loi propre, par l'institution d'un système de relations, d'équivalences et de différences, internes au texte même (Meschonnic 1969 : 24). Par conséquent l'œuvre relève de la langue, certes (ce qui permet de comprendre ce qu'elle dit, son quota d'information) et en même temps, par un mouvement dans le langage, elle génère son propre système de signification (et c'est là ce qu'elle fait, ce qu'elle fait d'unique : sa valeur)<sup>16</sup>. Son propre système, susceptible, bien-sûr, d'altérer en retour le système de la langue. C'est pourquoi Barthes affirme que le style a pour but d'obtenir une mutation de la langue – de lui faire dire, en somme, ce qu'elle n'est pas capable de dire<sup>17</sup>.

Or il est clair que suivant cette définition, le style ne relève pas seulement de la figure, du vers, du mètre, mais qu'il investit la totalité du signifiant, à tous les niveaux, de l'ordre des mots jusqu'aux traits articulatoires des phonèmes. Le signifiant rendu pertinent par le style, formant un tout, une "forme-sens" (Meschonnic 1969 : 23-24) indissoluble, suivant les lois internes de sa signifiante propre, configure ainsi ce qu'on peut appeler la 'forme poétique'.

## 2. L'articulation de la forme

### 2.1. Le système-texte

Comment le style articule-t-il la forme?<sup>18</sup> En tant que 'structure spécifique', la forme dérive de deux principes essentiels : l'identité et la variation. L'identité permet l'individuation, dans la matière informe, des constituants, des unités. L'articulation, la 'mise en forme' de ces unités se fait par la différenciation, qui permet d'instituer des relations entre les sous-éléments et de les agencer<sup>19</sup>. Cette hypothèse de travail peut être mise à l'épreuve de

---

<sup>16</sup> 'Valeur', notion centrale de la poétique de Meschonnic, dans le sens de "principe d'organisation du monde, un sens qui crée sa forme, une forme-sens"; et 'valeur' "au sens saussurien d'une réciprocité interne infinie" (Meschonnic 1969 : 23-24).

<sup>17</sup> Barthes oppose 'langue', corps de prescriptions et d'habitudes communes à tous les écrivains d'une époque, objet social, partagé, donné à l'écrivain *a priori* comme champ initial de possibilités, et partant *en deçà* de la littérature ; et 'style', irréductiblement propre à l'écrivain, et de ce fait presque *au-delà* de la littérature, car à la limite de la matière informe et de l'incommunicable. L'écriture est l'acte de solidarité historique qui articule le rapport entre ces deux pôles (Barthes 1953 : 21-23).

<sup>18</sup> D'après le *Trésor de la Langue Française Informatisé* (dorénavant cité comme "TLFI") : la forme est "l'ensemble de traits caractéristiques qui permettent à une réalité concrète ou abstraite d'être reconnue" ; "qualité d'un objet, résultant de son organisation interne, de sa structure". La forme implique donc l'existence d'une hiérarchie entre les éléments constitutifs d'un ensemble, ses unités à différents niveaux, et l'ensemble même. L'agencement des éléments constitutifs donne lieu à une cohérence et à une spécificité (ou *valeur*, comme faisceau de traits pertinents). C'est cette cohérence, ces "faisceaux de convergences singulières" qui forment ce que Flaubert appelle la "continuité" en quoi consiste le style (Meschonnic 1969 : 25).

<sup>19</sup> Ce qui nous ramène à la définition de fonction poétique formulée par Jakobson dans *Linguistics and Poetics* : "the poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination" (1987<sup>b</sup> : 71) ; encore plus explicitement dans *On Linguistic Aspects of Translation* : "In poetry, verbal equations become a constructive principle of the text. Syntactic and morphological categories, roots and affixes, phonemes and their components (distinctive features) [...] are confronted, juxtaposed, brought into contiguous relation according to the principle of similarity and contrast and carry their own autonomous signification" (1987<sup>a</sup> : 434).

l'analyse d'un extrait, par exemple, l'*incipit* de la *Comedia* de Dante : “Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura / Che la diritta via era smarrita”.

Si nous commençons par rechercher les niveaux d'équivalence institués par cette *terzina*, nous trouvons : une équivalence syllabique-accentuelle (le mètre), de trois vers *endecasillabi* ; plusieurs équivalences phonétiques, établies par la paronomase *vita / via* ; par la rime en [ita], dans le couple *vita / smarrita* ; par l'assonance en [i]-[a] dans la série *vita / via / diritta / smarrita*, etc. Le relevé des éléments de différenciation identifie tout d'abord le niveau accentuel : les vers 1 et 3 sont *a maiore* ; le v. 2, *a minore*, avec un effet de surprise, car l'accent se représente plus tôt qu'on ne l'attend.

Du point de vue du mètre, le v. 2 est ainsi isolé, en relief par rapport aux deux autres, et l'on s'aperçoit qu'à ce relief concourent en vérité d'autres niveaux. Premièrement, le niveau phonétique : les v. 1 et 3, liés par les homotonies en [i], s'opposent au v. 2, où apparaît avec évidence, en position tonique (sur la 4<sup>e</sup> syllabe, déjà en relief au niveau accentuel) le timbre vocalique [a], opposé à [i] par le degré d'aperture. On remarque en outre la première occurrence, dans une autre position de relief, la rime, d'un nouveau timbre vocalique [u], voyelle postérieure longue, connotée au niveau phonosymbolique comme ‘sombre’, seule occurrence de ce timbre dans toute la *terzina*. Deuxièmement, le niveau de l'énonciation : dans le v. 2, en effet, la première personne, référée au je poétique, change sans explication apparente ; de *nostra*, pluriel, au v. 1, elle est mutée en *mi*, singulier, au v. 2, en pleine évidence au début du vers.

La différence, l'opposition entre v. 1 et 3 d'une part, et v. 2 d'autre part, est donc confirmée à plusieurs niveaux. Elle est connotée tout d'abord comme différence temporelle, aspectuelle : les v. 1 et 3 évoquent un état, une durée, explicitée au niveau grammatical par le temps imparfait (v. 3). Le v. 2 marque au contraire l'irruption d'un événement imprévu, signalée par le passé simple et par une modification de l'énonciation : de la première personne du pluriel, *nostra vita*, à la première personne du singulier, *mi ritrovai*, irruption soulignée ultérieurement par les changements phonétiques déjà observés. Du v. 1 au v. 2, on passe donc d'un état, qui concerne une communauté d'hommes, une condition, la condition humaine – être “nel mezzo del cammin di nostra vita” – à une individuation subite : “*mi ritrovai*” ; c'est *io*, l'individu Dante, en tant qu'homme parmi les hommes, qui est concerné par cet événement extraordinaire : “*mi ritrovai per una selva oscura*”.

---

Cf. *infra* note 22. Le principe, extrêmement fécond, a été tout d'abord appliqué au niveau phonétique du texte, puis étendu par Jakobson lui-même et par d'autres critiques de sa mouvance, aux niveaux syntaxique, morphologique et lexical (Agosti 1972 : 52-53).

Or l'opposition en question est ultérieurement stratifiée par des éléments d'homogénéité qui persistent entre les trois vers à d'autres niveaux. Par exemple, l'identité morphologique de féminin singulier des trois mots-clés – *vita*, *diritta via*, *selva oscura* – qui peut suggérer une affinité sémantique : le lieu de l'événement extraordinaire, la selve, ne se distingue nettement ni du droit chemin, ni du chemin de la vie. Elle n'est pas au bout du monde : elle est inscrite, au contraire, dans la vie même. C'est pourquoi on s'y retrouve (*mi ritrovai*) sans s'en apercevoir et malgré soi. L'événement extraordinaire, ce n'est donc pas l'égarement, qui est au contraire une possibilité inhérente au chemin ; c'est "mi ritrovai" : la prise de conscience qui détermine le jaillissement d'un destin unique et amorce le voyage inouï qui va nous être raconté. Ainsi l'événement, le point de départ du voyage de Dante, l'irruption de son destin, c'est simplement ceci : Dante a compris où il se trouvait ; il s'est situé ; il a assumé, à la fois, et l'un par l'autre, sa condition d'homme ("nel cammin di nostra vita") et son destin unique ("mi ritrovai")<sup>20</sup>.

