

**As línguas estrangeiras no  
ensino superior:  
propostas didáticas  
e casos em estudo**

Maria Ellison  
Marta Pazos Anido  
Pilar Nicolás Martínez  
Sónia Valente Rodrigues  
ORGS.

Porto, FLUP, 2018

## FICHA TÉCNICA

TÍTULO: As línguas estrangeiras no ensino superior: propostas didáticas e casos em estudo

ORGANIZAÇÃO: Maria Ellison, Marta Pazos Anido, Pilar Nicolás Martínez e Sónia Valente Rodrigues

EDIÇÃO: Faculdade de Letras da Universidade do Porto e APROLÍNGUAS - Associação Portuguesa de Professores de Línguas Estrangeiras do Ensino Superior

ANO DE EDIÇÃO: Impresso em fevereiro de 2018

COLEÇÃO: FLUP e-DITA

EXECUÇÃO GRÁFICA: Gráfica Firmeza Lda. / Porto

TIRAGEM: 100 exemplares

DEPÓSITO LEGAL: 437121/18

ISBN: 978-989-54030-7-3

ISSN: 1646-1525

Este trabalho é financiado pela APROLÍNGUAS - Associação Portuguesa de Professores de Línguas Estrangeiras do Ensino Superior.

# LA THÉORIE DES ZONES TRADUCTIONNELLES

## ABSTRACT

Through new linguistic notions (*resonance*, *shadow* and *contrast*) this chapter proposes textual tools for studying and analysing translations.

*Keywords:* translation studies, hermeneutics, linguistics, resonance, shadow, contrast

## RÉSUMÉ

À travers des nouvelles notions linguistiques (la *résonance*, l'*ombre* et le *contraste*) cet article propose des outils textuels pour l'étude et l'analyse des traductions.

*Mots clé :* traductologie, herméneutique, linguistique, résonance, ombre, contraste

*Plus on pénètre profondément les éléments,  
plus la langue est encore inexplorée.*

Friedrich Schleiermacher

## 1 – INTRODUCTION (TRADUCTOLOGIE ET HERMÉNEU- TIQUE)

La traduction, en ce qu'elle peut être considérée un « modèle herméneutique » (Ricoeur, 1999; Kearney, 2008) et non seulement comme un processus linguistique, nous permet de réfléchir, au sens large, sur les enjeux de la théorie et de la pratique. Si l'on voulait synthétiser les deux approches de la traductologie théorique à cet égard, selon la formule de François Rastier, on pourrait affirmer qu'il existe, d'une part, une approche

affectée par un « imaginaire logico-grammatical »<sup>1</sup>, de l'autre, une démarche herméneutique et philosophique.

À travers ce double mouvement (à la charnière du théorique et du pratique), dans le contexte de cet essai on tâchera de répondre 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 » (Ricœur, 1969, p. 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, p. 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 mènerons nos analyses dans la tentative de sonder tout ce qui se 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 P. 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, 1968, p. 37). Concernant le cas de la traductologie, François Rastier signalait déjà en 2006 (Rastier, 2006, p. 37-39) 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 nous avons jeté ailleurs (Raimondo, 2016b) les premières bases d'un dispositif à la fois textuel et herméneutique, un dispositif que nous appelons ici « la théorie des zones traductionnelles » et que nous présentons sous la forme d'une hypothèse de travail, ouverte aux prochaines évolutions de notre réflexion. Ce dispositif oscille entre le particulier et l'universel, en d'autres termes – dans le sillage de Friedrich 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, p. 15).

La théorie des *zones traductionnelles* nous permet de mettre en perspective les analyses traductologiques à la fois avec la linguistique, l'histoire littéraire, la philosophie et la psychologie, en suivant une inspiration interdisciplinaire (Bassnett & Lefevere, 1998 ; Ladmiral, 2006). C'est par le biais d'une telle inspiration que la traductologie peut approfondir l'étude de 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 analytique et herméneutiques.

