Document généré le 3 fév. 2021 15:10

Meta
Journal des traducteurs
Translators' Journal

META

Orphée contre Hermès : traduction, herméneutique et imaginaire (esquisses)

Riccardo Raimondo

Volume 61, numéro 3, décembre 2016

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1039223ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1039223ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (imprimé)
1492-1421 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Raimondo, R. (2016). Orphée contre Hermès : traduction, herméneutique et imaginaire (esquisses). *Meta*, *61* (3), 650–674. https://doi.org/10.7202/1039223ar

Résumé de l'article

On pourrait synthétiser les approches de la traduction à l'aide de deux figures mythiques opposées : Hermès et Orphée. Le premier est métaphore d'une traduction herméneutique qu'on pourrait dire sourcière, visant à transposer le sens. De l'autre côté demeure Orphée, personnage qui tâtonne dans l'obscurité des formes et qui est métaphore d'une traduction qu'on pourrait qualifier de cibliste, visant le style. Mais on pourrait envisager une autre voie de la traduction, celle d'Apollon : voie mystérieuse de récréation et révélation. Nous aborderons ces trois métaphores à travers quatre traductions du premier sonnet du Chansonnier de Pétrarque : celles de Louis Aragon, de Gérard Genot, d'Yves Bonnefoy et de Jean-Yves Masson.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2016

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Orphée contre Hermès : traduction, herméneutique et imaginaire (esquisses)

RICCARDO RAIMONDO
Université Sorbonne Paris Cité, Paris, France
raimondo.riccardo@yahoo.it

RÉSUMÉ

On pourrait synthétiser les approches de la traduction à l'aide de deux figures mythiques opposées : Hermès et Orphée. Le premier est métaphore d'une traduction herméneutique qu'on pourrait dire sourcière, visant à transposer le sens. De l'autre côté demeure Orphée, personnage qui tâtonne dans l'obscurité des formes et qui est métaphore d'une traduction qu'on pourrait qualifier de cibliste, visant le style. Mais on pourrait envisager une autre voie de la traduction, celle d'Apollon : voie mystérieuse de récréation et révélation. Nous aborderons ces trois métaphores à travers quatre traductions du premier sonnet du Chansonnier de Pétrarque : celles de Louis Aragon, de Gérard Genot, d'Yves Bonnefoy et de Jean-Yves Masson.

ABSTRACT

We can synthesize the approaches of translation by means of two mythological figures: Hermes and Orpheus. The first is a metaphor of an hermeneutical translation which transposes the meaning, in other words it's a source-oriented translation. On the other hand, we find Orpheus, a figure that fumbles around in the darkness of form: it is a metaphor of a target-oriented translation. However, we can assume another type of translation, Apollo's translation: it's the mysterious way of recreation and revelation. We will explain those metaphors through four French translations of the first sonnet of Petrarch's *Canzoniere*: Louis Aragon, Gérard Genot, Yves Bonnefoy and Jean-Yves Masson translations.

MOTS CLÉS/ KEYWORDS

traduction, traductologie, Pétrarque, herméneutique, imaginaire
translation, translation studies, Petrarch, hermeneutic, imaginary

1. Introduction : l'imaginaire des traducteurs

Comment décrire et identifier le caractère global d'une traduction et d'un traducteur ? Quel rôle jouent l'imaginaire et l'interprétation des traducteurs dans les choix traductionnels ? Afin de répondre à ces questions, on pourrait synthétiser les approches de la traduction à travers deux figures mythiques : Hermès et Orphée. À l'aide de la mythologie, nous allons décrire des *types* de traducteur, dessiner des *profils* renvoyant à des imaginaires ainsi qu'à des approches herméneutiques différentes.

D'un côté, il est intéressant de prendre en considération les manières par lesquelles l'imaginaire intervient dans la représentation « socio-symbolique des pratiques traductives » (Lavieri 2006 ; 2007 ; 2010). De l'autre, en ce qui concerne l'étude des textes traduits, il est crucial d'observer les procédés par lesquels l'imaginaire et l'imagination jouent un rôle concret dans la pratique traduisante. En effet, on peut constater que nombre de solutions traductionnelles dérivent de l'imagination créa-

trice des traducteurs, qui s'incarne dans des choix linguistiques poétiques, comme l'on peut remarquer par exemple à travers les études de Collinge (2000) ou de Verger (2010). C'est sous ce deuxième aspect que l'imaginaire nous intéresse dans le contexte de cet essai. La traductologie est donc considérée du point de vue d'une « génétique de la traduction » au sens large qui repense son identité à la lumière des études sur l'imaginaire. De ce point de vue, on peut considérer la notion d'imaginaire de la traduction comme une déclinaison de ce qu'on pourrait bien appeler les « théories de l'imaginaire linguistique » (Glissant 1996 ; 2010 ; Houdebine 2002). C'est d'ailleurs par une telle interdisciplinarité (Bassnett et Lefevre 1998 ; voir Ladmiral 2006 : 109-125) qu'on peut espérer mettre en perspective la traduction avec l'histoire des savoirs (Rastier 2011 ; Guillaume 2015 ; Chevrel et Masson 2015), ainsi qu'organiser la complexité des facteurs fondant la traduction littéraire à l'intérieur d'un système cohérent, qui tient compte à la fois de la dimension linguistique et du substrat socioculturel, comme le souligne Bassnett (voir 1998 :10)[1]. En d'autres termes, c'est grâce à une telle inspiration que la traductologie peut élargir ses « sphères d' influence » (Guillaume 2014 ; 2016) ou « sphères d'existence » (Ballard 2016), dans le but d'améliorer l'efficacité et la profondeur de ses outils analytiques et herméneutiques.

Il s'agit de considérer la traduction à l'intérieur de ce qu'on pourrait appeler les « circonstances événementielles de la production imaginaire » (Van Eynde 2005 : 9). En effet, on peut constater que nombre de choix traductifs dérivent de l'imagination créatrice des traducteurs, à savoir une « imagination active » (Jung 1998 : t.1, 1046) qui s'incarne dans des choix langagiers : nous pourrions parler alors de la *disposition germinative* (Jung 1998 : t.1, 330) de l'imagination traductive. De ce point de vue, cette conception de l'imagination fait écho à celle de Giambattista Vico qui, dans la *Scienza nova* (1744), expose la doctrine des « universaux fantastiques »[2] dans laquelle l'imagination est considérée par rapport à son lien avec la poésie (en tant que poiesis, en gr. ποίησις, « création ») et avec la transformation des formes du savoir exprimée par la société dans l'Histoire. Bien évidemment, dans ce contexte, on n'a pas l'ambition de réinventer une « théorie de l'imagination » (Ricœur 1986 : 237), mais on envisagera plutôt une « *poétique de la volonté* » (Ricœur 1986 : 237) en observant un certain nombre de phénomènes et d'expériences « à la charnière du théorique et du pratique » (Ricœur 1986 : 238). Une investigation ainsi menée offrira aux lecteurs quelques réflexions sur cette « entité mentale », cette « étoffe dans laquelle nous taillons nos idées abstraites, nos concepts », cet « ingrédient de je ne sais quelle alchimie mentale » (Ricœur 1986 : 241), c'est-à-dire l'imagination.

La première métaphore porte le nom d'Hermès, messager des dieux, celui qui vit en un lieu de *transit*, entre l'Olympe et le monde des hommes. C'est la métaphore mythique d'une traduction, pour ainsi dire, servile et littéraliste, otage du signifié et soumise au signifiant. Hermès est en fait « prisonnier du *contenu* du message qui ne lui donne aucune liberté (Hermès ne dit pas ce qu'il veut), mais aussi par la forme qui l'éclipse complètement comme individu (il ne le rapporte pas comme il le veut) » (Le Blanc 2009 : 19 ; *Odyssée* V,102). Hermès n'a aucune liberté sur la traduction de son message : les traductions du *type* Hermès relèveront largement d'une sorte de *transposition sémantique*.

De l'autre côté, demeure Orphée qui nous raconte le malaise typique du traducteur tel qu'il a été éprouvé depuis Cicéron et saint Jérôme, c'est-à-dire la difficulté de combler un *dissidio* entre sens et forme : c'est là que s'exerce la liberté du traducteur.

Ce dernier se pose ainsi le problème d'une adaptation cohérente et satisfaisante, adaptation ne visant pas seulement à communiquer un contenu, mais aussi à recréer une forme littéraire séduisante pour le lecteur. De ce point de vue, le sens reste la contrainte principale et la forme devient un *effet* (voir Ladmiral 2014 : 200-207) qu'il faut restituer à ses propres lecteurs – selon la célèbre formule de Friedrich Schleiermacher – par une tentative « qui aspire à produire chez le lecteur, grâce à la traduction, la même impression […] [qu']il recevrait à la lecture de l'œuvre dans sa langue d'origine » (Schleiermacher 1999 : 53). Autrement dit, il s'agit de considérer la traduction, du point de vue de la *forme*, comme une « équivalence dynamique » (Nida 1964). Les disciples d'Orphée privilégient ainsi une pratique du *contraste* (Raimondo 2016b). Orphée – selon un « orphéen » comme Jean-Charles Vegliante –, « tâtonnant dans l'obscur, semble mieux convenir au traducteur littéraire confronté à des formes que "tient ensemble" leur rapport de signification particulier, la fuyante et fragile *vis formans* (Dante) qu'il s'agit de faire *revivre* ailleurs sans la *perdre* » (Vegliante 1996 : 90).

Vegliante rappelle qu'en tant que « travail dans l'entrelangue, la traduction ne dit pas le *sens* mais *la relation de signification* du système qu'elle tente de *traduire* » (Vegliante 1996 : 90) – mais selon lui c'est une relation qui ne concernerait que l'empire des *formes* (pensons, par exemple, à la *forme-sens* envisagée par Henri Meschonnic). Selon Vegliante, des termes comme *source* et *cible* seraient alors « suspects » (Vegliante 1996 : 28) et la théorie de Taber et Nida (1971) pourrait être résumée comme une simple transposition du sens et d'une adaptation du style (voir Vegliante 1996 : 66). Mais toute traduction étant ontologiquement impossible (selon la meilleure tradition sémiotico-linguistique), le traducteur ne pourrait alors qu'agir dans le domaine de la réénonciation/récréation, soit de la *transduction*. La tâche du traducteur se réduirait ainsi – nous simplifions brutalement – à un travail et à une réflexion infatigable sur l'*eff t-traduction* et sur les implications que cet effet provoque aussi bien dans le texte cible que dans la langue cible. De ce point de vue, la traduction n'est qu'une expérience du langage – et notamment une expérience des *formes* du langage – expérience de la *langue*, donc, et non du *monde*. Autrement dit, la traduction serait un artefact *culturel* et non un *motus naturel*. On ne parlerait donc pas de traduction mais de *transduction*. Il n'est pas question, selon Vegliante, de sonder le mouvement traduisant, mais de concevoir une théorie « qui soit apte à respecter au maximum le processus d'énonciation de l'auteur, soit l'énonciation qui se trouve en amont du livre imprimé » (Vegliante 1996 : 77). Il s'agit en somme d'une pragmatique formelle visant à trouver des solutions utiles à la traduction/réénonciation du texte littéraire.