C'est ainsi que le poème fait rayonner la signifiante. Prenons par exemple le terme *vita* : du point de vue du système de la langue, à l'époque de Dante comme à la nôtre, l'actualisation du mot, dans le contexte, rend pertinent le sème de signification 'laps de temps compris entre la vie et la mort'. Or dans le système du texte, *vita* est "*cammin di nostra vita*" : donc "être en chemin parmi les hommes" selon la métaphore classique de l'*homo viator* ; dans le système du texte, *vita* est en rapport, par analogie phonétique, avec *diritta via* / *smarrita* : *vita* signifie donc cette condition singulière qui expose l'homme à sa liberté, à la nécessité de distinguer entre un droit et un obscur chemin, etc. Il est clair que tout cela n'est ni dans la langue comme système, ni nulle part hors du texte, dans des traités de philosophie ou de théologie : c'est fondé par le texte même, dans son système ; d'où bien-sûr cela peut confluer dans la langue : et pour beaucoup d'Italiens, le mot *vita* peut évoquer, certes, *Comedia*, *via*, *smarrita*, et toutes les connotations relevées, qui entrent dans la langue de tous par la parole de Dante.

## 2.2. L'espace-temps de l'œuvre

Reste à considérer que l'action du style – dont les virtualités sont inscrites dans la lettre du texte, dans sa matière signifiante – est *située* : qu'elle se déploie dans l'espace et dans le temps. Cela signifie, d'une part, que le texte participe d'un certain espace, l'espace linguistique (un état de langue) et l'espace littéraire (le contexte, les pratiques et les codes littéraires d'une époque) à un moment donné. Cela signifie, d'autre part, que le texte est

<sup>20</sup> Au sujet de cet *incipit*, on peut voir la récente étude de Fumagalli *Il giusto Enea e il pio Rifeo* (2012 : 1-18).

inscrit dans le temps : qu'il est, à chaque moment, en rapport avec une continuité, avec les textes qui l'ont précédé et les textes qui l'ont suivi ; en d'autres termes, qu'il est en rapport avec une tradition, où s'effectue et se conserve une stratification de formes, de genres, de thèmes, qui d'une part sont surpassés, et d'autre part demeurent actifs, susceptibles de refaire surface à différentes époques avec différentes valeurs<sup>21</sup>.

Donc le texte littéraire est essentiellement en rapport avec d'autres textes, présents, passés et futurs : il est reconnu comme tel, dans la mesure où il s'inscrit dans une tradition dont il est d'une part issu, qu'il a conservée (ce qui permet sa lisibilité), et qu'il a d'autre part transformée (autrement on parlerait d'épigones, d'art réactionnaire, de poncifs, etc.)<sup>22</sup>. C'est pourquoi Riffaterre affirme que la "littérarité", la lecture littéraire d'un texte, consiste précisément dans la perception de ce rapport avec d'autres textes, avec d'autres œuvres (Genette 1982 : 8-9)<sup>23</sup>, rapport qui se régénère sans cesse, de génération en génération, à travers les âges.

Cet aspect de la signification littéraire a fait dire à Franco Fortini que la traduction d'un poème est incomparable avec le texte original. Et à mener une polémique contre l'usage du texte en regard et contre la critique de la traduction comme comparaison avec l'original (2011 : 67-96). Fortini affirme que la poésie est traduisible (2011 : 59-61) mais qu'il est inutile de la comparer avec l'original : on peut, à la limite, la comparer avec d'autres traductions du même texte, car un texte signifie en relation avec la tradition littéraire à laquelle il appartient, et deux traditions ne peuvent être comparées (2011 : 67-71).

Cette question se pose de manière emblématique dans le choix du mètre de la traduction d'un texte en vers<sup>24</sup>. Prenons par exemple l'alexandrin : si l'on considère le nombre de syllabes, la fréquence d'utilisation, le poids dans la tradition, l'association avec certains genres (la poésie épique, lyrique, etc.), un équivalent italien pourrait être l'*endecasillabo*. Or ce choix présente d'emblée une incompatibilité au niveau de la prosodie : l'alexandrin est un

---

<sup>21</sup> Différence de valeur qu'il y a, par exemple, entre écrire un sonnet à la Renaissance, comme Giovanni Della Casa, ou à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, comme Andrea Zanzotto. Cf. *infra* note 23.

<sup>22</sup> "The reader of a poem or the viewer of a painting has a vivid awareness of two orders : the traditional canon and the artistic novelty as a deviation from that canon. It is precisely against the background of the tradition that innovation is conceived" (Jakobson 1987<sup>c</sup> : 41-46). Cette émergence de la forme, de la figure, sur le fond de ce qui est connu et appartient déjà au domaine de la conscience, configure d'ailleurs la dynamique même de toute perception.

<sup>23</sup> Cette propriété de la signification littéraire est exploitée de manière intensive, par exemple, dans la phase centrale de la recherche poétique de Zanzotto : *Il Galateo in Bosco* [1978] comprend en effet une section composée de quatorze sonnets, *I personetto*, caractérisés par un polystylisme vertigineux, tant diachronique (archaïsmes, citations de la littérature de tous les âges) que synchronique (mélange de registres et de langues de spécialité), où s'enchaînent des thèmes typiques de l'époque contemporaine : la perte d'identité, la destruction du paysage (Zanzotto 1999 : 591-609).

<sup>24</sup> Cet aspect est développé par Fortini, notamment à partir de son expérience de traduction de *Lycidas* de Milton (Fortini 1987 : 386-392).

groupe oxytonique de douze syllabes, divisé en deux hémistiches d'égale longueur ; l'*endecasillabo* est un groupe de dix syllabes métriques, et de dix, onze ou douze syllabes phonétiques<sup>25</sup>. L'inadéquation est encore manifeste au niveau de l'identité historique et littéraire des deux formes : l'*endecasillabo* est déjà le vers du *Stilnovo* et de la *Comedia* de Dante, tandis que l'alexandrin ne s'affirme qu'à la Renaissance ; l'alexandrin est par excellence le vers du théâtre classique, genre qui n'eut aucun équivalent en Italie. Et ainsi de suite, l'exemple sert à démontrer l'hétérogénéité irréductible de deux vers en langues différentes, non seulement du point de vue matériel, phonologique, mais aussi du point de vue de leurs valeurs spécifiques respectives dans la tradition qui les a générés<sup>26</sup>.

Le raisonnement de Fortini contre le texte en regard est paradoxal : il doit forcément subsister un lien entre l'original et la traduction, reconnaissable et permettant de les appairer, sans quoi tout pourrait être la traduction de n'importe quoi. Ce raisonnement permet néanmoins de cerner un point essentiel : le caractère 'incomparable' d'un original et de sa traduction, eu égard à leurs traditions et à leurs espaces-temps littéraires respectifs.

### 3. La traduction comme relation

La traduction implique un changement d'espace-temps : elle advient non seulement dans une autre langue – une différente articulation signifiants/signifiés – mais aussi dans un autre espace et au sein d'une autre tradition littéraire. C'est pourquoi la traduction poétique ne peut en aucun cas faire office d'original, ce qui est en revanche possible dans les genres non littéraires, où la traduction peut, dans certaines situations – dans un espace-temps déterminé – tenir lieu d'original. C'est pourquoi, à l'encontre de toute illusion de 'transparence'<sup>27</sup>, il n'y a pas une seule traduction, neutre, idéale, absolue, mais un nombre infini de traductions

---

<sup>25</sup> Ainsi, l'alexandrin est parfois traduit par des *endecasillabi* (qui conservent la référence au vers le plus important de la tradition de la langue d'arrivée), par des couples de *senari* (qui conservent le nombre de syllabes strict dans la majorité des cas) ou par des couples de *settenari* (qui conservent dans tous les cas la position de l'accent sur la sixième syllabe). Pour une étude comparée des traductions italiennes des *Fleurs du Mal*, voir l'essai de Giuseppe Bernardelli (1972).

<sup>26</sup> De même que deux phonèmes dans deux langues différentes sont incomparables, ont différente valeur, et ce même si leurs traits articulatoires peuvent être identiques, et suivant une vision structurale de la tradition littéraire dans son ensemble.