## LES ZONES TRADUCTIONNELLES

Pour définir la notion de *zone traductionnelle* nous nous inspirons d'abord de la définition de *zone signifiante* formulée par Antoine Berman qui propose une

<sup>1</sup> François Rastier qui propose de considérer le texte, non comme une « suite de mots » selon une approche phraséologique, mais comme une composition de formes sémantiques et expressives (Rastier, 2011, 2006).

*pré-analyse* du texte visant à une « *sélection d'exemples stylistiques* (au sens large) » (Berman, 1995, p. 70). Cela nous permet de rentrer tout de suite dans l'*atelier* du traducteur.

Concernant la *sélection*, il parle en substance d'un découpage à partir d'une « interprétation de l'œuvre (qui va varier selon les analystes) » ; il faut alors sélectionner des *zones* de l'œuvre, soit « *ces passages* de l'original qui, pour ainsi dire, sont les lieux où [l'œuvre] se condense, se représente, se signifie ou se symbolise. Ces passages sont les *zones signifiantes* où une œuvre atteint sa propre visée » (Berman, 1995, p. 70). Berman spécifie de plus que la visée de ces zones n'est « pas forcément celle de l'auteur ». Selon lui, ces *zones signifiantes*, ces « centres de gravité », sont le lieu où l'écriture possède « un très haut degré de nécessité [...] » (Berman, 1995, p. 70-71). Les zones signifiantes relèvent de l'esprit du texte, de son propre caractère littéraire.

Il faut pourtant marquer une distinction nette entre la notion de *zone* envisagée par Berman et celle que nous utilisons à l'intérieur de notre méthodologie. Ces *zones*, telles que nous les entendons, n'expriment pas seulement un *mouvement* intérieur : leur but n'est pas de circonscrire un espace herméneutique du texte-source. Elles visent à identifier ces fragments *signifiants* qui nous sont utiles pour étudier les traductions, pour comprendre l'approche que les traducteurs ont eu vis-à-vis du texte. Ce seront donc des zones qu'on repérera à partir du texte-source mais qu'on analysera dans le texte-cible. Il s'agit d'un espace herméneutique, espace de *passage*, dont l'outil principal de lecture n'est plus la philosophie de la littérature ou la critique littéraire, mais la traduction, c'est-à-dire le processus transtextuel.

Comme l'a avancé François Rastier, la définition de l'unité textuelle comme « passage » permet « d'appréhender la traduction par des séries de transformations intertextuelles et interlinguistiques, pour la rapporter aux discours, champs génériques et genres » (Rastier, 2006, p. 43). Il s'agit pourtant d'un procédé qui repose encore, pour ainsi dire, sur une conception bidimensionnelle (le *passage*) : entre deux textes, deux horizontalités. En revanche, la définition de l'unité textuelle comme *zone* nous permet d'appliquer une conception pluridimensionnelle impliquant en même temps la dimension textuelle, intertextuelle et transtextuelle<sup>2</sup>, ainsi que la dimension de l'imaginaire (Raimondo, 2016a, 2016b).

À la différence des observations de Berman, dans notre perspective, les fragments sélectionnés à l'intérieur du texte-source deviennent donc des *zones traductionnelles* analysables à partir du moment qu'ils sont

---

<sup>2</sup> Sur le concept de transtextualité, consulter : Gérard Genette, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, 1982). Selon G. Genette, la transtextualité se définit comme « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte » (p. 7). Selon notre point de vue : « tout ce qui traverse le texte, et le met en relation avec un autre texte, sans pourtant être texte ». G. Genette distingue, de plus, cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.

traduits : les *zones* existent toujours *en traduction*. Cela revient à dire qu'on peut décomposer les traductions en *zones* pour lesquelles le processus de traduction fonctionne différemment et engendre « différentes réactions traductionnelles », selon la formule d'Astrid Guillaume<sup>3</sup>. Ces *zones* possèdent une surface horizontale, marquent un espace, dessinent une cartographie du texte-cible, mais en même temps – comme la technique du carottage – elles témoignent aussi de la profondeur de la traduction, de son étendue pour ainsi dire verticale (projet de traduction, référents historico-culturels, inconscient et imaginaire du traducteur, etc.). Ces *zones* pourront être des phrases, des passages marquants, ou juste des mots, qui nous permettent de sonder les enjeux de la traduction.