Bien qu'il apparaisse comme un capharnaüm de *disiecta membra*, le florilège d'articles « orphéens » de Vegliante témoigne d'une tentative admirable : il cherche à relever des éléments constants dans la tempête de la traductologie. Quelqu'un pourrait remarquer que lui auraient profité davantage un caractère systématique et une plus claire linéarité dans l'expression et la formulation. Mais la difficulté même de concevoir et de décrire une théorie organique caractérise, d'ailleurs, toute réflexion sur la traductologie. D'un côté, les *surdéterminations idéologiques* – selon une formule de Jean-René Ladmiral (2014 : 50) – interfèrent avec les éléments proprement cognitifs de la théorie ; de l'autre côté, une *désinvolture épistémologique* (Ladmiral 2014 : 49) – ce qui ne veut pas dire quelque chose d'arbitraire et de fantaisiste – demeure indispensable, car finalement,

> […] il ne s'agit pas de proposer une théorie au sens d'une construction unitaire et rigoureuse, satisfaisant aux exigences systématiques de l'axiomatique, mais de définir la théorie comme un *espace de réflexivité* au sein duquel la pratique traduisante pourra être conceptualisée dans sa diversité, en tenant compte des contradictions qui lui sont inhérentes en tant que pratique concrète. (Ladmiral 2014 : 49)

C'est exactement à cause du caractère problématique de la théorie en traduction que de solides bases conceptuelles – telles que les illustrent, par exemple, les ouvrages de Taber, Nida ou Ladmiral – se révèlent incontournables, malgré les flèches théoriques de Vegliante. Esquissons, par la suite, des équations utiles, à l'aide de ces théoriciens, tout en suivant l'évolution de quelques traductions du *Canzoniere*[3] de Pétrarque. À l'intérieur de ces traductions, nous avons sélectionné certaines *zones traductionnelles* (Raimondo 2016b) qui nous permettent d'observer et analyser les dynamiques par lesquelles le texte se métamorphose en ses traductions.

2. Hermès le prisonnier

Taber (voir 1972 : 55-63) nourrit ses réflexions d'une inspiration qu'on pourrait nommer herméneutico-linguistique : il cherche à trouver des connexions heureuses entre sémantique et interprétation philosophique.

Il envisage alors une analyse du sens des termes préalable à toute traduction et appelle cette analyse une « analyse componentielle » – au sens où elle vise à décomposer les mots et les expressions afin d'en trouver les éléments essentiels. Plusieurs problèmes se posent lorsqu'on envisage une telle analyse : « Comment éviter une décomposition purement subjective, comment savoir où s'arrêter – car il n'y a en principe aucun point d'arrivée automatiquement reconnaissable – et comment savoir laquelle parmi les analyses possibles sera la plus utile pour la traduction envisagée ? » (Taber 1972 : 59). Il s'agit de questions très importantes, à partir du moment où l'on ressent le besoin d'imposer une méthode herméneutique aux processus de traduction – questions auxquelles on pourrait ajouter d'autres doutes. S'il s'agit, dans ce contexte, d'envisager non seulement une éthique de l'interprétation, mais aussi sa pratique textuelle correspondante, cela implique en fait que chaque mot, chaque expression doivent être sélectionnés selon une règle, plus ou moins rationnelle et plus ou moins reproductible. Le risque est ainsi de soumettre l'analyse textuelle à une prétendue et douteuse *scientificité* qui l'éloignerait du contexte textuel, pour l'isoler dans l'empire utopique d'un savoir structuraliste. On pourrait, par exemple, remarquer que la fabrication de grilles pour l'analyse des acceptions des termes, ou la recherche d'un univers sémiotico-linguistique afin d'éclairer les obscures géométries du macrocosme textuel, ne suffisent pas à combler l'écart que nous constatons entre la compréhension des microstructures et celle des macrostructures, et également – selon la théorie de Taber – entre l'étude des *structures superficielles* et celle des *structures profondes*. La réponse de Taber à ces risques et questionnements est « qu'il faut analyser non pas des termes isolés mais des ensembles de termes à sens similaire […] ».

> Ce genre d'analyse est beaucoup plus utile que la méthode classique d'analyser les diverses acceptions d'un seul terme. En effet, les acceptions d'un mot, même quand on élimine rigoureusement les simples homonymes, ne se rapprochent pas l'une de l'autre, du moins pas assez pour se confondre dans un texte, c'est-à-dire dans un contexte. C'est justement le contexte qui permet dans la grande majorité des cas de savoir à quel

> sens de chaque mot nous avons affaire, au point où les autres sens ne nous viennent même pas à l'esprit. Au niveau de l'analyse d'un texte, il est donc facile de mettre chaque usage d'un mot dans le bon casier ; mais l'identification d'un sens n'est pas la même chose que l'analyse, qui reste à faire. (Taber 1972 : 59)

Le rôle transtextuel d'une occurrence textuelle devient alors crucial. Chaque mot assume toute une gamme de significations non seulement selon le contexte textuel où il se trouve, mais aussi selon le contexte – si l'on veut – existentiel, personnel, littéraire de l'auteur, et donc du traducteur… Et c'est proprement cette *mise en contexte* qu'il faudrait valoriser.

Pour cette notion (*mise en contexte*), il faut ici ouvrir une parenthèse. En effet, il serait erroné d'admettre qu'on traduit le *sens* d'un énoncé, comme le démontre Pergnier (voir 1978/1993 : 69-88), nous traduisons plutôt un *signifié* se trouvant en une *situation*. De plus, on ne traduit pas seulement un ensemble de *signifiés*, mais un système de relations sémiologiques et sémantiques qui s'instaurent entre eux. Par conséquent, la traduction ne consisterait pas en un « simple échange de signifiants » (Pergnier 1978/1993 : 77), un transcodage de leur « système de signification » (selon l'expression de Vegliante). C'est une relation de *signifiés* – ou mieux des « relations significatives » (Pergnier 1978/1993 : 70) – qu'on traduit à travers une réénonciation des signifiants. De ce point de vue, la traduction est véritablement à la fois un artefact et un outil de la recréation littéraire, en ce qu'elle engendre une nouvelle création de formes, un nouveau texte ; autrement dit, elle provoque un mouvement de *retextualisation*[4].

Ces considérations se révèlent fondamentales pour la traduction littéraire et notamment pour la traduction de la poésie, envers laquelle les rapports entre microstructures et macrotexte sont particulièrement importants. En fait, lorsqu'on se trouve face à une écriture poétique, selon une réflexion de Pergnier (voir 1999 : 159-172), « la valeur attribuée aux mots du poème et la justesse de ceux qui seront choisis pour les rendre dans l'autre langue dépendent de la saisie du sens et de la symbolique globale du texte » (Pergnier 1999 : 159). Le macrocosme du texte source dialogue de ce point de vue avec les choix linguistiques du traducteur qui opère ainsi à l'intérieur d'une double « résistance », du poème à la traduction, et, à l'inverse, du texte cible au texte source. C'est au sein de cette double résistance que surgissent finalement les choix pratiques des traducteurs, à savoir des choix qui se dirigent soit vers une traduction valorisant la « qualité de la reformulation », soit vers une autre valorisant « la qualité de l'exégèse » (Pergnier 1999 : 160).

Les disciples d'Hermès n'arrivent jamais à trouver une solution entre ces deux polarités : ils restent pris au piège du message par un souci de fidélité. Le *type* Hermès est totalement concentré dans la réalisation d'une mise en contexte parfaite, il est aveuglé par l'utopie d'une « transposition pure ». Ainsi, à travers une translation immédiate, les disciples d'Hermès cherchent à sauver la forme et le sens, la symbolique globale et ses unités microcosmiques, les structures profondes et les structures superficielles : une pratique qui relève en quelque sorte d'une sacralisation du texte source.

On pourrait considérer, comme exemple d'une traduction accomplie sous l'égide d'Hermès, celle du *Canzoniere* par Gérard Génot :

1.

a) Voi ch'ascoltate in **rime sparse** il suono
Di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
In sul mio primo **giovenile errore**
Quand'era in parte altr'uom da quel ch'i'sono,

Del **vario stile** in ch'io piango et ragiono
Fra le **vane speranze**, e 'l **van dolore**,
Ove sia chi per prova intenda amore,
Spero trovar pietà, non che perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
Favola fui gran tempo, onde sovente,
Di me medesmo meco mi **vergogno**;

Et del mio **vaneggiar** vergogna è 'l frutto,
E 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
Che quanto piace al mondo è breve sogno.

(Petrarca 1470/2008)

b) Vous écoutez en **rimes éparses** le son
De ces soupirs dont j'ai nourri mon cœur
En ma première et **juvénile erreur**,
Quand j'étais en partie autre homme que ne suis,

Pour le **style variable** où je pleure et devise
Entre les **vains espoirs** et la **vaine douleur**,
Près de qui entendît par épreuve l'amour
J'espère de trouver pitié voire pardon.

Mais je vois maintenant comment du peuple entier
Je fus grand temps la fable, en sorte que souvent
De moi-même à part moi je sens **vergogne**.

Et d'avoir **divagué** la vergogne est le fruit,
Et repentir, et connaissance claire
Que ce qui plaît au monde est, sans durée, un songe.

(Pétrarque 2009, traduction de Genot)

Dans la version originale, l'auteur utilise un hendécasyllabe (ABBA ABBA CDE CDE), alors que la traduction est en hétérométrie sans rimes. La traduction apparaît presque comme transparente, selon les règles d'une visibilité directe, avec une extrême attention à la transposition de chaque terme (vergogna > *vergogne ;* giovenile > *juvénile* ; etc.). Nous savons que Gérard Genot a consulté Giuseppe Savoca pour réaliser sa traduction. Les études ecdotiques de Savoca (2008), et son édition du *Canzoniere* (Pétrarque 2008), se fondent en somme sur une analyse des concordances textuelles. Pour Genot, la traduction du *Canzoniere* a ainsi représenté une recherche spécialement lexicographique et sémantique – mais il ne s'agit pas d'une sémantique quelconque, mais d'une tentative de *mise en contexte*. Genot s'attache à reproduire les structures, les géométries, les sonorités, à l'aide d'une transposition directe, d'une retextualisation transparente.