<sup>27</sup> Meschonnic (1973 : 306-308) critique violemment cette notion, en tant qu'elle justifie, tout en les occultant sous le masque de la neutralité, des pratiques d'annexion et d'assimilation du texte traduit : "La notion de transparence – avec son corollaire moralisé, la 'modestie' du traducteur qui s'efface – appartient à l'opinion". Il lui oppose la traduction comme "rénonciation spécifique d'un sujet historique, interaction de deux poétiques, décentrement [...] rapport textuel entre deux textes". Alors que la transparence est "l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel", et donc annexion qui cache ses présupposés. Meschonnic conclut ainsi : "Un texte est à distance : on la montre, ou on la cache [...]". Michel Deguy (1974) porte à l'extrême cette position en faveur de la distance et de l'opacité en affirmant que la traduction, loin de devoir aspirer à 'paraître un original', doit en revanche exhiber son caractère hybride, en forçant les limites, la 'maternité' de la langue d'arrivée.



‘situées’, dont chacune se présente comme l’interaction inédite entre deux poétiques, dans deux espaces-temps donnés : ce que Meschonnic appelle deux “je-ici-maintenant” (Meschonnic 1973 : 286-287). Si la traduction ne remplace pas l’original, elle est donc, nécessairement, institution d’une relation singulière entre l’original et le texte traduit. En tant que transformation, métaphore (Meschonnic 1973 : 314-319), texte ‘double’<sup>28</sup>, elle n’est ni inférieure ni supérieure à l’original : elle est d’une nature radicalement autre<sup>29</sup>.

### 3.1. Modèles de traduction

Ce qui ne veut pas dire, bien évidemment, que toutes les traductions se valent. Ainsi Fortini identifie trois modèles de traduction : *traduzione di servizio* ou paraphrase ; *traduzione-assimilazione* ; *traduzione-rifacimento*. La paraphrase est la traduction qui décode et traduit le sens ; la traduction philologique ou scientifique en est une variante : une paraphrase, complétée de notes qui décrivent le fonctionnement, les caractéristiques stylistiques de l’original, son contexte, etc., fonctionnant comme une sorte de traduction virtuelle – d’une part, le sens ; d’autre part, la signifiante – qu’il revient en quelque sorte au lecteur d’imaginer, d’actualiser.

Fortini identifie ensuite deux genres d’assimilation. L’assimilation à une langue-culture, dont l’exemple topique est celui des “belles infidèles”, consiste à traduire selon l’esprit de la langue d’arrivée, de ce qui existe déjà dans sa littérature. C’est ce que Berman appelle la traduction “ethnocentrique et hypertextuelle” : celle qui fait selon ce qui a déjà été fait dans la littérature de la langue d’arrivée, qui est dans ses codes et qui ‘sonne’ bien (Berman 1999 : 35)<sup>30</sup>. En ce sens, une traduction peut être, comme le dit Luciano Erba, le

---

<sup>28</sup> Ainsi Genette fait figurer la traduction dans son recueil de “palimpsestes” – terme qui désigne les manuscrits sur parchemin d’auteurs anciens dont les copistes du Moyen Âge grattaient la couche superficielle pour les recouvrir d’un second texte, sans pour autant parvenir à rendre le texte précédent tout à fait illisible – et donc comme réécriture qui se superpose à l’original sans s’y substituer (1982 : 237-243). Dans ce rapport à une écriture précédente, dans l’espace entre les deux ‘fonds’, quelque chose se donne à voir de la nature même de la langue, de la langue comme rapport toujours médiateur au monde. C’est dans ce glissement opéré par la traduction que l’on entendrait en effet, d’après Benjamin, résonner la langue pure, la langue adamique : la langue originelle qui est dans un rapport intime avec la vérité, et que l’articulation symbolique des langues babéliennes, à savoir la rupture signifié/signifiant, a irrémédiablement diffracté. C’est pourquoi la traduction pour Benjamin ne vise pas le sens, la manière d’entendre, à savoir la relation symbolique signifiant/signifié, qui diffère irrémédiablement d’une langue à l’autre, mais ce qui est entendu au delà de l’articulation signifiante, la vérité que chaque langue sous-tend sans pouvoir la manifester pleinement (Benjamin 1972). Une vision similaire, que Steiner lie à la commune origine hébraïque, se trouve chez Kafka, pour qui l’impossibilité de traduire est en rapport avec l’impossibilité même d’écrire, c’est-à-dire d’atteindre à une vérité (Steiner 1992 : 68-70).

<sup>29</sup> Sur l’image traditionnellement négative associée au traducteur et à la traduction, voir par exemple Berman, qui cite une série de métaphores péjoratives de la traduction à travers les siècles, soulignant toutes le caractère anti-naturel et déformant de l’opération (1999 : 43-45).

<sup>30</sup> “Ces deux axiomes sont corrélatifs : on doit traduire l’œuvre étrangère de façon que l’on ne ‘sente’ pas la traduction, on doit la traduire de façon à donner l’impression que c’est ce que l’auteur aurait écrit s’il avait écrit dans la langue traduisante. Ici, la traduction doit se faire oublier. Elle n’est pas inscrite comme opération dans

fruit d'un "bricolage" : un grand recyclage des matériaux de la tradition (2004 : 138-142). Le deuxième type est l'assimilation à un idiolecte propre, que Fortini nomme aussi parfois *traduzione d'anima* ou *d'arte*, pratiquée notamment par les plus grands poètes italiens du XX<sup>e</sup> siècle, qui ont traduit en *montalese*, en *ungarettese*, etc.<sup>31</sup> Le poème est alors un prétexte que le poète-traducteur tourne à sa propre manière, à son propre style, pour faire son poème (Fortini 2011 : 53-59)<sup>32</sup>.

Si la paraphrase se reconnaît aisément, établir, en revanche, dans quelle mesure une traduction est une assimilation ou un véritable *rifacimento*, le troisième type de traduction identifié par Fortini, demande une opération critique plus complexe et un certain recul historique. Les *traduzioni-rifacimento* sont pour Fortini les traductions réussies, parce qu'elles deviennent à leur tour des œuvres : elles opèrent ce que Meschonnic appelle des "glissements culturels", comme par exemple la Bible traduite par Luther, qui a fondé la langue allemande moderne<sup>33</sup>. Ce sont les "traductions-textes" (Meschonnic 1973 : 305-306), qui ne s'éclipsent pas avec leur espace-temps, comme la plupart des traductions, qui ont une vie très brève, mais persistent dans la tradition de la langue d'arrivée 'en pleine lumière' – pleine lumière d'elles-mêmes, certes, et non pleine lumière de l'original, dont elles restent un éclairage, mais un éclairage qui brille, pour ainsi dire, d'une lumière propre<sup>34</sup>.

---

l'écriture du texte traduit. [...] Ces deux principes ont une conséquence majeure : ils font de la traduction une opération où intervient massivement la littérature et même la 'littérisation', la sur-littérature. [...] Pour qu'une traduction ne sente pas la traduction, il faut recourir à des procédés littéraires. Une œuvre qui, en français, ne sent pas la traduction, c'est une œuvre écrite en 'bon français', c'est-à-dire en français classique. Voilà le point précis où la traduction ethnocentrique devient 'hypertextuelle'" (Berman 1999 : 35).

<sup>31</sup> Sur la pratique de la traduction de la part des poètes italiens au cours du XX<sup>e</sup> siècle, voir l'analyse de Fortini (2011 : 129-155).

<sup>32</sup> Octavio Paz soutient que si, en théorie, seuls les poètes devraient traduire de la poésie, ceux-ci ne sont, en réalité, que rarement de bons traducteurs, parce qu'ils prennent le texte à traduire comme prétexte pour faire leur propre poème. Paz montre de manière convaincante que la traduction de poésie procède en sens inverse par rapport à l'écriture originale : le point de départ du traducteur n'est pas, comme pour le poète, la matière première du langage en mouvement, où les mots sont mobiles et substituables, mais plutôt le langage immobile, congelé du poème, où chaque mot est devenu unique et irremplaçable. En poésie, cette immobilité des signes est l'envers de la mobilité extrême des significations (2004 : 97-109). C'est encore une déclinaison de la définition de fonction poétique d'après Jakobson : l'axe paradigmatique (où règne la mobilité de la substitution) est subjugué par l'axe syntagmatique (où règne la fixité de la co-présence).