Prenons par exemple le premier sonnet du *Canzoniere* de Pétrarque (*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono...*). Si l'on voulait réaliser un simple découpage de *zones signifiantes*, par le biais d'une analyse littéraire (comme l'affirme Berman), les choix seraient bien évidemment multiples et tous plus ou moins légitimes. Au contraire, dans la perspective de notre travail il s'agit d'utiliser le processus linguistique comme pierre de touche, enfin de répertorier les différentes traductions d'un même passage et de les analyser au prisme de la traduction.

<p>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'ï' sono,</p> <p>del vario stile in ch'ïo piango et ragiono fra le <b>vane</b> speranze e 'l van dolore, ove sia chi per prova intenda amore, spero trovar pietà, nonché perdono.</p> <p>Ma ben veggio or si come al popol tutto favola fui gran tempo, onde sovente, di me medesimo meco mi vergogno ;</p> <p>et del mio <b>vaneggiar</b> vergogna è 'l frutto, e' l pentersi, e 'l conoscer chiaramente che quanto piace al mondo è breve sogno.</p> <p>[Francesco Petrarca, <i>Il Canzoniere</i>, a cura di Giancarlo Contini, Einaudi, Torino, 1964, <i>RVF</i> 1.]</p>	<p>Vous qui oyez en mes rymes le son D'iceulx sospirs, dont mon cueur nourrissoie Lors qu'en erreur ma jeunesse passoie, N'estant pas moy, mais bien d'autre façon:</p> <p>De <b>vains</b> travaux dont feis ryme et chanson, Trouver m'attens (mais qu'on les lise et voye) Non pitié seulle, ains excuse en la voye Où l'on congnoist amour, ce faulx garson.</p> <p>Si voy je bien maintenant et entenz Que longtems fus au peuple passetemps, Dont à par moy honte le cueur me ronge :</p> <p>Ainsi le fruit de mon <b>vain exercice</b> C'est repentance, avec honte et notice Que ce qui plaist au monde n'est que songe.</p> <p>[Clément Marot, <i>Six sonnets de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure, traduitz d'italien en françois</i>, Paris, G. Corrozet, 1539-1541/44 ?, <i>RVF</i> 1.]</p>
--	---

<sup>3</sup> C'est une formule d'Astrid Guillaume qui a utilisé cette méthode expérimentale dans plusieurs ouvrages en démontrant la façon dont ce découpage permet de lire les textes à plusieurs niveaux, littéraires, historiques, sociaux, etc. (Guillaume, 2011).

Si l'on considère la traduction de Clément Marot (1539-1541/44 ?)<sup>4</sup>, on peut par exemple sélectionner différents passages qui se révèlent particulièrement parlants quant à la pratique traductionnelle et les comparer par la suite avec les solutions des autres traducteurs. Ils pourront être des phrases, des locutions de toute sorte ou bien de simples mots. Prenons d'abord le cas où la *zone* est représentée par un seul mot.

Dans ce contexte et juste à titre d'exemple, gardons le mot *vaneggiar* – ce qui nous permet d'introduire aisément nos paradigmes. Il s'agit en fait d'un mot particulièrement intéressant qui n'a pas véritablement d'équivalent dans la langue française et qui peut donc sembler presque intraduisible. Le *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* (F. Bonomi, 2004-2008) signale trois significés qui remontent tous les trois, plus ou moins, à l'époque de Pétrarque : (a) dire ou faire de choses vaines ; (b) *fig.* plaisanter ou se comporter comme un fou<sup>5</sup> ; (c) *fig.* imaginer des choses vaines, délirer, être vain ou vide<sup>6</sup>. Le *Dizionario Etimologico Zanichelli* (1999) – moins précis quant aux sources – marque deux grands champs sémantiques qu'il fait remonter respectivement à Pétrarque (« dire, penser, croise des choses absurdes ») et à Dante (« fantasmer »). Dans le cas du *Chansonnier*, on pourrait paraphraser son signifié en disant qu'il veut dire quelque chose entre l'*otium* littéraire et la folie, la rêverie et le délire : ce verbe peut signifier à la fois « errer avec l'esprit », « fantasmer » et « s'égarer dans des activités vaines », « dire ou faire des choses vaines », mais aussi dans le sens d' « écrire des vers » (*Rvf*, 1 ; 32 ; 62 ; 270), comme le fait remarquer Philippe Guérin (2016, p. 253).