Selon Genot lui-même, sa traduction porte en fait très peu d'attention au style et, bien évidemment, non par paresse. Pour lui, le style relève généralement du

domaine de l'intraduisible[5], bien qu'il dévoile aux lecteurs certains éléments dont il a tenu compte pour rendre, par exemple, les archaïsmes lexicaux. Dans ses notes à la traduction (Pétrarque 2009 : XCV-CIX), il illustre aussi sa façon de traiter le sujet de la métrique :

> Traduire vers par vers, en allant à la ligne pour l'œil, et si possible en respectant l'ordre des mots, sauf lorsque les deux langues présentent des automatismes différents, et que calquer ceux de l'une dans l'autre reviendrait à donner l'impression fausse d'un procédé intentionnel là où il n'y a que la manifestation d'une constante générale. (Genot dans Pétrarque 2009 : XCVI)

Il est impossible pour lui de traduire le rythme en cherchant à réaliser une métrique qui « ne serait possible qu'au prix de changements qui dilueraient le texte, et qui, plus qu'une traduction en prose, trahiraient la métrique de Pétrarque » (2009 : XCVI). Pour Genot, il est alors préférable de rendre une prose poétique qui suit le texte italien dans le dessein de ne pas renoncer à des « effets de cadences ». Il s'agit, bien sûr, d'une solution qui a ses propres défauts. Par exemple, comme le remarque Genot lui-même,

> […] ce qui est irrémédiablement perdu est l'harmonie, la fluidité des enchaînements vocaliques, les allitérations consonantiques qui soulignent les émois d'une psychologie obsessionnelle : tous procédés qui, comme la rime, tiennent à la texture phonique d'une langue, qui est ce qu'elle a de plus essentiellement singulier ; chercher à les représenter à la traduction est aussi illusoire que d'imposer une métrique ou des rimes de la langue d'accueil. (Genot dans Pétrarque 2009 : XCVI-XCVII)

Son expérience de traduction témoigne alors d'un choix conscient réalisé entre deux inspirations opposées qui s'incarneraient ainsi : une volonté qui avance vers une traduction purement sémantique, et la tentative de limiter au minimum une perte aperçue comme inévitable (la perte de la forme). Autrement dit, ce n'est pas une traduction de *segments* que Genot recherche ; sa visée n'est pas de réaliser un « transcodage » (Pergnier 1978/1993 : 57). Il souhaite, en revanche, « donner un équivalent global de l'énoncé » (Pergnier 1978/1993 : 57), sans pourtant négliger abruptement le caractère poétique du texte. Nous pourrions de ce point de vue résumer l'utopie des disciples d'Hermès, par le motet suivant : la qualité de l'exégèse par la transparence des formes et vice-versa.

3. Traduire le style avec Orphée

Loin d'être une dimension marginale ou éventuelle de la traduction – selon, par exemple, la lecture que Vegliante donne de la théorie de Taber –, le style non seulement en représente un enjeu crucial – un « carrefour extrêmement complexe de la structure de la langue » (Taber 1972 : 61) – mais la réflexion autour de sa définition est inévitablement liée à la structure sémantique du texte (et non l'inverse).

> Il n'est pas facile de définir le style, du fait que les uns et les autres l'ont considéré sous des aspects très divers, et aussi du fait que le style se situe à un carrefour extrêmement complexe de la structure de la langue. D'une part, il se relie directement à la structure sémantique, du fait que les choix qui constituent le style résultent de certaines options déjà prises dans la structure sémantique ; d'autre part, il fait partie évidente de la structure superficielle, au point où on peut presque dire que le style est ce qui distingue le

> plus nettement entre la représentation et la structure sémantique nue […] et le texte achevé. (Taber 1972 : 61)

Le style s'incarne ainsi dans toute l'étendue du texte – dans les formes macrocosmiques du discours et de la syntaxe, ainsi que dans celles du microcosme de la morphologie, de la ponctuation, de la typographie. Il concerne le genre littéraire, ainsi que le travail sur la terminologie, la manière d'enchaîner les idées et les images poétiques, ainsi que l'usage des figures rhétoriques, etc. Selon Taber, deux points de vue se confrontent si l'on soulève la question de la traduction du style :

> […] d'un côté, certains prétendent recréer dans la langue réceptrice les particularités stylistiques du texte original ; de l'autre côté, on préconise le remplacement radical des particularités stylistiques du texte original par des traits stylistiques à fonction équivalente dans la langue réceptrice. Nous ne mentionnons qu'en passant l'attitude qui se veut intermédiaire en cherchant une sorte d'équilibre chimérique et qui ne satisfait à personne. (Taber 1972 : 62)

Pour notre part, nous croyons qu'il est impossible de parfaitement classer une traduction dans un groupe ou dans l'autre. Et il serait même trompeur – malgré l'importance de cette polarité décrite par Taber – de penser que la traduction du style peut se réduire à deux simples formules.

Plusieurs questions restent encore ouvertes… De fait, comme le démontre Taber[6], d'une part une forme apparemment identique peut créer un effet diamétralement opposé dans les deux langues en jeu, de l'autre l'identification des traits stylistiques fondamentaux se révèle complexe et – elle aussi – requiert une *hermeneúsis*. Dans tous les cas, on peut cependant avoir une certitude : « la traduction fidèle du style devient obligatoirement un remaniement d'autant plus radical que les langues en question sont différentes » (Taber 1972 : 63).

Pourtant, dans l'analyse des traductions, il est toujours possible de relever une certaine *inspiration* globale, qui informe les choix du traducteur et dirige les processus de retextualisation. À ce propos, la théorie de Taber décrit efficacement une polarité commune, deux tendances qu'on dirait inévitables : (a) d'un côté, demeure la volonté de récréer dans le texte cible, plus ou moins analogiquement, les traits stylistiques du texte source, ce qu'on pourrait appeler une « tentative de familiarisation » (Raimondo 2016b) ; (b) de l'autre côté, il s'agit d'une tentative de récréation, une retextualisation drastique, une pratique du *contraste* (Raimondo 2016b), visant, par exemple, à moderniser le texte source ou à lui donner une interprétation particulière. En cherchant à identifier approximativement ces deux pôles, lisons, maintenant, deux autres traductions du premier sonnet du *Canzoniere* : celles d'Yves Bonnefoy et de Jean-Yves Masson. Si les deux traducteurs partagent en fait la volonté de sauvegarder la forme du sonnet, tous les autres choix stylistiques les différencient.

2.

a) Voi ch'ascoltate in **rime sparse** il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in su'l mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i'sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono,
fra le vane speranze e'l van dolore,

ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente,
di me medesmo meco mi vergogno;

et del mio **vaneggiar** vergogna è 'l frutto,
e'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

(Petrarca 1470/1996)

b) De vous qui entendez, en mes **rimes éparses**,
Tous ces gémissements dont j'abreuvais mon cœur
Dans les égarements de ma prime jeunesse,
Quand j'étais autre qu'à présent, au moins un peu.

Pour ces écrits, plaintes, ressassements
Ballottés entre vains espoirs, vaine douleur,
J'espère compassion si ce n'est excuse :
N'avez-vous pas souffert l'épreuve de l'amour ?

Mais maintenant je vois bien que je fus
De tous la longue fable, et souvent j'ai honte
De moi, quand je médite sur moi-même.

Et de ma **frénésie**, c'est le fruit, cette honte,
Avec le repentir, et savoir, clairement,
Qu'ici-bas ce qui plaît, c'est bref, ce n'est qu'un songe.

(Pétrarque 2011, traduction de Bonnefoy)

Dans la version originale, l'auteur utilise un hendécasyllabe (ABBA ABBA CDE CDE), alors que la traduction est en hétérométrie sans schéma rimique. Bonnefoy montre clairement sa volonté d'interprétation, dans le choix de l'hétérométrie, dans l'esthétique générale qu'il met en œuvre. Mais il ne s'agit pas d'une interprétation visant à saisir les caractères du texte source, et pas davantage d'une simple recréation poétique de l'œuvre. Le traducteur se laisse transporter par une volonté d'expansion et d'altération, par « une nécessité de transposition » (Bonnefoy 2005 : 361), comme le remarque Fabio Scotto (2008) : c'est un « projet d'actualisation par la traduction » (Scotto 2008 : 80) qu'on pourrait considérer comme une traduction accomplie à travers une « forme vivante » (Bonnefoy 2005 : 370). Bonnefoy cherche ainsi une « heureuse différence » (Landi 2008). Il valorise donc le décalage, le *contraste*, la distance. De fait, une attentive transposition analogique des sonorités[7] s'accompagne d'une mutation radicale de la forme du discours et de l'enchaînement des concepts (comme dans les deux derniers vers du second quatrain). Mais Bonnefoy ne s'arrête pas là. Par une interprétation du style, c'est une interprétation du sens qu'il veut imprimer à sa traduction, et c'est à ce stade qu'on peut remarquer la manière dont l'imaginaire du traducteur intervient dans des choix linguistiques. Son but – comme il l'explique – est de faire ressortir « l'inexploré de la pulsion érotique » (Bonnefoy 2005 : 372) de la poésie de Pétrarque, « une pensée plus charnelle » (Bonnefoy 2005 : 375), mais finalement il ne s'agit que d'une relecture personnelle du *Canzoniere*. Comme le remarque Scotto, « Le Pétrarque d'Yves Bonnefoy se montre donc érotiquement plus

proche de la terre et de ses désirs que du dualisme platonicien » (Scotto 2008 : 82) – dualisme pourtant distinctif du poète de Laure.

Une petite digression sur ce point s'impose. Le choix du mot *frénésie*, par exemple, nous semble être l'un des signes éclatants qu'un imaginaire érotique influence la pratique traductionnelle de Bonnefoy, en ce qu'il abaisse le registre du terme *vaneggiar* au niveau d'une interprétation corporelle ainsi que pathologique : voir le mot français *frénésie* dér. du lat. impérial phrenesis, et du gr. φρενησις (« frénésie, délire frénétique », selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). L'acception corporelle de ce terme est confirmée par l'étymologie du mot grec lui-même : φρεν signifie à la fois esprit, âme, pensée et diaphragme, car selon l'ancienne physiologie, le siège des passions, des instincts et de la pensée était le diaphragme (*Vocabolario Etimologico Pianigiani*).

Nous préférerions alors parler, en termes contemporains, d'un *transcodage hybride* (entre traduction et réécriture), d'une *réécriture traduisante*, d'une traduction hyper-cibliste. En effet, si l'on voulait analyser une traduction par ce que Jean-René Ladmiral a nommé des « *gradients de littéralité* »[8], on pourrait identifier plusieurs marges à l'intérieur desquelles les limites entre traduction et réécriture s'amincissent ou s'élargissent. Dans ce cas, la liberté du traducteur engendre une dynamique du viol, une pratique de la profanation du texte source (Ladmiral 1987) plus ou moins marquée : s'agit-il encore d'une traduction ?