<sup>33</sup> Sur le rôle de la traduction comme facteur d'accroissement et de développement des cultures, depuis l'antiquité latine, qui fonda sa tradition linguistique et culturelle sur les traductions du grec, jusqu'au Romantisme, on peut partir de la synthèse tracée par Nergaard (1993 : 17-21).

<sup>34</sup> Fortini soutient que la *traduzione-rifacimento* n'est plus possible aujourd'hui, en tant qu'il manque, à l'époque post-moderne, la référence même à une langue propre, à une tradition culturelle commune, pouvant déterminer la mise en œuvre d'une politique culturelle cohérente, qui est la condition préalable nécessaire à ce genre de traduction. Le *rifacimento* se distingue en effet de la *traduzione d'anima* par son caractère 'public' et en quelque sorte 'choral', basé non sur l'expérience isolée d'un poète-traducteur génial, mais sur l'assomption d'une mission visant à transmettre au sein d'une culture un patrimoine de valeurs et d'expériences considérées comme essentielles (1987<sup>a</sup> : 359-379). De cette impossibilité dénoncée par Fortini découle un affaiblissement de la dimension historique de la traduction : "tutti i testi, antichi o moderni, si disporranno su di una superficie senza profondità [...] e scegliendo gli strumenti e gli elementi linguistici, ritmici e altri non per le allusioni ad una

Si nous nous demandons à présent ce qui, dans un poème, peut se traduire, je pense que nous pouvons essayer de répondre : ce que nous avons appelé, tour à tour, la signifiante, la forme-sens, le mouvement du texte dans le langage ; c'est-à-dire : le style<sup>35</sup>. En traduisant le marqué par le marqué, le non-marqué par le non-marqué ; la figure par la figure, la non-figure par la non-figure – en d'autres termes : l'équivalence par l'équivalence, la différence par la différence – la traduction travaille dans les chaînes du signifiant afin qu'elles fassent système (Meschonnic 1973 : 315-316)<sup>36</sup>, afin de générer un style, capable, comme tel, de muter la langue d'arrivée – de "l'inquiéter", comme dit Bonnefoy – pour tous, ce qui est le propre du poème. Tout en sachant, tout en pariant, que dans une autre écriture, dans une autre langue, dans un autre espace-temps, la valeur de ce faire, la valeur de cette forme-sens, l'action déployée par ce style sera autre, incomparable, imprévisible.

#### 4. Textes en regard

Le texte de Michaux reporté ci-dessous, *La Cordillera de los Andes*, parut dans le journal de voyage *Ecuador*, édité en 1929, puis, dans une version remaniée, celle qui est ici reproduite, dans l'auto-anthologie *L'Espace du dedans*, de 1944. Cité dans l'introduction au recueil *Nuova poesia francese* édité par Carlo Bo en 1952, le poème fut traduit par Luciano Erba en 1956 et par Mario Luzi en 1958<sup>37</sup>.

Les pages qui suivent offrent une analyse du texte original et de ces deux traductions.

##### 1. Michaux, *La Cordillera de los Andes*

- 1 La première impression est terrible et proche du désespoir.
- 2 L'horizon d'abord disparaît.
- 3 Les nuages ne sont pas tous plus hauts que nous.
- 4 Infiniment et sans accidents, ce sont, où nous sommes,
- 5 Les hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent.
  
- 6 Le sol est noir et sans accueil.

---

cultura passata o presente o, nel presente, sopravvivenza nel passato, ma tutta presente e disponibile : il post-moderno, in una parola. E questi sono infatti i traduttori di oggi" (2011 : 146-147).

<sup>35</sup> C'est là, dans les termes de Berman, la "lettre" du texte, traduction de la 'lettre' ne signifiant pas, suivant un malentendu courant, mot à mot servile, ou calque, mais "attention portée au jeu des signifiants". Folena observe que Saint-Jérôme lui-même faisait une exception à sa célèbre règle (*non verba sed sententias*) en prescrivant, seulement pour les écritures saintes, une traduction "littérale" : dans le texte sacré, en effet, même la position des mots, *l'ordo verborum*, fait partie du mystère de la foi (Folena 1991 : 30).

<sup>36</sup> Berman propose une analytique en plusieurs points, visant à identifier les tendances déformantes mises en œuvre dans les traductions, tendances qui opèrent précisément par la rupture des systématismes du texte original (1999 : 49-68).

<sup>37</sup> La traduction de Erba figurera dans l'anthologie *Dei cristalli e altri versi tradotti* (1991) ; celle de Luzi, avec variantes, dans *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti* (1983).

- 7 Un sol venu du dedans.  
 8 Il ne s'intéresse pas aux plantes.  
 9 C'est une terre volcanique.  
 10 Nu! et les maisons noires par-dessus,  
 11 Lui laissent tout son nu ;  
 12 Le nu noir du mauvais.
- 13 Qui n'aime pas les nuages,  
 14 Qu'il ne vienne pas à l'Équateur.  
 15 Ce sont les chiens fidèles de la montagne,  
 16 Grands chiens fidèles ;  
 17 Couronnent hautement l'horizon ;  
 18 L'altitude du lieu est de 3.000 mètres, qu'ils disent,  
 19 Est dangereuse qu'ils disent, pour le cœur, pour la respiration, pour l'estomac  
 20 Et pour le corps tout entier de l'étranger.
- 21 Trapus, brachycéphales, à petits pas,  
 22 Lourdemment chargés, marchent les Indiens dans cette ville, collée dans un cratère de nuages.  
 23 Où va-t-il ce pèlerinage voûté ?  
 24 Il se croise et s'entre-croise et monte ; rien de plus : c'est la vie quotidienne.  
 25 Quito et ses montagnes.  
 26 Elles tombent sur lui, puis s'étonnent, se retiennent, calment leurs langues ! C'est chemin ; sur ce, on les pave.  
 27 Nous fumons tous ici l'opium de la grande altitude, voix basse, petits pas, petit souffle,  
 28 Peu se disputent les chiens, peu les enfants, peu rient.

Il s'agit manifestement de la description d'un paysage, celui des Andes, dont les différentes parties sont énumérées : horizon, nuages, plateaux, ville, cratères. Les deux attributs principaux de la montagne apparaissent d'emblée dans la première strophe : l'immensité ("l'horizon [...] disparaît"; "infiniment"; "qui s'étendent, qui s'étendent") ; l'hostilité à l'homme ("impression terrible"; "désespoir"; "sans accueil"; "le nu noir du mauvais"; "l'altitude [...] est [...] dangereuse pour [...] l'étranger").

Sur le fond de ce paysage montagneux imposant, la présence du vivant se signale de manière intermittente : présence humaine plurielle ("nous"), dès les v. 1-5, en tant qu'émergence d'un point d'observation ("où nous sommes"; "plus hauts que nous") ; présence de l'étranger, au v. 20 (tout étranger, l'étranger en général) ; présence des Indiens indigènes, aux v. 21-22 ("Trapus, brachycépaes [...] marchent les Indiens"). Enfin, au v. 27, une présence humaine plurielle réunit et les Indiens et l'étranger en tant que communauté d'hommes partageant un même mode de vie ("nous fumons tous ici l'opium de la grande altitude"), mais une vie 'minimale' ("voix basse, petits pas, petit souffle"). Le faible taux de vitalité caractérise du reste tout le vivant : les enfants, les chiens, associés au v. 28 ("peu se disputent les chiens, peu les enfants, peu rient").

Aucune forme canonique ne se dessine dans le poème : vers et strophes sont irréguliers, allant du tétrasyllabe (v. 16) à la ligne en prose de vingt-deux syllabes (v. 26), en passant par l'hexasyllabe (v. 12, 13), l'heptasyllabe (v. 7), l'octosyllabe (v. 2, 6, 14), le décasyllabe (v. 15, 21), l'hennéasyllabe (v. 11-12, 20) et l'alexandrin (v. 5, 18, 28 ; v. 24, suivi d'un hexasyllabe), suivant une prosodie proche de l'oral, sans 'e' muets. Le registre, moyen, est homogène, à moins de deux légères variations : diastratique, la première, pour la présence d'une incursion d'un registre plus familier ("qu'ils disent") ; et diaphasique, la seconde, pour l'introduction d'éléments d'un langage technique, visant une objectivité et une neutralité rehaussées par la présence de chiffres ("c'est une terre volcanique" ; "l'altitude est de 3000 m").