À cause de ses caractéristiques, ce mot a donc engendré une incroyable richesse de traductions qui nous aidera à définir nos catégories. Voyons-en quelques-unes à titre d'exemple : « vain exercice » (Marot, 1539 c.) ; « folies » (Catanusi, 1669) ; « égarements » ou « extravagances » (J. de Sade, 1764, *Rvf* 1, 32) ; « folies » (Ginguené, 1808) ; « fous délires » (Godefroy 1900) ; « jours égarés » (Aragon, 1945) ; « avoir divagué » (Genot, 2009) ; « frénésie » (Bonney, 2011), etc.

Mais considérons aussi le cas où la *zone* comporte une phrase, ou voire une strophe entière.

---

<sup>4</sup> La date de publication manque : Clément Marot, *Six sonnets de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure, traduit de l'italien en françois*, Paris, G. Corrozet, [1541-1544 ?]. 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, p. 130, 130n). Nous utilisons ici l'édition suivante : Clément Marot, Œuvres poétiques complètes. 2 vol., éd. de Gérard Défaux, Paris, Garnier, 1993, rééd. 2014, t. II, p. 494.

<sup>5</sup> Cf. « Nelle spelonche sue zefiro tace, E in tutto è fermo il vaneggiar del cuore » (T. Tasso, *Gerus. Lib.*, XIII, 56)

<sup>6</sup> Cf. « Nel dritto mezzo del campo maligno / vaneggia un pozzo » (Dante, *Inf.*, XVIII, 4-5)

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'î' 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.**

[...]

*hendécasyllabe*

**ABBA ABBA CDE CDE**

[Petrarca, *Il Canzoniere*, a cura di  
 Gianfranco Contini, Torino, Einaudi 1964.]

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.**

[...]

*décasyllabes* « différemment calqués » (L.  
 Aragon, préface 1947)

**ABBA ABBA CDE CDE**

[*Cinq sonnets de Pétrarque* (1947),  
 in Louis ARAGON (2007) : *Œuvres  
 poétiques complètes*, 2 vol, préface de  
 Jean Ristat, éd. d'Olivier Barbarant, Paris,  
 Gallimard, coll. « Bibliothèque de la  
 Pléiade », t.II]

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 ?**

[...]

*hétérométrie* (mélange de décasyllabes et  
 alexandrins)

-----

[Pétrarque, *Je vois sans yeux et sans  
 bouche, je crie*, vingt-quatre sonnets  
 traduits par Yves Bonnefoy, Accompagné  
 de dessins originaux de Gérard Titus-  
 Carmel. Édition bilingue. Paris, Galilée,  
 2011, p. 12-13]

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 entendit par épreuve l'amour  
 J'espère de trouver pitié voire pardon.**

[...]

*hétérométrie*

-----

[Pétrarque, *Chansonnier, Rerum vulgarium  
 fragmenta*, éd. critique de Giuseppe  
 Savoca, trad. française par Gérard Genot,  
 Paris, Les Belles Lettres, 2009]