D'un côté, Bonnefoy souhaite ainsi garder « toute son autonomie vis-à-vis des tendances strictement linguistiques du *formalisme* structuraliste et du *fonctionnalisme* socio-linguistique de la communication » (Scotto 2008 : 70) ; de l'autre côté, il refuse de prendre une position nette entre *sourcier* et *cibliste* « en raison de l'impossibilité de réduire un texte à son sens, et de l'exigence de recréer un son et un rythme modernes et personnels loin de toute tentation archaïsante » (Scotto 2008 : 70). Il tend ainsi à valoriser l'hétérométrie – ce qui lui permet de faire revivre le texte dans la langue française contemporaine et de mettre en valeur sa propre « subjectivité écrivante » (Scotto 2008 : 71) de poète-traducteur. L'éclectisme légitime de sa théorie ne le sauve forcément pas du risque – toujours présent en traduction – d'une dérive prométhéenne…

Plus que d'autres, l'approche de Bonnefoy démontre que, non seulement la traduction du sens, mais aussi celle de la forme surgit d'un mouvement herméneutique de la pensée et d'un *motus* de l'imagination. La réflexion de Pergnier se révèle donc, encore une fois, décisive :

> Toute traduction – quelles que soient, par ailleurs, ses qualités – livre, non le sens du poème (ou de ses segments), mais l'exégèse et l'interprétation qu'un lecteur privilégié (le traducteur) en a faites. Alors que le poème original laisse la porte ouverte à toutes les virtualités d'interprétation, les traductions, quant à elles, « figent » de manière immuable l'exégèse qu'en a faite le traducteur. (Pergnier 1999 : 161)

Nulle traduction n'échappe ainsi à l'enjeu de l'interprétation et de l'imaginaire, et c'est exactement sur cette réflexion que s'appuient les traductions les plus heureuses. Non seulement il est crucial de reconnaître, en traduction, la dimension herméneutique et imaginative comme fondatrices, mais il est aussi funeste de les négliger. Comme tout refoulement, celui de l'herméneutique provoque, tôt ou tard, la remontée des monstres à la surface de la conscience. Dans le cas de la traduction, la *psyché* du traducteur projette sur le texte sa propre ombre, il engendre pour le texte un

nouveau destin. En préconisant, pourtant légitimement, un « remplacement radical des particularités stylistiques du texte original » (Taber 1972 : 62), le traducteur pourrait ainsi finir par phagocyter le texte source qui deviendrait – d'un point de vue métalittéraire – nourriture pour une autre poétique. En revanche, la traduction du style pourrait aboutir à un tout autre genre de résultats et se nourrir d'une tout autre inspiration. On le remarque, par exemple, dans le *Canzoniere* de Pétrarque traduit par Masson (2004).

3.

a) Voi ch'ascoltate in **rime sparse** il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in su'l mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i'sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono,
fra le vane speranze e'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda **amore**,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente,
di me medesmo meco mi vergogno ;

et del mio **vaneggiar** vergogna è 'l frutto,
e'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

(Petrarca 1470/1996)

b) Vous, auditeurs en mes **rimes éparses**
De ces soupirs dont j'ai repu mon cœur
Quand j'étais jeune, en ma première erreur,
Et que j'étais pour part autre que suis,

Pour mes discours et mes pleurs si divers
Sur mes douleurs et mes souffrances vaines,
J'attends **pitié**, sinon pardon, de ceux
Qui par preuve ont connu ce qu'est **amour**.

Mais je vois bien à présent que de tous
Je fus longtemps la fable, et il m'en vient
Tout à part moi grand'honte de moi-même ;

De mes **folies** les fruits sont à honte,
Le repentir, et la **claire science**
Que ce qui plaît au monde n'est qu'un songe.

(Pétrarque 1470/2004, traduction de Masson)

Dans la version originale, l'auteur utilise un hendécasyllabe (ABBA ABBA CDE CDE), alors que la traduction est en décasyllabe sans un véritable schéma rimique (on trouve pourtant dans la première strophe le schèma ABB*a* avec une *assonance*). Pour les trois derniers vers, remarquons les solutions d'autres traducteurs : **folies** (Catanusi 1669), **folies** (Ginguené (1808), **fous délires** (Godefroy 1900) pour le mot *vaneggiar ;* et **que ce qui plaît au monde n'est que songe** (Marot 1541-1544 c.) pour

le dernier vers. Jean-Yves Masson se montre tout de suite particulièrement sensible à la tradition traductive, comme il l'a déjà démontré d'ailleurs par son travail (Chevrel et Masson 2012-2017) : il cite les autres traducteurs, il suit leur chemin. Pour Masson, seul le rythme, la « pulsation des vers », est « capable d'en porter le sens foisonnant, et de rendre acceptables pour le lecteur certains passages énumératifs » (Masson 2004 : 69) : le choix du décasyllabe a représenté à son avis une « trahison fondamentale » (Masson 2004 : 70). D'une part, l'alexandrin (souvent utilisé dans les traductions de Pétrarque) n'aurait pas bien rendu, selon Masson, le « rythme nerveux de l'hendécasyllabe italien », d'autre part, ce choix permet à Masson d'inscrire sa traduction à l'intérieur de la tradition lyrique française. En effet, c'est en décasyllabe que les poètes français du XVIe siècle ont d'abord assimilé les influences pétrarquistes et « acclimaté la rhétorique pétrarquisante à la langue française » (Masson 2004 : 70). Enfin, pour faire entendre la *distance* que le texte impose à son lecteur, Masson non seulement s'autorise un certain nombre d'archaïsmes de syntaxe, mais il s'est aussi obligé à respecter la prosodie française classique[9], et invite le lecteur à en tenir compte.

> En choisissant la métrique la plus stricte, c'est à l'intuition d'une parenté d'esprit (évidente) avec nos poètes de la Pléiade, mais aussi, par-delà le temps, avec Mallarmé (intuition que je dois surtout aux réflexions théoriques de Mario Luzi, et sur laquelle ce n'est pas ici le lieu de s'expliquer), que j'ai obéi. (Masson 2004 : 72)

La solution s'avère particulièrement efficace. Si d'un côté un lecteur attentif et diligent appréciera plus profondément le texte grâce à ces recommandations de lecture, de l'autre côté un autre lecteur – bien que plus naïf ou tout simplement moins averti – pourrait en tout cas remarquer la rythmique du texte, ainsi que sa saveur archaïsante. Cela permet ainsi une lecture à différents niveaux – qui est, d'ailleurs, l'un des traits distinctifs de l'imaginaire mystique et platonico-chrétien du *Canzoniere* (Marcozzi : 2011 ; voir Finazzi 2011 : 97-134).

Cette extrême attention à la *forme* et à l'*eff t* pourrait cependant faire penser à une traduction accomplie au détriment du sens – et il est vrai que, de ce point de vue, la traduction aurait beaucoup plus gagné à l'usage, par exemple, de l'alexandrin, qui lui aurait épargné un grand nombre de sacrifices sémantiques. Mais dans ce cas, selon Masson, la réflexion sur le rythme ne rend pas seulement compte d'une préoccupation savante, littéraire, historique et philologique. Il est question de saisir l'imaginaire que Pétrarque, à travers son style, communique indirectement.

> Je crois qu'il est bon, malgré tout, que cet effort de rapprochement ne soit pas excessif et que le texte lu en français fasse entendre une distance avec la langue courante – ne serait-ce que parce que le lexique de Pétrarque est un lexique aristocratique, contrairement à celui de Dante ; Pétrarque est un poète que son refus de la foule, son dédain du vulgaire, rapprochent de Mallarmé. Il est bon aussi de faire entendre que pour lui, la poésie est une langue séparée, un instrument adapté à un regard poétique fondamentalement tourné vers la saisie de l'Idée. Langue suspecte, d'ailleurs, à bien des égards, car en vrai platonicien Pétrarque se méfie de sa propre poésie […] qui ne s'accomplit que dans le silence. Côtoyer ce silence de Pétrarque – silence *intérieur* à l'œuvre, non le silence du renoncement à l'œuvre – est aussi une raison plus secrète de le traduire. En prendre conscience est en tout cas une manière de saisir ce que pourrait être pour nous […] la « modernité » de Pétrarque. (Masson 2004 : 70-71)

On peut remarquer de ces quelques lignes tous les principes d'une pratique de la familiarisation (Raimondo 2016b). Si pour Pétrarque il est question en fait d'une langue « séparée » et tournée vers « la saisie de l'Idée », une pratique de la familiarisation, se poserait alors le problème de traduire cette étrangeté, de rendre un effet de séparation pour un lecteur d'aujourd'hui. Peut-être quelqu'un pourrait-il entrevoir, dans cette réflexion, ce que Meschonnic appellerait une *forme-sens*. Mais il ne s'agit pas de donner au contenu une forme propre, ou à la forme un signifié précis. Le problème posé par Masson, dans ces lignes remarquables, c'est de saisir un contenu de second niveau (poétique, philosophique, symbolique) que le *style* n'exprime que transtextuellement, à savoir à travers les relations insaisissables entre ses composantes et tout ce qui se trouve dans le texte et hors du texte.

On est donc bien loin d'une réflexion sur la forme en tant que réalité fondatrice du texte (et donc de la traduction) : la forme est *forma* d'une harmonie, d'un ensemble organique et transtextuel bien plus vaste. Masson, comme le traducteur évangélique Clément Marot[10], traduit par exemple « Que ce qui plaît au monde n'est qu'un songe » au v. 14, un décasyllabe dans lequel le mot *monde* se trouve immédiatement après la césure (4//6) qui engendre un effet de discordance (rejet interne) entre métrique et syntaxe. Or, si on considérait les connotations péjoratives du mot *monde* dans la langue évangélique, on pourrait envisager que le traducteur, par un geste traductionnel et prosodique, souhaite marquer un sentiment de dédain de la foule. Le même dédain devait appartenir aussi à Marot, et le même geste traductionnel a peut-être informé sa traduction d'inspiration biblique, à laquelle Masson semble faire un emprunt. Ou remarquons aussi la césure enjambante (4//6) au vers 12 – seule irrégularité à l'égard de la prosodie classique dans ce poème – qui met l'accent, significativement, sur le mot *folie* (« fol**i/e** »).

Enfin, en tant que « cibliste modéré », Masson se pose non seulement la question de la lecture du texte cible, mais aussi de celle du texte source par un lecteur étranger qui ne soit pas forcément un spécialiste de la langue source. Comme il l'avoue, bien qu'il ait cherché à réaliser une traduction « plaisante à lire », il a tenté d'en faire aussi un outil fonctionnel à la lecture du texte dans sa langue originale, car « la fonction légitime d'une traduction est *aussi* d'aider à la lecture du texte original » (Masson 2004 : 72)

On a pu remarquer certaines implications de deux approches de la traduction du style, et de deux imaginaires qui se posent différemment vis-à-vis d'une écriture poétique : d'un côté la *réécriture traduisante* de Bonnefoy, de l'autre la traduction savante de Masson. De plus, bien que ces deux inspirations témoignent d'une véritable polarité, il est aussi vrai qu'elles ne coïncident que partiellement avec la distinction établie par Taber et avec les pôles opposés que nous en avons déduits.