En cherchant des régularités à d'autres niveaux, on remarque un nombre significatif de figures phonétiques, distribuées à travers tout le poème. Une épanalepse, au v. 5 : "Les hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent" ; des rimes internes, aux v. 4-5 : "infiniment / sans accident" ; "Andes / qui s'étendent" ; une anaphore avec changement de déterminant, aux v. 6-7 : "Le sol est noir [...] / Un sol venu du dedans" ; une anadiplose avec allitérations, aux v. 10-12 : "Lui laissent tout son nu / Le nu noir du mauvais" ; une épanalepse, aux v. 15-16 : "chiens fidèles / grands chiens fidèles" ; une anaphore avec rime interne, aux v. 19-20 : "pour le cœur, pour l'estomac, pour la respiration / Et pour le corps tout entier de l'étranger" ; encore deux anaphores, avec allitérations, aux v. 27-28 : "petit pas, petit souffle. / Peu se disputent les chiens, peu les enfants, peu rien". La position de ces figures marque les points névralgiques du poème – le centre exact et la fin de chaque strophe, dans les mêmes positions où se situent souvent les scansion syllabiques-accentuelles régulières relevées ci-dessus.

Par les éléments sémantiques qu'elles isolent et soulignent, ces régularités phonétiques font apparaître une opposition fondamentale : d'une part, l'homme, l'étranger, menacé dans l'intégrité de son corps, diminué dans sa vitalité ; d'autre part, le paysage des Andes : immense, noir, sauvage, hostile. Cette opposition suggère que ce que le paysage a en excès (sa grandeur, sa noirceur, etc.) *déprime* l'homme (en le faisant plus petit, plus faible, plus vulnérable). On observe par ailleurs entre les deux polarités un lien, un 'passage de matière', un échange de propriétés. En effet, le paysage est systématiquement personnifié, humanisé : le sol est "nu" (v. 10-12), comme seul l'homme est nu, et il "ne s'intéresse pas aux plantes" (v. 8) ; les montagnes "s'étonnent, se retiennent, calment leurs langues" (v. 26) : elles sont dotées de facultés intellectuelles, de langage – suivant la polysémie du mot 'langue' : 'langue de terre' ou 'faculté de parole' ; 'retenir sa langue' : 's'abstenir de trop parler' (TLFI) – comme

seul l'homme l'est. Les montagnes assument et exhibent ainsi les traits spirituels, intellectuels de l'homme, ses traits les plus typiquement humains, qui le distinguent des autres êtres vivants et de la matière inanimée – intérêt, surprise, étonnement, langage. L'homme, en revanche, est réduit à son corps, faible, amoindri dans sa vitalité, se mouvant (“où va-t-il ce pèlerinage voué ?”, v. 23), toujours en montée et en vain (“il se croise et s'entre-croise et monte ; rien de plus”, v. 24). Le corps de l'homme est petit, cependant il est lourd, il est matière, il se meut lentement ; le corps de la montagne est immense, cependant il est léger, il est esprit, il se meut avec agilité.

Les figures phonétiques isolent enfin un troisième élément : les nuages, “grands chiens fidèles”, dont Michaux décrit l'extrême beauté, variété et unicité dans d'autres passages de *Ecuador*<sup>38</sup>. Une présence rassurante, qui se situe à la frontière entre le ciel et la terre, entre l'homme et la montagne, et occupe exactement le centre du poème (v. 13-17).

La syntaxe est de préférence simple, formée de phrases brèves, suivant l'ordre sujet-verbe-objet, ayant en position sujet les éléments du paysage et coïncidant systématiquement avec l'espace du vers. Ces phrases sont juxtaposées entre elles, alors que leurs constituants internes sont coordonnés : chaque vers-phrase se ‘détache’ ainsi, aussi compact qu'une pierre. Des variations significatives de cette régularité se présentent sous la forme de trois phrases nominales, dans les v. 7, 10, 25 ; d'une interrogative, au v. 23 ; de deux inversions (v. 4, “infiniment et sans accidents, ce sont, où nous sommes les hauts plateaux des Andes” ; v. 21-22, “lourdement chargés, marchent les Indiens”) où, dans les deux cas, c'est la notion d'excès qui est mise au premier plan ; et enfin, de trois brusques ruptures de relations intraphrastiques : aux v. 9-10, le présentatif féminin, “c'est *une terre volcanique*”, est juxtaposé à l'adjectif masculin en tête de vers suivant, “*Nu !*” ; au v. 16, “grands chiens fidèles”, sujet réel du verbe “couronnent l'horizon”, en est toutefois séparé par un point virgule, d'où il résulte, au v. 17, un prédicat sans sujet ; au v. 26, “*elles tombent sur lui [...]* calment leurs langues”, phrase au sujet pluriel, est suivie d'un présentatif singulier : “*C'est chemin*”.

## 2. Traduction de Erba : *La Cordillera de los Andes*

---

<sup>38</sup> Voir, notamment : “Le nuage équatorien n'a pas son pareil, le beau nuage équatorien ! Il gobe l'horizon presque entier et ne recule devant aucune forme. Et pour la couleur, si petit qu'il soit [...] il a toutes les teintes et tous les jus, et il défie qu'on vienne lui en remontrer, il défie tout nuage sur cette terre, sans excepter le nuage maritime le plus exceptionnel” (Michaux 1998, I : 198). La ‘fidélité dans l'informe’ semble apparenter les nuages aux “fantômes” peints par le poète lui-même : “Bas et bassement je m'étais dit aujourd'hui : ‘Ce que tu as vu, tu pourrais encore le peindre en couleurs’. Mais le moi de moi n'a pas voulu et sur la toile sont apparus mes larves et fantômes fidèles, qui ne sont de nulle part, ne connaissent rien de l'Équateur, ne se laisseraient pas faire. Allons, tout n'a point encore succombé” (1998, I : 177).

1 La prima impressione è terribile, vicina alla disperazione.  
2 Anzitutto scomparire l'orizzonte. Le nuvole,  
3 non sono più alte di noi tutte le nuvole.  
4 Noi siamo dove  
5 all'infinito, senza mutamento,  
6 sono gli alti pianori delle Ande  
7 che si stendono, si stendono, si stendono.

8 E' un suolo nero, senza gioia.  
9 E' un suolo venuto da sotto,  
10 senza piante.  
11 E' una terra vulcanica.  
12 E' un suolo nudo! con sopra le case nere  
13 che nulla tolgono alla sua nudità :  
14 è un nudo nero di cose cattive.

15 Chi non ama le nuvole  
16 non venga all'Ecuador.  
17 Sono i cani fedeli delle montagne,  
18 fedeli e grandi cani : alta  
19 corona dell'orizzonte.  
20 Siamo a tremila metri, si dice,  
21 a un'altezza pericolosa per il cuore, si dice,  
22 per la respirazione, per lo stomaco,  
23 e per tutto quanto il corpo del forestiero.

24 Brachicefali, tarchiati, a passi brevi,  
25 affardellati incredibilmente gli Indiani  
26 si muovono in questa città che si aggrappa  
27 a un cratere di nuvole, di nuvole.  
28 Dove andrà questo curvo pellegrinaggio?  
29 s'incrocia, torna a incrociarsi, sale : e  
30 nient'altro, la vita di tutti i giorni.  
31 Quito e le sue montagne.  
32 Gli piombano addosso, stupiscono, si trattengono,  
33 si ritirano : e poi eccole lastricate.  
34 Quassù si fuma l'oppio d'alta montagna,  
35 voce bassa, passi brevi, soffio corto,  
36 scarsi i litigi dei bambini e dei cani,  
37 nessuno, o quasi, che rida. Quassù.