Notons les différences entre ces traductions de la *zone* qu'on a sélectionnée à l'intérieur du texte-source et qui oscillent entre divers degrés de traduction et réécriture. Dans la deuxième strophe de *Rvf 1* Yves Bonnefoy montre sa volonté de réécriture totale, de recréation poétique de l'œuvre. Comme le souligne lui-même dans ses notes à la traduction, le traducteur se laisse transporter par une volonté d'expansion et d'altération, par « une nécessité de transposition » (Bonnefoy, 2005, p. 361). Gérard Genot privilégie en revanche un procédé qu'on pourrait qualifier de pédagogique : une *transposition sémantique* du texte-source « vers par vers, en allant à la ligne pour l'œil, et si possible en respectant l'ordre des mots » (Genot in Pétrarque, 2009, p. XCVI), comme il l'écrit dans ses notes. De son côté, l'approche de Louis Aragon semble viser une réécriture souple qui pose plusieurs questions et nous donne maintes pistes de réflexions. Concernant cette dernière traduction, on pourrait par exemple s'interroger – tout en appréciant sa volonté de rénover le langage poétique de Pétrarque – sur certaines bavures, comme celle au v. 8 où il traduit « non point pardon » pour *nonché perdono* : s'agit-il d'une faute de traduction ou d'une volonté de projeter dans la traduction sa propre expérience biographique ? Quoi qu'il soit, à ce stade il est intéressant de remarquer que, malgré la diversité des traductions, il est tout à fait possible de tracer des contours théoriques stables, dans ce cas – pourrait-on dire – entre traduction littérale et réécriture, entre une approche *sourcier* et une autre *cibliste*.

Face à une telle variété il est crucial de se demander de quel genre sont ces transformations sémantiques et stylistiques. Comment ces *zones traductionnelles* change-t-elles selon les traducteurs et selon le contexte de chaque traduction ? Afin de répondre à cette question, nous avons envisagé une distinction taxonomique des *zones traductionnelles* et les avons classées en trois catégories : *zones de résonance*, *zones d'ombre* et *zones de contraste*<sup>7</sup>. Il est évident que ces *zones* à la fois procèdent d'un découpage du texte, mais elles témoignent en même temps de différentes pratiques traductionnelles, voire de diverses conceptions de la traduction. La comparaison des traductions permet ainsi de repérer des *zones* fortement

---

<sup>7</sup> Quelqu'un pourrait objecter que ces métaphores ne sont pas cohérentes car la *résonance* ne fait appel (apparemment !) qu'à l'ouïe alors que l'*ombre* et le *contraste* concernent la vue. Pour que notre paradigme soit plus cohérent, on pourrait alors nommer les *zones de résonance* d'une autre manière, par exemple, *zones de reflet*. La métaphore du *reflet* nous semble pourtant assez trompeuse car elle évoque la possibilité d'une transparence entre texte-source et texte-cible, possibilité qui nous semble blâmable. En revanche, la notion de *résonance* décrit bien le dialogue entre deux objets qui « résonnent » entre eux sans jamais coïncider. De plus, il faut préciser que la *résonance* n'est pas seulement un facteur sonore et ses applications sont nombreuses. Pensons, par exemple, à son application dans la théorie des couleurs de Vassily Kandinsky (*Du spirituel dans l'art*, 1910) et de bien d'autres, ou considérons la terminologie de la physique nucléaire qui utilise ce mot pour parler de l'absorption d'un rayonnement.

différentielles et de caractériser les processus plus ou moins spécifiques qu'on y observe.

Nous allons décrire chaque catégorie à l'aide de certaines théories de la traduction qui, bien que diverses et parfois discordantes, seront articulées et mises en relation entre elles. D'un point de vue théorique nous pourrions ainsi mettre en perspective les *zones* avec des « *gradients de littéralité* »<sup>8</sup> (traduction/imitation/réécriture) ainsi qu'avec la polarité soucier/cibliste, telle qu'elle est envisagée par Jean-René Ladmiral. Les *zones de résonance* seront alors plutôt du côté sourcier, soit d'une traduction hyper-littéraliste : elles témoignent d'une transposition sémantique. Les *zones d'ombre* dérivent d'un processus de familiarisation, de transmutation, de métamorphose : elles sont les plus complexes à définir et pour ce faire nous allons décliner la métaphore de l'*ombre* – à travers la traductologie d'Antonio Prete et de Jean-Yves Masson – en tenant compte de ses nombreuses implications. Les *zones de contraste* seront enfin définies en somme par la réflexion d'Henri Meschonnic sur la *pratique de la contradiction*.