En effet, toute réflexion sur la traduction reste souvent un objet aux contours vagues, fugaces, mystérieux. On dirait que c'est même la marque fondamentale de la traductologie et de toute jeune discipline : cet irrémédiable décalage entre le système limité de la pensée et l'ampleur du monde qui nous entoure, entre les lentes géométries du langage et les rapides nuances de la réalité, soit entre idée et phénomène.

4. Traduire l'esprit

Nos dernières réflexions indiquent qu'on ne peut jamais faire l'économie – vis-à-vis de tout discours sur la traduction – d'une étude sur le *sens* et la *forme*, tout en les considérant comme deux notions à la fois distinctes, dialogiques et complémentaires.

Nous chercherons pourtant à décrire une autre voie, à l'intérieur de ce chapitre, à l'aide de quelques réflexions générales sur l'histoire de la traduction. Cela pourrait paraître, pour quelques lecteurs, une observation banale ou même inopportune, mais c'est exactement par une reformulation et une remise en cause de ces notions (*sens* et *forme*) que certaines approches théoriques voudraient « moderniser » la traductologie. Au contraire, nous croyons que c'est la traductologie qui est modernisatrice et qui a véritablement et littéralement modernisé l'Europe – d'ailleurs, c'est Charles Baudelaire traducteur d'Edgar Allan Poe qui invente le mot *modernité*. Ainsi, loin de vouloir jouer le rôle des « antitout » ou des anti-modernes, nous ne pouvons pas non plus partager la volonté progressiste de ceux qui voudraient (nouveaux Prométhée) réécrire l'histoire, repenser la structure de la langue, nier la dichotomie signifiant/signifié, réinventer la réalité. Nous ne croyons pourtant pas que le *sens* et la *forme* – bien que ce soient des notions incontournables – soient les *seuls* outils par lesquels on peut réfléchir sur la traduction. Nous cherchons plutôt une synthèse dans une pensée triadique…

En tant que fonction intérieure au langage et en tant que métaphore de ses facultés herméneutiques, la traduction a en fait représenté, pour beaucoup d'écrivains, quelque chose de plus important qu'une simple transposition d'une langue à l'autre, transposition du sens et/ou de la forme. Pour certains – comme Baudelaire ou de Nerval, entre autres –, la transposition linguistique n'est qu'un aspect marginal d'une quête bien plus profonde. Pour ces écrivains, la traduction est un moment d'expansion de la langue et de l'imaginaire du traducteur : une véritable *éclosion* (Raimondo 2016a). C'est une évolution des facultés linguistiques, une porte ouverte sur un héritage d'images, de fascinations, de symboles, qui vont au-delà d'un simple système langagier. Il s'agit ainsi de considérer la langue cible comme une *caisse de résonance* de la langue source, et non plus simplement comme le point d'arrivée d'un processus linguistique. À l'intérieur de cette caisse de résonance, des mécanismes *étrangers* créent un nouvel espace d'expression, une nouvelle germination sémantique et rhétorique de la langue cible (Raimondo 2016a).

Le traducteur s'ouvre ainsi à toute une série de nouveaux signifiés qui étaient déjà intégrés, inclus, familiers, non seulement à l'intérieur de l'imaginaire de la langue source, mais aussi de la langue cible[11] : la traduction les fait éclore. Il s'agirait donc de considérer la traduction comme un espace d'exploration de la conscience par le langage. Autrement dit, selon une expression de Giorgio Caproni, c'est « un élargissement dans le champ de sa propre existence et de sa propre conscience »[12] et qui touche à la fois traduction et imitation[13]. De ce point de vue, le concept de « passage » est trop limitatif pour définir le processus. Il y a quelque chose d'alchimique dans ce mouvement qu'on pourrait décrire, par une formule d'Antonio Prete, comme « une *transmutation* à travers laquelle le premier texte, écoute après écoute, exercice après exercice, prend la forme d'une autre langue, assume une autre voix »[14].

Par exemple, comme l'a remarqué Albert Béguin, traduire les poètes allemands pour Nerval est un moyen pour « s'assimiler à une connaissance et coïncider avec

l'aventure spirituelle [d'autres] poète[s] » (Béguin 1991 : XV). C'est un lieu d'affinité d'esprits, avant d'être un lieu linguistique et un lieu de transit : « les affinités qui créent les grandes familles spirituelles importent bien davantage que le mode de transmission des idées et des thèmes » (Béguin 1991 : XV). Comme Nerval, Baudelaire a vécu ses traductions comme un élan vers une personnalité analogue, comme un moyen de s'approprier les facultés de Poe – tellement aimées, admirées, désirées. Il loue ainsi l'Imagination du poète américain, imagination « divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies »[15]. Le maître des *Fleurs du mal* reconnaît ainsi à l'écriture de Poe, avant son caractère littéraire, un caractère spirituel : « il a dépensé des efforts considérables pour soumettre à sa volonté le démon fugitif des minutes heureuses, pour rappeler à son gré ces sensations exquises, ces appétitions spirituelles, ces états de santé poétique »[16].

L'image du *démon fugitif* est peut-être une métaphore parlante de l'*esprit* du texte. Il est évident que nombre d'écrivains et traducteurs ont prétendu trouver dans des textes littéraires l'empreinte de quelque chose qui transcende le langage, et donc qui dépasse aussi les *sens* et les *formes*, tout en les pénétrant. Il en résulte que cette *qualité spirituelle*[17] du texte devient à juste titre, elle aussi, matière de réflexion pour la traductologie.

Mariel Mazzocco (2013), par exemple, a voulu l'appeler *qualité suressentielle*, en étudiant notamment les traductions du jésuite Étienne Binet qui, en 1624, s'interrogeait sur la difficulté de traduire le langage de Denys l'Aréopagite, une plume « si éminente et surcéleste » (Binet 1624 : 2, 337). Binet accusait le langage mystique d'être inintelligible et de confondre les esprits : « Allez faire entendre ce que veut dire liquéfaction de cœur […], la déification de l'âme, le soulèvement sur-séraphique, la *contemplation suressentielle*, la souffrance divine, le parlement intérieur et la méditation suréminente, les visions séraphiques, les transports transformants et unitifs… » (Binet 1624 : 354-355, notre italique).

De ce point de vue, la traduction résiste aux définitions modernes et contemporaines, et se libère de la contrainte d'un choix radical, entre forme et sens, sourcier ou cibliste. Un autre imaginaire de la traduction rentre en jeu, un autre *geste traductionnel* est possible…

C'est la question posée par les romantiques allemands qui s'interrogeaient sur la nécessité de traduire l'âme, le *génie* du texte. La traduction, pour des théoriciens comme Schlegel ou des poètes comme Novalis, est donc traduction d'un tout, la reconstruction d'une poétique globale. Comme le souligne Le Blanc dans son ouvrage remarquable, *Le complexe d'Hermès* (2009),

> Ce qu'il faut bien saisir avec le premier romantisme, c'est qu'il s'agit d'une philosophie de l'ouverture et de l'illimité […]. [Par exemple] Lorsque dans un fragment Novalis parle du traducteur, il ne voit pas en lui un artisan, l'humble passeur de la tradition médiévale, mais précisément cet artiste qui « doit pouvoir donner l'idée du tout à sa guise ». (Le Blanc 2009 : 82-83)

Non plus donc Hermès ou Orphée, mais aussi Apollon ! La traduction, avec Apollon, se livre à une parole mystérieuse, une parole *transitive* (selon le signifié littéral de ce terme) : « qui s'étend du sujet à l'objet » (Raimondo 2015a : 173), « une parole oblique, pareille à celles des oracles d'Apollon, le dieu oblique, *loxias* » (Masson 1990 : 158). À travers l'exercice de l'écoute, le traducteur s'ouvre ainsi à toute une série

de nouveaux signifiés qui étaient déjà intégrés, inclus, familiers, non seulement à l'intérieur de l'imaginaire de la langue source, mais aussi de la langue cible : ils n'attendaient que d'être réveillés…

De ce point de vue, on peut considérer la traduction comme un acte de connaissance, dans le sens le plus pur de la *sapientia* grecque, c'est-à-dire *gnosis* (du gr. γνῶσις, qui veut dire « connaissance par la mémoire »). Il est en fait plausible de supposer qu'il existe dans le monde un imaginaire archétypique de la réalité dans lequel l'être humain a la possibilité de connaître à travers des images dont on possède un souvenir : « toute chose forme et est formée par toute chose… et on peut être poussé à trouver, sonder, juger, argumenter, se souvenir de toute chose à travers toutes les autres »[18], selon Giordano Bruno. Comme nous l'avons déjà avancé, la traduction peut donc servir d'instrument pour relier la conscience à cet imaginaire archétypique, en réveillant une dimension de la mémoire qui est à la fois langagière, symbolique et métaphysique (Raimondo 2016a). La traduction devient ainsi un espace d'exploration de la conscience par le langage : « une véritable forme de connaissance de la réalité, un acte philosophique et spirituel » (Raimondo 2016a).

En effet la traduction, comme tout travail dans le langage, met en œuvre un travail sur/de l'imagination et sur/de toutes ces facultés qui vont *au-delà*, et *en deçà*, de la dimension langagière. Comment l'explique François Vezin,

> Pour être indispensables, les compétences linguistiques sont ici loin de suffire, car il faut autant et bien davantage une imagination productrice, comme disait Kant, avec cette différence qu'il faudrait en l'occurrence aller jusqu'à parler d'une fonction translinguistique de l'imagination. (Vezin 2005 : 496)

Selon Vezin, la « fonction translinguistique de l'imagination » se révèle là où la traduction devient « une activité éminemment philosophique », là où elle met « une sorte de transcendantal en jeu » (Vezin 2005 : 496).

La façon dont le traducteur aborde le texte source devient ainsi très intime, profonde : travail d'intériorisation et d'appropriation. Le type Apollon ne cherche pas une transposition immédiate (Hermès) ni une familiarisation ou une surinterprétation par une pratique du *contraste* (Orphée). Il suit la vague de l'*empathie :* grâce et à tra-vers l'Autre, il revient à soi-même. Pour citer un exemple, en guise de conclusion de nos incursions théorico-pratiques, nous pouvons rappeler une autre traduction du *Canzoniere* de Pétrarque, celle réalisée par Aragon.

4.

a) **Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono**
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in su'l mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i'sono,

del vario stile in ch'io **piango** et **ragiono**,
fra le vane speranze e'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, **nonché perdono**.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente,
di me medesmo meco mi vergogno ;

et del mio **vaneggiar** vergogna è 'l frutto,
e'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

(Petrarca 1470/1996)

b) **Vous qui surprenez dans mes vers le bruit**
De ces soupirs dont j'ai nourri mon cœur
Dans ma première et juvénile erreur
Quand j'étais homme autre que je ne suis.

Aux tons divers dont **je plains mes ennuis**
Suivant l'espoir vain la vaine douleur
Si l'un comprend l'amour par son malheur
J'attends pitié **non point pardon de lui**.