En observant superficiellement le corps du poème, on est tout d'abord frappé par le nombre de vers : 37 vers, ici ; contre 28, dans l'original. Les figures phonétiques sont présentes en nombre significatif, mais situées dans des parties différentes du poème, ainsi qu'altérées en genre et en consistance, la régularité étant créée là où il y avait diversité, la diversité, introduite là où il y avait régularité. C'est le cas, par exemple, de l'épanadiplose des v. 2-3 : "Le nuvole / non sono più alte di noi tutte le nuvole", en tête de strophe, absente dans

l'original ; de l'épanalepse du v. 7 : “che si stendono, si stendono, si stendono”, triple au lieu de double dans l'original ; d'une autre épanalepse, au v. 27 : “aggrappata a un cratere di nuvole, di nuvole ”, touchant encore le mot ‘nuages’, qui n'a en revanche aucune répétition dans l'original ; des anaphores aux v. 8-14, où le présentatif “E' un [...]” est cinq fois répété, alors que l'original a une variation continue : “Le sol [...]” (phrase verbale : sujet défini) ; “Un sol [...]” (phrase nominale : syntagme nominal indéfini) ; “C'est une terre [...]” (présentatif) ; “Nu!” (phrase nominale : adjectif) ; “Le nu noir [...]” (phrase nominale : syntagme nominal défini) ; c'est le cas, encore, de l'épanadiplose des v. 34-37 : “Quassù si fuma [...]. Quassù”, absente dans l'original. En revanche, l'anadiplose originale des v. 13-14 est évitée par la variation lexicale *nudità / nudo* ; la rime des v. 23-24, évitée encore délibérément par le choix de traduire ‘tout entier’, *tutto intero*, par *tutto quanto / forestiero* ; de même que les anaphores des v. 36-38 sont évitées par la variation lexicale (la triple occurrence de ‘petit’ dans l'original étant rendue par la série *bassa / brevi / corto*) et par la variation syntaxique (recours à la coordination, dans “scarsi i litigi dei bambini e dei cani”, puis au changement de sujet, dans “nessuno, o quasi, che rida. Quassù”).

Les systématismes observés dans l'original sont encore modifiés au niveau de la syntaxe. En effet, l'ordre des mots de l'original est souvent altéré, amenant en tête de phrase, tour à tour, le sujet humain (v. 4, 20), le groupe verbal (v. 3), ou un élément adverbial (v. 2, 34), et non l'élément du paysage. La coïncidence avec le mètre, régulière dans l'original, est évitée par des fractionnements de vers fréquents (v. 2, 6-7, 18-19, 29-30, 36-37), qui produisent l'exubérance du nombre de vers observée ci-dessus et un certain nombre d'enjambements. Dans les relations intraphrastiques, la juxtaposition, structure ‘ouverte’, est préférée dans les v. 1, 5, 8, 29, contrairement à l'original, dans lequel on trouve systématiquement la coordination. En outre, les trois ruptures syntaxiques sont aplanies, résolues : aux v. 11-12, “E' una terra vulcanica / E' un suolo nudo”, par la répétition du présentatif ; aux v. 18-19, “cani : alta corona ”, par l'élimination du verbe et l'insertion des deux points introduisant une apposition ; au v. 33, par l'élimination de toute référence au ‘chemin’.

Le nivellement des aspérités s'observe encore dans les variations de registre : les éléments techniques, la référence à l'altitude et le chiffre, sont éliminés, l'*incipit* “Siamo a tremila metri” pouvant convenir à la carte postale d'un vacancier. Le registre familier (“qu'ils



disent”) est aussi éliminé au v. 20, mais cependant récupéré, par compensation, au v. 32, dans l’expression “gli piombano addosso”<sup>39</sup>.

L’assise syntaxique de la version ainsi que l’homogénéité des registres signalent une recherche de fluidité, d’égalisation reflétée par la manière de rendre l’opposition entre l’homme et le paysage, altérée sous deux aspects simultanément : d’une part, les deux pôles restent distincts, étanches ; d’autre part, leur contraste est atténué.

Quant au premier point, l’étanchéité des deux éléments, on observe, en effet, que la personnification du paysage, obtenue dans l’original par le transfert d’attributs humains à la matière inanimée, a été éliminée : au v. 10, où “il ne s’intéresse pas aux plantes” devient “senza piante” ; au v. 33, où la référence aux ‘langues’, langues de terre ou langues parlantes, a complètement disparu. En revanche, on observe une personnification de la ville, qui est *aggrappata*, accrochée, comme si elle risquait de dévaler une pente (ce qui semble peu probable, du moment qu’elle est “collée” au fond d’un cratère). Chaque polarité, la montagne et le monde humain, reprend donc possession de ses attributs propres.

Quant à l’atténuation du contraste entre les deux pôles, notre deuxième point, celle-ci s’observe à plusieurs niveaux. Tout d’abord, la montagne est moins hostile. Ce qui est manifeste dans le changement de nombre et le passage de l’abstrait au concret qui se présentent au vers 14, où l’adjectif substantivé ‘mauvais’ est traduit par *cose malvage* : l’hostilité de la montagne n’est pas l’hostilité totale, abstraite, incarnation d’un mal universel, mais une hostilité fragmentée, contingente, plurielle, de ‘mauvaises choses’. Ensuite, l’homme est moins faible. C’est l’effet de la neutralisation, dans la version, des anaphores de l’adverbe ‘peu’ aux v. 34-37 de l’original, qui enlève l’accent mis sur la raréfaction de l’énergie vitale que l’altitude induit chez tous les êtres vivants. Enfin, l’objet intermédiaire, l’élément qui adoucit le contraste, à savoir les nuages, est amplifié dans la version, où il fait l’objet de deux répétitions absentes dans l’original (les épanalepses des v. 2-3 et 27 signalées ci-dessus).

Ce pourquoi, l’attitude du je poétique est modifiée : son désarroi, neutralisé ; son étrangeté, aplanie. Le désarroi du je poétique est manifeste aux v. 8-14 de l’original, où la variation syntaxique continuelle, ainsi que les figures de répétition et d’enchaînement phonétique fixées de manière obsessionnelle sur les termes ‘sol’, ‘nu’, ‘noir’ révèlent sa difficulté à appréhender, à décrire la nature environnante ; or le passage est rendu dans la version par l’anaphore du présentatif, qui sonne au contraire comme l’affirmation réitérée, de

---

<sup>39</sup> La notion de “compensation” est élaborée par Fortini pour désigner la manière de récupérer, à un certain niveau, les pertes induites par les choix de traduction à un autre niveau, par exemple, en compensant la perte de la rime par des allitérations diffuses (2004 : 115-119 et 2011 : 111-125).

la part de l'observateur, d'une 'saisie définitionnelle' de ce qu'il voit. Quant à l'étrangeté de l'homme face au paysage, elle est rendue dans l'original par deux vers qui apparaissent véritablement comme le cœur du poème, les v. 9 et 10 : "Le sol est noir et sans accueil. / Un sol venu du dedans". Le mot 'accueil' désigne en effet le lien, potentiel, qui se crée entre un homme et un domaine étranger. Or c'est précisément l'*absence* d'accueil, et donc l'étrangeté irréductible, qui cause le désarroi de l'homme, l'infirmité de son corps, la réduction de sa vitalité, la vanité de ses efforts et la perte de ses attributs les plus nobles - étrangeté neutralisée chez Erba, qui traduit "sans accueil" par "senza gioia".

Neutralisation d'autant plus conséquente que l'étrangeté révèle, au vers suivant, une dimension supplémentaire et encore plus troublante, activée par l'épaisseur sémantique de l'adverbe substantivé 'dedans' (TLFI) : le sol, sans accueil, est venu "du dedans" : 'du dedans de la terre' (car cette montagne est d'origine volcanique, on le saura au vers suivant) ; 'du dedans d'un quelconque espace fermé' ; ou, au figuré : 'du dedans de l'homme lui-même' (et nous savons que le poème sera plus tard inclus dans une anthologie que Michaux intitule *L'Espace du dedans*). Ainsi l'étrangeté du paysage est une figure de l'étrangeté de l'homme à lui-même ; l'intérieur sombre et magmatique de la terre est une figure du fond de l'âme humaine, d'une intériorité inconnue à celui qui en est habité : dimension abolie dans la version où "un sol venu du dedans" est traduit par "un suolo venuto da sotto", avec aplatissement sur la signification topographique, géologique de l'expression.