Pour établir ce paradigme nous avons choisi, à titre d'exemple, le mot *vaneggiar*, car il nous donne l'occasion de sonder plusieurs couches du texte, en interrogeant sa dimension linguistique et translinguistique, historique mais aussi psychologique.

Nous tenons à préciser que nous avons interprété cette différenciation au sens large : les *zones* sélectionnées oscillent naturellement entre les pôles du nécessaire et de l'aléatoire, entre une visée purement sémantique et une autre stylistique, entre une réflexion sur les contenus philosophiques du texte et une description de l'imaginaire de l'auteur ainsi que du traducteur. Tout cela est, à notre avis, *signifiant* dans le contexte des études de traduction, afin de mieux interroger le langage, la pensée et l'imaginaire des traducteurs.

### LES ZONES DE RÉSONANCE

La traduction du mot *vaneggiar* par Clément Marot illustre tout d'abord ce qu'on appellera ici *zone de résonance*. Marot s'attache à réaliser une traduction, pourrait-on dire, étymologique se fondant sur un découpage du verbe italien. Ce dernier se trouve à être démembré et traduit à partir de deux fragments : la racine lexicale (*vaneggio*) et le suffixe (*-ar*) qui est un morphème verbal indiquant une action. Marot synthétise alors l'action verbale par le mot *exercice*, auquel il ajoute l'adjectif *vain* qui rend finalement la vraie couleur sémantique de ce fragment. Un verbe (*vaneggiar*) a été ainsi traduit par deux mots (un nom et un adjectif) et a perdu sa qualité grammaticale

<sup>8</sup> Ils constituent une sorte de suite qu'on pourrait décrire ainsi : « emprunt, calque, concordance, correspondance, équivalence, transposition, récréation, adaptation... » (Ladmiral 2013 : 53).

et stylistique tout en gardant un ample éventail de ses significations : (a) « s'égarer dans des activités vaines » ; (b) « faire des choses vaines » ; (c) mais aussi peut-être dans le sens d'« écrire des vers » (Guérin 2016 : 253).

La métaphore de la *résonance* rend bien l'idée d'une traduction qui est la *réverbération* du texte-source, un *geste traductionnel* qui tend à la transposition immédiate. D'un point de vue de la forme, la résonance s'attache au signifiant par une démarche qu'on pourrait qualifier de sourcière. Par rapport au contenu, on pourrait dire que le traducteur, par la pratique de la résonance, cherche à projeter sur le texte-cible un spectre le plus ample possible des significations du texte-source. Si l'on voulait utiliser l'acception que ce mot (*résonance*) peut avoir en physique nucléaire, on pourrait dire qu'il s'agit d'une « absorption sélective d'un rayonnement » (CNRTL) : comme s'il y avait un rayonnement émis par le texte-source et impressionné sur le texte-cible par le processus de la traduction. Ce « rayonnement » sera donc presque totalement fixé dans la dimension formelle de la langue-cible. Une *zone de résonance* sera par conséquent une zone qui cherche à préserver le plus grand nombre possible de significations par une forme la plus proche possible du texte-source. En effet, il s'agit ici de considérer la traduction dans son acception la plus littérale. La *zone de résonance* est un geste qui voudrait atteindre la fidélité de l'exégèse à travers la transparence des formes. On pourrait nommer ce geste : « transposition sémantique ».

Ici une brève digression s'impose pour éclairer cette définition et marquer la différence entre *zones de résonance* et ce qu'on pourrait appeler des *calques*, mais aussi par rapport à des traductions couramment dites *transparentes*. Une traduction dite *transparente* peut être le résultat d'un processus assez simple (fr. *amour* > it. *amore*) – ce qui se produit bien souvent entre des langues ayant la même racine linguistique – ou elle peut être le résultat d'un calque linguistique (phénomène bien plus complexe). Prenons le cas spécifique du calque linguistique, à titre d'exemple, afin d'éclairer sa différence par rapport à la notion de *résonance*. Dans le sonnet 77 des *Amours*<sup>9</sup>, Ronsard réalise, à partir du verbe *vaneggiar*, un calque dont deux variantes textuelles nous sont parvenues : *vanoïer* et *vanoier*. Il est question ici de comprendre la riche poésie poétique ronsardienne qui produit à partir de la poésie pétrarquienne – comme l'a admirablement remarqué André Gendre (2004) – de véritables « collages savants » de thèmes, motifs, locutions, calques... Cet exemple nous donne l'occasion de marquer une