Mais je vois bien comme je fus la fable
Du peuple entier longtemps et le tourment
Au fond de moi de la honte m'en ***ronge***.

Jours égarés j'en garde seuls durables
Ce repentir et clair entendement
Tout ce qui plaît au monde n'est qu'un ***songe***.

(Aragon 2007)

Dans la version originale, l'auteur utilise un hendécasyllabe (ABBA ABBA CDE CDE). La traduction dans ce cas est en vers « différemment calqués » (préface 1947) mais garde le schéma rimique de l'original (ABBA ABBA CDE CDE). Remarquons quelques solutions d'autres traducteurs : la rime « **ronge** : **songe** » (Marot 1541-1544 c.) et **égarements** (J. de Sade 1764) pour le mot *vaneggiar*. La traduction d'Aragon relève de ce mouvement emphatique, plutôt que d'une réflexion linguistique, comme en témoigne l'auteur lui-même dans ses *Explications du traducteur*.

> Traduire n'est rien, vain remue-ménage : l'inimitable même, il faut l'imiter. Si peu qu'on le puisse et qui sait ? comme l'ombre sur le mur, amplifiant les gestes de l'homme, tant pis qu'il n'y ait que la marionnette du chanteur, elle vaut mieux que sa photographie. L'inexactitude, l'interprétation, l'à-peu-près, tout ce qui sera reproché au copiste, importe moins que ce ton de voix essayé, retrouvé peut-être. On ne manquera point d'observer que de l'original n'est passée que la grimace : éloge inespéré, car seule peut grimacer la vie[19].

À travers sa lecture du *Canzoniere*, Aragon cherche la voie pour trouver son propre lyrisme ; à travers la parole du poète de Laure, il fait résonner sa propre parole et, finalement, sa propre poétique. Il est question ici d'une *pensée poétisante*[20] qui opère par le processus de traduction et qui résulte d'un travail (conscient comme inconscient) vis-à-vis duquel l'imagination et l'imaginaire du traducteur jouent un rôle prépondérant.

Comme le fait remarquer Jean-Baptiste Para[21], Aragon ne décrit plus le rossignol ou la Laure de Pétrarque ; il cherche, dans la traduction, les chants de ses propres rossignols et, comme il l'avoue par le filigrane sonore des *Explications du traducteur*, il célèbre par Laure sa bien-aimée Elsa Triolet : « […] et je ne sais plus rien que ce rossignol et Laure, qui dans le langage de mon cœur à moi n'a point le doux nom de l'air où la nuit se brisa, rimer à l'incendie des blés l'or des colzas »[22]. D'ailleurs, la

phrase placée en exergue de la première édition de ses traductions du *Canzoniere*[23] (« They said Laura was somebody ELSE ») est bien évidemment un jeu de mots qui cache le prénom de sa femme Elsa – comme le fait remarquer Franck Merger (2008). Para peut ainsi affirmer que « si Pétrarque semble parfois jouer dans l'œuvre d'Aragon le rôle d'un miroir, c'est aussi qu'il préfigure à sa manière une sorte de « mentir-vrai » »[24]. En passant, il serait enfin légitime de se demander si la contraction au v. 8 (« non point pardon de lui » pour « nonché perdono ») est le fruit d'une mauvaise connaissance de l'italien ou bien une autre façon de *mentir*, de projeter son imaginaire sur le texte de Pétrarque…

On peut en tout cas admirer l'adresse du style d'Aragon qui oscille vertigineusement entre tradition et innovation : il démontre qu'il est tout à fait possible de traduire en adoptant la double contrainte des vers réguliers et de la rime, tout en rénovant le langage. D'une part les décasyllabes, « différemment calqués »[25], provoquent un véritable effet de modernisation, de familiarisation pour un lecteur contemporain. De l'autre, Aragon cite explicitement la première traduction de Clément Marot (1541-1544 c.) et s'inspire probablement de Jacques de Sade (1764) – comme s'il voulait marquer son rapprochement avec une tradition traductive –, et garde la même structure des rimes de Pétrarque avec une attention scrupuleuse. La rime est en effet l'une des caractéristiques fondamentales de la forme du sonnet, en même temps que la métrique. En fait, on pourrait réfléchir sur le fait que parfois la rime n'est pas seulement un effet stylistique dans cette forme poétique, elle peut aussi exprimer un mouvement de l'esprit, du raisonnement, de la pensée. Le *dissidio*, décrit dans les quatrains du sonnet, se résout enfin dans les tercets, et c'est la rime qui peut marquer le changement. On dirait qu'Aragon cherche à imiter, autant qu'une forme poétique, une « forme de la pensée »[26]. Encore une fois – comme pour la traduction de Masson –,il s'agit non seulement de considérer le *sens* d'un texte comme le résultat de ses unités microcosmiques, mais notamment de le reconstruire au prisme de ses caractéristiques macrocosmiques. Aragon utilise tous les instruments dont il dispose : à travers un procédé original, il réalise une traduction qui récrée un nouveau et personnel imaginaire du texte, tout en modernisant la poétique pétrarquienne.

5. Conclusions : herméneutique, imaginaire et traduction

Comme on a pu l'observer grâce à ces quelques réflexions sur les traductions du premier sonnet du *Canzoniere* – malgré la diversité des approches –, les inspirations des traducteurs témoignent toujours, plus ou moins, de l'influence de trois figures tutélaires : Hermès, Orphée et Apollon. C'est à travers ces figures que nous avons voulu décrire trois types d'imaginaires et d'approches traductionnelles. Les implications interprétatives qui en ressortent nous semblent du plus grand intérêt en ce que la traduction peut être considérée comme un « modèle herméneutique » (Ricœur 1999 ; Jervolino 2007 ; Kearney 2008).

Nous ne souhaitons pas pourtant réinventer une théorie de l'interprétation, telle que l'ont envisagée par exemple Seleskovitch, Lederer et Israël (Lederer et Seleskovitch 1984 ; Israël et Lederer 2005). Nous nous sommes limité à offrir quelques instruments pratiques qui nous semblent répondre à certains problèmes posés par la théorie et la pratique de l'interprétation. Ces instruments peuvent être utiles, bien évidemment,

au travail des traducteurs, mais ils ont été pensés notamment pour les critiques, les chercheurs, les étudiants ou tout autre lecteur qui se posent la question de l'interprétation en traduction.

Il s'agit finalement, comme on l'a déjà évoqué, de considérer la traduction comme une expérience philosophique, telle que la considérait par exemple John Florio dans son apologie : « la traduction est à l'origine de toute Science »[27]. La traduction serait donc une faculté fondamentale du langage plutôt qu'un outil marginal, une activité littéraire créative plutôt qu'un mécanisme mineur dans le domaine de la réception culturelle ou du professionnalisme. Il nous appartient, par conséquent, d'évaluer la traduction comme une activité *intérieure* au langage.

D'un avis différent, Walter Benjamin, dans son essai *La tâche du traducteur*, a notamment parlé de la traduction comme d'une « forme » (Benjamin 2011 : 111) et d'une *forme spécifique* de la pratique humaine, « façon en quelque sorte provisoire de s'expliquer avec l'étrangeté des autres langues » (Benjamin 2011 : 121). En tant que *forme spécifique*, la traduction…

> […] à la différence de l'œuvre littéraire, ne se considère pas comme pour ainsi dire au cœur de la forêt de la langue elle-même, mais au contraire en dehors de celle-ci, en face d'elle, et sans y pénétrer, elle invoque l'original, juste en ces endroits uniques où l'écho dans sa propre langue est à chaque fois à même de faire résonner une œuvre de langue étrangère. (Benjamin 2011 : 125)

De cette façon la traduction apparaît comme une activité en quelque sorte *marginale* par rapport à la faculté du langage humain, la langue se servant de la traduction comme d'un pont ou d'un porte-parole vers d'autres langues. Cette pensée risque d'exclure de la *praxis* du langage tout processus, tous les mécanismes, qui sont propres à l'acte du traduire. Il s'agit, en suivant une formule de Ladmiral, d'une approche de la traduction qui se sert d'une « *interprétation sémantique*, laquelle n'est rien d'autre que le processus linguistique par lequel un locuteur ‘’ sémantise ‘’ une séquence de signifiants d'une langue donnée » (Ladmiral 2014 : 107). Dans cette perspective, la traduction sera alors un outil pour faire dialoguer deux systèmes sémantiques différents, étant donné le fait que le système-langue est fondé sur telle *sémantisation*. Toutefois, on pourrait imaginer, à un niveau plus profond, une autre approche de la traduction, en se servant d'une…

> […] démarche herméneutique par laquelle la subjectivité d'un lecteur s'approprie un texte et lui donne un sens global, au-delà de l'interprétation sémantique des énoncés linguistiques : l'interprétation tend alors à se prolonger en un commentaire, dont l'ambition et la pertinence peuvent être d'ordre philosophique, esthétique et littéraire, théologique… (Ladmiral 2014 : 107)

En même temps, si un acte traductif engendre et présuppose un acte herméneutique, il n'est pas forcement vrai, comme le démontre Umberto Eco (voir 2003 : 225-253), que tout acte interprétatif est une traduction. Toutefois, c'est en plaçant le problème herméneutique au centre d'une théorie de la traduction que nous pouvons étendre le domaine de notre théorie et les possibilités de notre pratique. On souhaite alors, par une conjecture, remplacer la formule d'Eco (« interpréter avant de traduire ») (2003 : 244) ou celle de Seleskovitch et Lederer (« interpréter pour traduire ») (Lederer et Seleskovitch 1984) par une autre plus large : « interpréter pendant qu'on traduit, traduire pendant qu'on interprète ».

À travers ce double mouvement (entre traduction et interprétation), il s'agit dans ce contexte de chercher à répondre de fait à une question cruciale pour l'herméneutique, à savoir le *dissidio* entre particulier et universel, texte et auteur, détail et système, ou encore « événement » et « structure » (voir Ricœur 1969 : 121-143). De ce point de vue, on peut considérer le *mot* comme un « échangeur entre le système et l'acte, entre la structure et l'événement » (Ricœur 1969 : 138) et le *texte* comme le « point de rencontre de la réflexion herméneutique et de la traductologie » (Wilhelm 2004). C'est donc à partir d'une telle conception que nous avons cherché à amener nos analyses dans la tentative de sonder tout ce qui trouve *au-delà* et *en deçà* du texte.

Cela revient à dire que l'herméneutique devrait se poser une double tâche : selon la réflexion de Ricœur, « reconstruire la dynamique interne au texte, restituer la capacité de l'œuvre à se projeter au-dehors dans la représentation d'un monde que je pourrais habiter » (Ricœur 1969 : 37). Concernant le cas de la traductologie, Rastier (2006) a déjà signalé la nécessité d'une « médiation synthétique » entre une traductologie linguistique et une traductologie philosophique et critique. C'est pour trouver une synthèse à cette dialectique que d'un côté nous avons suivi une démarche purement textuelle, de l'autre nous avons cherché à décrire l'imaginaire des traducteurs. Ces deux procédés oscillent ainsi entre le particulier et l'universel, en d'autres termes, dans le sillage de Schleiermacher, entre « l'examen des idées, de l'unité combinatoire, de l'individualité » (l'universel) et « l'examen de la multiplicité combinatoire, du psychologisme et du personnel » (le particulier) (Schleiermacher 1987 : 15). Cette démarche nous a permis finalement de mettre en perspective nos analyses traductologiques à la fois avec la linguistique, l'histoire littéraire, la philosophie et la psychologie.