Cette atténuation des contrastes nous met sur la voie d'une autre transformation opérée par la version, et touchant le cadre de l'énonciation. Un premier indice nous en est fourni aux v. 25-26, où Erba atténue l'accablement des hommes luttant contre la gravité de la montagne, la marche éternellement vaine des pèlerins-sisyphes de l'original ("lourdement chargés marchent les Indiens"), pour la muter en une performance acrobatique se déroulant sous les yeux d'un spectateur incrédule : "affardellati incredibilmente si muovono", avec le passage, dans l'interrogative qui suit, du présent intemporel au futur dubitatif ("Dove andrà questo pellegrinaggio curvo ?"). Nous touchons ici un point essentiel : le je poétique de la version n'est pas inscrit dans le paysage, n'appartient pas à la communauté humaine qui y vit : il en est le spectateur. C'est ce qu'on observe encore aux v. 34-37, dans l'antéposition de l'adverbe de lieu et la substitution du 'nous' par l'impersonnel 'si', dans la description 'ethnologique' d'une coutume indigène à laquelle le je poétique ne participe pas : "Quassù si fuma l'oppio d'alta montagna". L'introduction de l'adverbe *Quassù*, en position d'épanadiplose, au dernier vers, accuse encore la distance entre l'observateur et ce qu'il voit. *Quassù* est un déictique, impliquant le rapport à un interlocuteur, qui se trouve *lì giù*, 'en bas'. Le cadre énonciatif

inclut ainsi la présence d'une dimension dialogique, totalement absente dans l'original : le je poétique s'adresse à quelqu'un qui est dans la plaine, à une moindre altitude, c'est-à-dire 'en sécurité'. Une sécurité où l'on devine que le je poétique fera bientôt retour. Il n'est pas, comme dans l'original, l'étranger lui-même, à la merci du paysage : il est de passage, spectateur, touriste, rêveur<sup>40</sup>.

#### 4. Traduction de Luzi : *La cordigliera delle Ande*

- 1 La prima impressione è terribile e a un passo dallo sconforto.
- 2 L'orizzonte subito scompare.
- 3 Non più alte di noi sono le nuvole.
- 4 All'infinito e senza intoppi sono, qui dove siamo,
- 5 Gli alti pianori delle Ande che si stendono, si stendono.
  
- 6 Il suolo è nero e inospitale.
- 7 Suolo che erompe dal di dentro.
- 8 Non fa caso alle piante.
- 9 E' una terra vulcanica.
- 10 Nudo! E le case nere sopra
- 11 Lasciano intatto il suo nudo,
- 12 Il nudo nero e maligno.
  
- 13 Chi non ama le nubi
- 14 Non venga all'Equatore.
- 15 Sono i cani fedeli della montagna,
- 16 Grandi cani fedeli ;
- 17 Coronano altamente l'orizzonte ;
- 18 L'altitudine del luogo è di tremila metri, dicono,
- 19 Pericolosa, dicono, pel cuore, lo stomaco e il respiro
- 20 E per il corpo intero allo straniero.
  
- 21 Tozzi, brachicefali, a passi brevi,
- 22 Sotto pesanti carichi camminano gli indiani in questa città inchiodata in un cratere di [nuvole.
- 23 Dove va questo pellegrinaggio curvo?
- 24 S'incrocia e s'interseca e s'arrampica ; niente altro : è la vita quotidiana.
- 25 Quito e le sue montagne.

---

<sup>40</sup> La critique a fait couler beaucoup d'encre sur le personnage poétique de Erba, "svagato", "flâneur", "curieux", "chasseur d'images" dans les étroits confins de son milieu social et de son environnement domestique. Autant d'indices qui suggèrent d'interpréter cette traduction comme assimilation à un idiolecte propre, suivant la première des deux tendances identifiées par Mengaldo chez les poètes traducteurs : "Nell'operazione del tradurre deriva [...], in dosi variabili da individuo a individuo, una doppia spinta contrapposta. Da un lato quella all' 'annessione' del diverso da sé, con ciò che comporta di addomesticamento e smussamento degli spigoli e di obliterazione della distanza [...]. Dall'altro il fatto che l'esercizio della traduzione [...] può sempre più [...] divenire veicolo di mascherate evasioni dal quadro generale della cultura poetica in cui il traduttore è inserito e dalla propria stessa fisionomia o maniera più tipica di lirico. Ecco per esempio [...] Sereni concedersi, nel corpo a corpo col da lui lontanissimo Char, a una vocazione al sublime che personalmente castiga con ostinazione, o esprime in forme negative e paradossali" (1987 : 42-43).

- 26 Cadono su di lei, stupiscono, si trattengono, acquietano le lingue! È strada ; così le  
[pavimentano.
- 27 Noi fumiamo qui tutti l'oppio della grande altezza, voce bassa, passo cauto, respiro  
[corto.
- 28 Poco altercano i cani, poco i bimbi, poco ridono.

On remarque d'emblée que les systématismes identifiés dans l'original sont ici scrupuleusement respectés : la répartition en 28 vers ; l'homogénéité d'un registre moyen, avec un nombre supérieur d'incursions de registre familier, trois contre deux dans l'original (v. 1 : "a un passo da" ; v. 4 : "senza intoppi" ; v. 8 : "non fa caso alle piante") et une seule occurrence de registre technique, impersonnel (v. 18 : "L'altitudine del luogo è di [...]") où le chiffre a cependant été transcrit en toutes lettres. De même on retrouve nature et position des figures phonétiques : l'épanalepse au v. 5 ; l'anadiplose aux v. 11-12 ; anaphores et rimes aux v. 18-20, 28, etc. Les relations de coordination intraphrastique sont respectées, de même que la variation syntaxique de la deuxième strophe, ainsi que la nature et la position de deux des trois ruptures de construction (v. 9-10 et v. 26 ; celle des v. 16-17, verbe sans sujet exprimé, ne subsiste pas en italien). En même temps, on retrouve la violence du contraste entre les deux pôles, homme et paysage (l'abstrait singulier du v. 12 ; l'anaphore du v. 28), ainsi que le passage d'attributs du premier au second (les personnifications des v. 8, 10, 26) ; dans les v. 9 et 10 on retrouve le sème de l'étrangeté dans *inospitale*, qui traduit 'sans accueil' ; ainsi que la composante figurée dans le syntagme prépositionnel *dal di dentro*, qui traduit 'du dedans'.

Ceci va nous permettre d'observer quelques changements plus subtils, dont un certain nombre visent certainement à obtenir une plus forte cohésion phonique en fin de strophe et au centre du poème, suivant une régularité observée dans l'original. Premièrement, l'inversion syntaxique au v. 3, qui donne un *endecasillabo* et une scansion en trois pieds comme dans l'original ; deuxièmement, l'hendiadys du v. 12, où "le nu noir du mauvais" devient "il nudo nero e maligno" avec une scansion solennelle encore en trois pieds axés sur les trois mots-clés *nudo, nero, maligno* (alors qu'avec la préposition, "il nudo nero *del* maligno", on aurait obtenu quatre pieds au rythme iambique sautillant) ; troisièmement, la préposition articulée *pel*, au 19, qui donne, entre les v. 19 et 20, une succession de trois vers réguliers : un *endecasillabo*, un *settenario* et encore un *endecasillabo* ; quatrièmement, la variation lexicale au v. 27 ("petit pas, petit souffle" devient "passo cauto, respiro corto", tout en conservant, entre les deux adjectifs, une quasi-identité phonique) ; cinquièmement, le non respect du changement de nature grammaticale de la forme 'peu', au v. 28 : "*peu* se disputent les chiens" (adverbe), "*peu* les enfants" (adverbe, avec ellipse du verbe), "*peu* rient" (pronom indéfini :

‘peu nombreux sont ceux qui rient’), qui devient “poco altercano i cani” (adverbe), “poco i bimbi” (adverbe), “poco ridono” (encore adverbe : ‘enfants et chiens rient peu’).