---

<sup>9</sup> Nous consultons ici l'édition de 1553 (Paris, chez la veuve Maurice de La Porte) consultable en ligne grâce au projet numérique *Les Bibliothèques virtuelles Umanistes* de l'Université de Tours [bvh.univ-tours.fr], qui énumère toutes les variantes textuelles. Voir aussi Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. de Paul Laumonier ; révisée et complétée par I. Silver et R. Lebègue, Paris, Hachette ; rééd. E. Droz ; rééd. M. Didier, 1914-1975, t. IV.

distinction fondamentale entre la notion de *résonance* et celle de calque linguistique : celui-ci procède d'une équivalence à la fois sémantique<sup>10</sup> et formelle (*vaneggiar* > *vanoïer*) ; au contraire la *zone de résonance* propose une équivalence purement sémantique dans le respect de l'esprit du texte, donc de son interprétation (*vaneggiar* > *vain exercice*). Le calque est ainsi de ce point de vue un *écho* plutôt qu'une résonance...

Un autre exemple d'une traduction étant *en résonance* avec le mot *vaneggiar* est la solution choisie par Gérard Genot pour sa traduction intégrale du *Chansonnier* (Pétrarque 2009). Genot traduit *vaneggiar* par « avoir divagué », donc un verbe par un verbe (un infinitif présent par un infinitif passé), dans la plus stricte volonté d'une traduction littéraliste.

Pour Marot comme pour Génot, au moins en ce qui concerne le terme *vaneggiar*, il est question ici d'une traduction qui semble viser la qualité de l'exégèse à travers la littéralité. Leurs traductions sont bien plus transparentes et fidèles par exemple que les traductions d'Yves Bonnefoy (*frénésie*) ou d'Hyppolite Godefroy (*fous délires*). Les solutions *avoir divagué* (Génot) et *vain exercise* (Marot) gardent en effet la racine latine et arrivent à conserver la plupart des signifiants que *vaneggiar* possède en italien. La solution de Génot pourrait être retraduite en français par « errer avec l'esprit », « fantasmer » et « s'égarer dans des activités vaines », « dire ou faire des choses vaines ». La solution de Marot semble être plus modeste mais garde au moins deux acceptions (« s'égarer dans des activités vaines », « dire ou faire des choses vaines »), qui restent néanmoins les signifiants principaux du verbe *vaneggiar*.

En effet, d'une part Genot réalise une traduction qu'on pourrait qualifier de *pédagogique*, qui s'accorde parfaitement avec son activité d'enseignant et qui aspire à une transposition « vers par vers, en allant à la ligne pour l'œil, et si possible en respectant l'ordre des mots » (Genot in Pétrarque 2009 : XCVI), comme il l'écrivit. D'autre part, la traduction de Clément Marot témoigne d'une pratique qui dépasse la translation ou le commentaire, tels qu'ils étaient conçus au Moyen Âge, et représente une véritable innovation à une époque où la distinction entre traduction et adaptation n'était pas toujours très nette (Baddeley 2015 : 277-278). Il réalise d'ailleurs la première traduction des sonnets de Pétrarque, en ligne avec les idéaux de François 1er et de sa cour, qui voyaient dans l'édification d'un « italianisme royal » un élément fondateur de la *translatio studii et imperii*<sup>11</sup> : dans l'ensemble il s'agit d'une traduction d'inspiration évangélique<sup>12</sup> qui relève, d'un point de

<sup>10</sup> Il existe pourtant nombre des *faux amis*, à savoir des termes *transparentes* d'un point de vue formel qui ne se correspondent néanmoins sur le plan sémantique. Pensons par exemple à certains adjectifs de couleurs (*azur* > *azzurro*) qui n'expriment pas la même nuance chromatique.