La forme des *esquisses* nous a paru la plus honnête, afin de développer quelques formules pour porter secours à l'étude des traductions, sans avoir la prétention d'illustrer une véritable méthodologie. Car c'est effectivement d'un secours que l'on parle, quand on devise de traduction : une chaloupe théorique dans la tempête de la pratique.

NOTES

1. Notre traduction : « We need to learn more about the acculturation process between cultures, or rather, about the symbiotic working together of different kinds of rewritings within that process, about the ways in which translation, together with criticism, anthologisation, historiography, and the production of reference works, constructs the image of writers and/or their works, and then watches those images become reality. »
2. Notre traduction : « universali fantastici ». Voir Vico (1744) : *Scienza nuova*. Libro primo (*Dello stabilimento de' principi*) §XLIX ; Libro secondo (*Della sapienza poetica*) §V ; Libro quarto (*Del corso che fanno le nazioni*) §VI ; réédition (2012) : *La scienza nuova (le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744).*
3. Nous allons utiliser deux différentes éditions du *Canzoniere*, selon la traduction commentée : l'édition de Giuseppe Savoca choisie par Gérard Genot pour sa traduction (Pétrarque 2005) ; l'édition de Marco Santagata (Pétrarque 1996) choisie par Olivier Barbarant pour la Pléiade des œuvres poétiques d'Aragon ; nous utilisons cette dernière édition comme texte en regard pour les autres traductions. Les éditions du *Canzoniere* de Pétrarque ne se distinguent que pour de moindres détails, étant le texte assez stable pendant les époques, grâce notamment aux manuscrits de l'auteur. Le lecteur pourra remarquer des petites différences, par exemple : « ragiono, » (Santagata) ou « ragiono » (Savoca) ; « nonché » (Santagata) ou « non **che** » (Savoca). Il s'agit pourtant de changements qui n'affectent pas le sens. Les très peu nombreuses variantes textuelles sont bien répertoriées dans l'édition critique de Santagata (1996). Pour une analyse attentive de l'histoire du *Canzoniere* et de ses éditions, on renvoie à Santagata (1992). Dans la bibliographie, nous avons listé toutes les éditions et les traductions utilisées sous la notice « Pétrarque ».

4. Nous empruntons la notion de *textualisation* à Jean-Michel Adam, et nous en tirons l'une de ses déclinaisons possibles : la *re-textualisation*. Voir Adam (1999 : 43-48).
5. Sur ce sujet, voir Raimondo (2015b).
6. Ici Taber (1972 : 63) porte l'exemple de la traduction du Psaume 37.8 : « Mentionnons enfin le parallélisme de la poésie en hébreu, que presque toutes les versions traditionnelles imitent mécaniquement. Or, ce parallélisme structural et sémantique qui constitue la caractéristique la plus marquante de la poésie en hébreu, bien loin de créer dans les autres langues un effet poétique, paraît à la longue extrêmement redondant, surtout lorsqu'il est question des parallélismes synonymes, comme dans Psaume 37.8 : « Laisse la colère, abandonne la fureur ; ne t'irrite pas… » (version de Segond). Encore une fois, une forme apparemment identique crée un effet diamétralement opposé dans la langue source et dans la langue originale. »
7. Comme le montre, par exemple, la traduction de l'allitération dans le second tercet : « Et de ma **fr**énésie, c'est le **fr**uit, cette honte » par « E del mio **v**aneggiar **v**ergogna è 'l frutto ».
8. Ils constituent une sorte de suite qu'on pourrait décrire ainsi : « emprunt, calque, concordance, correspondance, équivalence, transposition, recréation, adaptation… » (Ladmiral 2014 :53).
9. Avec la prononciation de toutes les voyelles et de l'*e* muet. Merci à Jean Vignes pour nous avoir fait remarquer la seule irrégularité à l'égard de la prosodie classique dans la traduction de Jean-Yves Masson : une césure enjambante (4//6) au vers 12 de *Rvf* 1 qui met l'accent, significativement, sur le mot folie (« fol**i**/**e** »).
10. La date de publication manque. Comme le fait remarquer Guillaume Berthon, la date de 1539 traditionnellement avancée ne repose sur rien d'autre que la publication par Corrozet des Œuvres de Marot en 1539 (Berthon 2014 : 130). Nous utilisons ici l'édition suivante : Marot, Clément (1993/2014) : *Œuvres poétiques complètes*. *In* : Gérard Défaux, dir. Paris : Garnier, 494.
11. C'est exactement ce moment qui intéresse par exemple Nerval et Baudelaire. Plus particulièrement, comme dans le cas des traductions allemandes de Nerval, ou des traductions baudelairiennes de Poe, la visée des traducteurs consiste à franchir les limites de leur propre langue à travers les routes qu'un autre auteur a frayées dans une autre langue.
12. Notre traduction : « un allargamento nel campo della propria esperienza e della propria coscienza » (Caproni 1996 : 62).
13. Consulter le chapitre consacré à Giorgio Caproni dans Prete (2011 : 106).
14. Notre traduction : « una *trasmutazione*, per la quale il primo testo, ascolto dopo ascolto, esercizio dopo esercizio, prende un'altra lingua, un'altra voce » (Prete 2006a : 118).
15. Voir la préface de Charles Baudelaire dans Poe (1961 : 13).
16. Il est intéressant de remarquer que Baudelaire utilise cette expression – « démon fugitif » – pour parler d'un auteur qu'il traduit et avec lequel il se sent en harmonie.
17. Nous pouvons parler aussi de « langage de l'âme ». Voir Prete et Landolfi (2006).
18. Notre traduction : « tutto forma ed è formato da tutto… e noi possiamo essere portati a trovare, indagare, judicare, argomentare, ricordarci d'ogni cosa attraverso ogni altra » (Bruno 1583).
19. Explications du traducteur, introduction aux Cinq sonnets de Pétrarque (1947) dans Aragon (2007-I : 1036).
20. Consulter « Pensiero poetante e poesia pensante » dans Prete (2006b : 80).
21. Jean-Baptiste Para le fait remarquer dans sa *Notice* aux *Cinq sonnets de Pétrarque* dans Aragon (2007-II : 1571).
22. *Explications du traducteur,* introduction aux *Cinq sonnets de Pétrarque* (1947) dans Aragon (2007-I : 1037).
23. L'édition est très curieuse. Elle présente un titre très long et ne mentionne pas le nom de l'éditeur ni celui du traducteur : *Cinq Sonnets de Pétrarque avec une eau-forte de Picasso et les explications du traducteur*, à La Fontaine de Vaucluse, MCMXLVII.
24. Jean-Baptiste Para dans sa *Notice* aux *Cinq sonnets de Pétrarque* dans Aragon (2007-II : 572).
25. *Explications du traducteur,* introduction aux *Cinq sonnets de Pétrarque* (1947) dans Aragon (2007-I : 1036).
26. François Jost a longuement écrit sur les croisements historico-littéraires entre la forme du sonnet et ses qualités spirituelles dérivant de la « mystique des nombres », notamment en ce qui concerne le chiffre sept. Or, le fait que des interprétations symbolico-mystiques du sonnet dans l'histoire soient possibles n'explique pas, bien évidemment, sa naissance ou sa nature. Elles peuvent en revanche « faire penser que cette mystique des nombres a pu en promouvoir la fortune » auprès de certains auteurs et traducteurs (Jost 1989).

27. Notre traduction : « […] My old fellow Nolano told me, and taught publicly, that from translation all science had its offspring» (Florio 1603). Dans ce passage, J. Florio fait référence à Giordano Bruno (il Nolano). C'est peut-être pour cette raison qu'Antoine Berman, dans la conclusion à *L'Épreuve de l'étranger* (1984), a attribué cette maxime directement au philosophe italien.

RÉFÉRENCES

Adam, Jean-Michel (1999) : *Linguistique textuelle*, Paris : Éditions Nathan.

Aragon (2007) : *Œuvres poétiques complètes*. Vol. 2. Bibliothèque de la Pléiade. *In* : Olivier Barbarant, dir. Préface de Jean Ristat. Paris : Gallimard.

Ballard, Michel (2016) : La traductologie comme espace. *Les Langues Modernes*. 11(1):14-25.

Bassnett, Susan et Lefevere, André (1998) : *Constructing cultures : Essays on Literary Translation*. United Kingdom : Cromwell Press.

Béguin, Albert (1991) : *L'Âme romantique et le rêve*. Paris : José Corti.

Benjamin, Walter (2011) : *La tâche du traducteur. In* : *Expérience et pauvreté*. (traduit de l'allemand par Cédric Cohen-Skalli). Paris : Éditions Payot & Rivages.

Berman, Antoine (1984) : *L'Épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard.

Berthon, Guillaume (2014) : *L'intention du poète. Clément Marot « autheur »*. Paris : Garnier.

Binet, Étienne (1624) : *La vie apostolique de saint Denis l'Aréopagite, patron et apôtre de la France*, Paris : S. Chappelet.

Bonnefoy, Yves (2005) : Le *Canzoniere* en sa traduction. *Conférence*. 20:361-377.

Bruno, Giordano (1583) : *Sigillus sigillorum*. Londres : S.n.

Bruno, Giordano (2009) : *Opere mnemotecniche II. In* : Marco Matteoli, Rita Sturlese et Nicoletta Tirinnanzi, dir. Milan : Adelphi.

Caproni, Giorgio (1996) : *Divagazioni sul tradurre. In* : *La Scatola Nera*, Milan : Garzanti.

Chevrel, Yves et Masson, Jean-Yves (2012-2017) : *L'Histoire des traductions en langue française* (XVe-XXe siècles). 4 volumes. Lagrasse : Verdier.

Chevrel, Yves et Masson, Jean-Yves (2015) : « Avant-propos ». *In* : Véronique Duché, dir. *Histoire des traductions en langue française, XVe et XVIe siècles (1470-1610)*. Lagrasse : Verdier, 7-14.

Collinge, Linda (2000) : *Beckett traduit Beckett : de « Malone meurt » à « Malone Dies », l'imaginaire en traduction*. Genève : Droz.

Eco, Umberto (2003) : *Dire quasi la stessa cosa*. Milan : Bompiani.

Faivre D'Arcier, Éléonore, Madou, Jean-Pol et Van Eynde, Laurent, dir. (2005) : *Mythe et création. Théorie et fi ures*. Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis.