Contrairement à la tendance observée chez Erba, on peut dire que les oppositions sont ici accentuées, par des indices découlant des registres et du choix du lexique. L’amplitude de variation des registres est en effet accrue. La présence du registre familier est plus fréquente que dans l’original : au v. 1, *a un passo da* (absent dans l’original, qui a ‘proche de’) ; au v. 4, *intoppi* (‘accident’, mot d’abord philosophique, couvrant une aire sémantique vaste et complexe, dont *intoppi* actualise la signification la plus ordinaire de ‘pépin’, ‘imprévu’, dans un registre conséquent). D’autre part, on observe une incursion de registre régional ou, hors de Toscane, littéraire, absente dans l’original, dans la préposition articulée *pel*, d’autant plus en relief que le registre familier est ici accentué. Au niveau sémantique, l’élément volcanique présent au v. 7 subit une intensification dans la traduction du verbe ‘venir’ par *erompere* : “un sol venu du dedans” devient “suolo che erompe dal di dentro”. Le mouvement du sol, neutre dans l’original, est ici violent ; et la racine du mot rappelle l’éruption d’un volcan, qui anticipe la définition successive, v. 9, “c’est une terre volcanique”, avec lequel il forme une image cohérente. Il en résulte une intensification de la violence et de la mobilité des éléments naturels, au dehors et au dedans de l’homme, suivant la polysémie de l’original qui est ici respectée. Une nouvelle nuance sémantique apparaît également dans la variation lexicale établie entre le v. 18 (altitude / *altitudine*) et le v. 27 (altitude / *altezza*) ; le deuxième terme, *altezza*, étant susceptible de véhiculer un sens figuré absent dans le terme ‘altitude’, technique, de l’original, et d’indiquer ainsi, dans la grande hauteur, une idée d’élévation sublime et, en quelque sorte, l’espoir d’une issue eschatologique au désarroi de l’homme.

Ce sont là autant de ‘signatures’ du traducteur, des symptômes de l’action d’un style propre<sup>41</sup>, mais qui s’inscrivent, on l’a vu, hors des articulations systématiques essentielles du texte, dans ses zones d’homogénéité, en le subvertissant ‘de l’intérieur’.

---

<sup>41</sup> Cette conclusion est cohérente avec la tendance au titanisme et au sublime observée par Mengaldo chez Luzi traducteur de *Il n’y a pas de paradis* de Frénaud (1991).

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes

- Baudelaire, C. (1975-1976) *Œuvres complètes*, Pichois C. (ed.), Paris : Gallimard.  
Borges, J. (1993) *Œuvres complètes* [*Obras completas*, 1989-1996], Bernès J.P. (ed.), Paris : Gallimard.  
Erba, L. (1991) *Dei cristalli naturali e altri versi tradotti*, Milano : Guerin.  
Luzi, M. (1983) *La cordigliera delle Ande*, Torino : Einaudi.  
Michaux, H. (1998-2004) *Œuvres complètes*, Bellour R., Tran Y. (eds), Paris : Gallimard.  
Proust, M. (1987-1989) *À la recherche du temps perdu*, Tadié J.Y. (ed.), Paris : Gallimard.  
Zanzotto, A. (1999) *Le poesie e prose scelte*, Dal Bianco S., Villalta G. (eds), Milano : Mondadori.

### Études critiques

- Agosti, S. (1972) *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano : Rizzoli.  
Baldini, M. (2004) "Una rivista sulla traduzione : Testo a fronte", in Dolfi A. (ed.), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma : Bulzoni, 763-794.  
Barthes, R. (1953) *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil.  
Benjamin, W. (1972) "Die Aufgabe des Übersetzers" [1923], in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt : Suhrkamp.  
Berman, A. (1984) *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris : Gallimard.  
Berman, A. (1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* [1985], Paris : Seuil.  
Bernardelli, G. (1972) "Baudelaire nelle traduzioni italiane", *Contributi dell'Istituto di filologia moderna. Serie francese*, 7, 345-397.  
Blanchot, M. (1943) "La poésie de Mallarmé est-elle obscure", in *Faux Pas*, Paris : Gallimard.  
Buffoni, F. (2004) "La traduzione del testo poetico", in Buffoni F. (ed.), *La traduzione del testo poetico* [1989], Atti del Convegno, Università di Bergamo 3-5 marzo 1988, Milano : Marcos y Marcos, 11-30.  
Cincinelli, M. (2004) "Periodici e atti di convegni (alcune schede)", in Dolfi A. (ed.), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma : Bulzoni, 795-818.  
Deguy, M. (1974) "Lettre à Léon Robel sur la traduction", *Change*, 7 (19), 49-50.  
Erba, L. (2004) "Traduzione come bricolage", in Buffoni F. (ed.), *La traduzione del testo poetico* [1989], Atti del Convegno, Università di Bergamo, 3-5 marzo 1988, Milano : Marcos y Marcos, 138-142.  
Folena, G. (1991) *Volgarizzare e tradurre* [1973], Torino : Einaudi.  
Fortini, F. (1987<sup>a</sup>) "Traduzione e rifacimento" [1972], in *Saggi italiani*, Milano : Garzanti, I, 359-379.  
Fortini, F. (1987<sup>b</sup>) "Cinque paragrafi sul tradurre" [1972], in *Saggi italiani*, Milano : Garzanti, I, 381-386.  
Fortini, F. (1987<sup>c</sup>) "Traducendo Milton" [1986], in *Saggi italiani*, Milano : Garzanti, II, 385-392.  
Fortini, F. (2004) "Dei 'compensi' nelle versioni di poesia", in Buffoni F. (ed.), *La traduzione del testo poetico* [1989], Atti del Convegno, Università di Bergamo, 3-5 marzo 1988, Milano : Marcos y Marcos, 115-119.

- Fortini, F. (2011) *Lezioni sulla traduzione* [1989, ined.], Tirinato M.V. (ed.), Macerata : Quodlibet.
- Fumagalli, E. (2012) *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze : Olshki.
- Gardes-Tamine, J. (2011), *Pour une définition du style entre grammaire et rhétorique*, Conferenza, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 15 marzo.
- Genette, G. (1982) *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- Jakobson, R. (1987<sup>a</sup>) “On Linguistic Aspects of Translation” [1959], in *Language in Literature*, Pomorska K., Rudy S. (eds), Cambridge, Mass., London : The Belknap Press of Harvard University, 428-435.
- Jakobson, R. (1987<sup>b</sup>) “Linguistics and Poetics” [1960], in *Language in Literature*, Pomorska K., Rudy S. (eds), Cambridge, Mass., London : The Belknap Press of Harvard University, 62-94.
- Jakobson, R. (1987<sup>c</sup>) “The Dominant” [1971], in *Language in Literature*, Pomorska K., Rudy S. (eds), Cambridge, Mass., London : The Belknap Press of Harvard University, 41-46.
- Laurent, N. (2003) *Initiation à la stylistique*, Paris : Hachette.
- Mengaldo, P. V. (1987) “Per un’antologia della poesia italiana del Novecento”, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze : Vallecchi, 25-77.
- Mengaldo, P.V. (1991) “Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)” in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Milano : Einaudi, 175-194.
- Meschonnic, H. (1969) “Pour la poétique”, *Langue française*, 1 (3), 14-31.
- Meschonnic, H. (1973) *Pour la poétique II. Épistémologie de l’écriture. Poétique de la traduction*, Paris : Gallimard.
- Nergaard, S. (1993) “Introduzione”, in Nergaard S. (ed.), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano : Bompiani, 1-50.
- Nergaard, S. (ed.) (1995), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano : Bompiani.
- Paz, O. (2004) “Traduzione : letteratura e letteralità” [*Traducción : Literatura y literalidad*, 1971], in Buffoni F. (ed.), *La traduzione del testo poetico* [1989], Atti del Convegno, Università di Bergamo, 3-5 marzo 1988, Milano : Marcos y Marcos, 97-109.
- Renzi, L. (1991) *Come leggere la poesia* [1985], Bologna : Il Mulino.
- Riffaterre, M. (1978) *Semiotics of Poetry*, Methuen : London.
- Risset, J. (2011) “L’enjeu musaïque. Sur le traduire”, *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, 38, 5-9.
- Saussure (de), F. (2005) *Cours de linguistique générale* [1916], Bally Ch., Séchéhaye A. (eds), De Mauro T. (dir.), Paris : Payot.
- Segre, C. (1985) *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino : Einaudi.
- Sparvoli, E. (2002) “Un ‘Rembrandt’ di Proust : analisi di un passo del “*Côté de Guermantes*”, *Analisi linguistica e letteraria*, 10 (1-2), 461-479.
- Steiner, G. (1992) *After Babel. Aspects of Language and Translation* [1975], Oxford, New York : Oxford University Press.