Finazzi, Silvia (2011) : *Fusca claritatis, La metafora nei Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca*. Rome : Aracne.

Florio, John (1603) : *Florio's Translation of Montaigne's Essays*. S.l. : S.n.

Glissant, Édouard (1996) : *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.

Glissant, Édouard (2010) : *L'imaginaire des langues, entretiens avec Lise Gauvin*. Paris : Gallimard.

Guillaume, Astrid (2014) : Vers une sémiotique diachronique et contrastive des cultures. *In* : Driss Ablali, Sémir Badir, Dominique Ducard, dir. *Documents, textes, œuvres. Perspectives sémiotiques*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 381-406.

Guillaume, Astrid (2014) : L'interthéoricité : sémiotique de la transférogenèse. Plasticité, élasticité, hybridité des théories. *PLASTIR (Plasticités, Sciences et Arts)*. 37:1-36.

Guillaume, Astrid (2015) : The Intertheoricity : Plasticity, Elasticity and Hybridity of Theories. *Human and Social Studies*. 4(1):13-29.

Guillaume, Astrid (2016) : Avant-propos. *In* : Astrid Guillaume, dir., *Traduction et implicites idéologiques*. Paris : Éditions La Völva, 5-12.

Houdebine Anne-Marie, dir. (2002) : *L'imaginaire linguistique*. Paris : L'Harmattan.

Israël, Fortunato et Lederer, Marianne (2005) : *La théorie interprétative de la traduction*. Paris/Caen : Minard.

Jervolino, Domenico (2007) : *Ricoeur : Herméneutique et traduction*. Paris : Ellipses.

Jost, François (1989) : *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire*. Berne : Peter Lang.
Jung, Carl Gustav (1970) : *Mysterium conjunctionis*. Princeton : Princeton University Press.
Jung, Carl Gustav (1982) : *Mysterium conjunctionis*. (traduit de l'anglais par Étienne Perrot). Paris : Albin Michel.
Jung, Carl Gustav (1998) : Réflexions théoriques sur la nature du psychisme. *In* : Michel Cazenave, dir. *La réalité de l'âme*. Paris : Librairie Générale Française.
Jung, Carl Gustav (1956) : *Énergétique psychique*. (traduit de l'allemand par Yves Le Lay). Genève, Georg.
Jung, Carl Gustav (1998) : L'énergétique psychique. *In* : Michel Cazenave, dir. *La réalité de l'âme*. Paris : Librairie Générale Française.
Kearney, Richard (2008) : Vers une herméneutique de la traduction. *In* : Gaëlle Fiasse, dir. *Paul Ricœur. De l'homme faillible à l'homme capable*. Paris : Presses universitaires de France, 157-178.
Ladmiral, Jean-René (1987) : Viol et consentance. *La Traductière*. 4-5:88-91.
Ladmiral, Jean-René (2006) : L'empire des sens. *In* : Marianne Lederer, dir. *Le sens en traduction*. Caen : lettres modernes minard, 109-125.
Ladmiral, Jean-René (2014) : *Sourcier ou cibliste*. Paris : Les Belles Lettres.
Landi, Michela (2008) : Yves Bonnefoy et la traduction : l'enseignement et l'exemple de l'Italie. *Littérature*. 150:56-69.
Lavieri, Antonio (2006) : Mises en scène du traduire. Quand la fiction pense la traduction. *Transalpina*. 9:87-101.
Lavieri, Antonio (2010). : Translatio in fabula, enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions. *In* : Sophie Klimis, Isabelle Ost et Stéphanie Vanasten, dir. *Translatio in fabula*. 130:117-127.
Lavieri, Antonio (2010) : Gli sguardi, i fatti e l'immaginario del tradurre. *In* : Stefano Arduini et Ilide Carmignani, dir. *Le giornate della traduzione letteraria : nuovi contributi*. Rome : Iacobelli, 135-139.
Lavieri, Antonio (2007) : *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*. Rome : Editori Riuniti, 58-62.
Le Blanc, Charles (2009) : *Le complexe d'Hermès*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
Lederer, Marianne et Seleskovitch, Danica (1984) : *Interpréter pour traduire*. Paris : Didier.
Marcozzi, Luca (2011) : *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del canzoniere*. Rome : Aracne.
Masson, Jean-Yves (2004) : Poèmes du *Canzoniere* et *Triomphe de l'Amour*. *Europe*. 902-903:74-95.
Masson, Jean-Yves (1990) : Territoire de Babel (notes sur la théorie de la traduction). *Corps écrit*. 36:157-160.
Masson, Jean-Yves (2012) : La traductologie de Jean-René Ladmiral et l'héritage du classicisme. *In* : Giuseppe Gargiulo, Florence Lautel-Ribstein, Camille Faure et Jean-Yves Masson, dir. *Jean-René Ladmiral, une œuvre en mouvement*. *Revue Septet*. 3:61-62.
Mazzocco, Mariel (2013) : « Suressentiel ». Aux sources d'un langage mystique. *Revue de l'histoire des religions*. 4.
Merger, Franck (2008) : La réception de Pétrarque en France au XXe siècle : l'exemple d'Aragon. *Les annales de la société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*. 10.
Nida, Eugène A. (1964) : *Toward a Science of Translation. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leyde : Brill.
Pergnier, Maurice (1978/1993) : *Les fondements socio-linguistiques de la traduction*. Lille : Presses universitaires de Lille.
Pergnier, Maurice (1999) : La traduction comme exégèse : le cas de la poésie. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*. 12(2):159-172.
Poe, Edgar (1961) : *Nouvelles Histoires Extraordinaires* (traduit de l'anglais par Charles Baudelaire). *In* : Léon Lemonnier, dir. Paris : Éditions Garnier Frères.
Prete, Antonio (2006a) : Traduzione come ospitalità. *Revista de Italianística*. 14:115-120.

Prete, Antonio (2006b) : *Il pensiero poetante. Saggi su Leopardi*. Milan : Feltrinelli.
Prete, Antonio (2011) : *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Milan : Bollati Boringhieri.
Prete, Antonio et Landolfi, Idolina, dir. (2006) : *Un linguaggio dell'anima. Atti della giornata di studio su Tommaso Landolfi*. Lecce : Manni.
Raimondo, Riccardo (2015a) : Territori di Babele. Aforismi sulla traduzione di Jean-Yves Masson. *Ticontre*. 3:171-179.
Raimondo, Riccardo (2015b) : Les lieux de la perte : esquisses pour une taxonomie de l'intraduisible. *Atelier de traduction*. 24:61-77.
Raimondo, Riccardo (2016a) : Le *démon fugitif* de l'imagination. Propositions pour une traductologie comparée : Nerval et Baudelaire. *Nouvelle Fribourg*. 2.
Raimondo, Riccardo (2016b) : Un dispositif textuel pour l'étude des traductions : l'hypothèse des zones traductionnelles. *De Taalkundige-Le Linguiste*. 3:27-40.
Rastier, François (2006) : La traduction. Interprétation et genèse du sens. *In* : Marianne Lederer, dir. *Le sens en traduction*. Caen : lettres modernes minard, 37-49.
Rastier, François (2011) : *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*. Paris : Champion.
Ricœur, Paul (1969) : *Le conflit des interprétations*. Paris : Éditions du Seuil.
Ricœur, Paul (1986) : *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil.
Ricœur, Paul (1999) : Le paradigme de la traduction. *Esprit*. 253:8-19.
Santagata, Marco (1992) : *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologne : Il Mulino.
Savoca, Giuseppe (2008) : *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*. Florence : Leo S. Olschki Editore.
Schleiermacher Friedrich (1987) : *Herméneutique*. (traduit de l'allemand par Christian Berner). Paris : Cerf/Presses universitaires de Lille.
Schleiermacher, Friedrich (1999) : *Des différentes méthodes du traduire*. (traduit de l'allemand par Antoire Berman et Christian Berner). *In* : Alain Badiou et Barbara Cassin, dir. Paris : Éditions du Seuil.
Scotto, Fabio (2008) : Yves Bonnefoy traducteur de Leopardi et de Pétrarque. *Littérature*. 150:70-82.
Taber, Charles R. et Nida, Eugène (1971) : *La Traduction : théorie et méthode*. Londres : Alliance biblique universelle.
Taber, Charles R. (1972) : Traduire le sens, traduire le style. *Langages*. 28:55-63.
Vegliante, Jean-Charles (1996) : *D'écrire la traduction*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
Verger, Mathias (2015) : Antonin Artaud et l'imaginaire de la traduction. *Carnets de Chaminadour*. 4:61-85.
Vezin, François (2005) : Philosophie et pédagogie de la traduction. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. 130:489-510.
Vico, Giambattista (1744) : *Scienza nuova*. Napoli : Stamperia Muziana.
Vico, Giambattista (2012) : *La scienza nuova (le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744)*. *In* : Manuela Sanna et Vincenzo Vitiello, dir. Milan : Bompiani.
Wilhelm, Jane Elisabeth (2004) : Herméneutique et traduction : la question de « l'appropriation » ou le rapport du « propre » à « l'étranger ». *Meta*. 49(4):768-776.

ANNEXE

Corpus

Petrarca (1470) : *Rerum vulgarium fragmenta*. Venise : Vindelino da Spira.
Petrarca (1964) : *Canzoniere*. *In* : Gianfraco Contini, dir. Turin : Einaudi.
Petrarca (1996) : *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*. *In* : Marco Santagata, dir. Milan : Modadori.
Petrarca (2008) : *Rerum vulgarium fragmenta*. *In* : Giuseppe Savoca, dir. Florence : Olschki.

Pétrarque (1541-1544 c.): *Six sonnetz de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure, traduictz d'italien en françois*. (traduit de l'italien par Clément Marot). Paris: G. Corrozet.

Pétrarque (1669): *Œuvres amoureuses de Pétrarque*. (traduit de l'italien par Placide Catanusi). Paris: Estienne Loyson.

Pétrarque (1764): *Œuvres choisies de François Pétrarque, traduites de l'italien et du latin en français*. (traduit de l'italien par Jacques de Sade). Amsterdam: Arskée & Mercus.

Pétrarque (1808): *Les Œuvres amoureuses de Pétrarque, sonnets, triomphes, traduites en français, avec le texte en regard et précédées d'une notice sur la vie de Pétrarque*. (traduit de l'italien par Pierre-Louis Ginguené). Paris: Garnier Frères.

Pétrarque (1900): *Poésies complètes de Francesco Petrarca: sonnets, canzones, sestines, triomphes*. (traduit de l'italien par Hippolyte Godefroy). Montluçon: A. Herbin.

Pétrarque (1969): *Chasonnier*. (traduit de l'italien par Gérard Genot). Paris: Aubier-Flammarion.

Pétrarque (2009): *Chansonnier*, *Rerum vulgarium fragmenta*. (traduit de l'italien Gérard Genot). *In*: Giuseppe Savoca, dir. Paris: Les Belles Lettres.