<sup>11</sup> Sur l'italianisme et notamment le pétrarquisme de François 1er voir Emile Picot (1901-1995), Robert Jean Knecht (1992) et Jean Balsamo (2004).

vue très général et en rapport avec les pratiques de l'époque, d'une inédite attention à la littéralité. Peut-être enfin garde-t-il l'adjectif vain pour des raisons métriques et/ou pour rappeler l'anaphore au v. 6 (*Rvf* 1) : « fra le vane speranze e 'l van dolore ».

Cet exemple nous montre à quel point deux solutions traductionnelles semblables peuvent être issues de différents contextes culturels et de divers projets de traduction. C'est pourquoi nous avons réfléchi à un outil critique capable à la fois d'examiner le contexte textuel de la traduction et de sonder d'autres dimensions du texte (les couches intertextuelles et transtextuelles, ainsi que l'imaginaire des traducteurs). Les deux autres catégories que nous allons décrire visent justement à nuancer encore plus nos analyses, dans l'espoir de mieux maîtriser cette mystérieuse dynamique de la traduction, la tension entre la *lettre* et l'*esprit*.

### LES ZONES D'OMBRE

Pour la définition de *zone d'ombre*, nous nous sommes librement inspirés de la traductologie d'Antonio Prete. Il a interrogé certains passages du *Zibaldone* de Giacomo Leopardi pour en tirer un enseignement sur la traduction. Tout d'abord, en empruntant l'image léopardienne de la *chambre noire*, Prete réfléchit également sur la *perception* et l'*écoute* de l'autre langue. C'est à l'aide de ces considérations que nous souhaitons définir la notion de *zone d'ombre*, décliner les diverses métaphores qui en découlent ainsi qu'illustrer ses nombreuses implications théoriques. Leopardi écrit ainsi dans le *Zibaldone* :

*Siccome ciascuno pensa nella sua lingua, o in quella che gli è più familiare, così ciascuno gusta e sente nella stessa lingua le qualità delle scritture fatte in qualunque lingua. Come il pensiero, così il sentimento delle qualità spettanti alla favella, sempre si concepisce, e inevitabilmente, nella lingua a noi usuale. I modi, le forme, le parole, le grazie, le eleganze, gli ardimenti felici, i traslati, le inversioni, tutto quello mai che può spettare alla lingua in qualsivoglia scrittura o discorso straniero, (sia in bene, sia in male) non si sente mai nè si gusta se non in relazione colla lingua familiare, e paragonando più o meno distintamente quella frase straniera a una frase nostrale, trasportando quell'ardimento, quella eleganza ec. in nostra lingua. Di maniera che l'effetto di una scrittura in lingua straniera sull'animo nostro, è come l'effetto delle prospettive ripetute e vedute nella camera oscura, le quali tanto possono essere distinte e corrispondere veramente agli oggetti e prospettive reali, quanto la camera oscura è adattata a renderle con esattezza ; sicchè tutto l'effetto dipende dalla camera oscura piuttosto che dall'oggetto reale.*

Puisque chacun pense dans sa langue, ou dans celle qui lui est la plus familière, c'est aussi dans cette langue que chacun goûte et ressent les qualités de l'écriture d'une langue quelle

---

<sup>12</sup> Romana Brovia a mis l'accent sur le fait que Clément Marot « réifie le langage pétrarquien en sorte que la marque stylistique de la poésie lyrique se rapproche le plus possible de la poésie biblique » (Brovia 2004).

qu'elle soit, car nous pensons et ressentons des qualités propres à la langue toujours et inévitablement dans celle dont nous avons l'usage. Les tournures, les formes, les mots, la grâce, l'élégance, les audaces heureuses, les métaphores, les inversions, tout ce qui relève de la langue dans un texte ou un discours étranger (que ce soit en bien ou en mal) ne se ressent et ne se goûte qu'en fonction de la langue familière, en comparant plus ou moins consciemment telle expression étrangère avec telle autre qui nous est propre, en transposant dans notre langue telle audace, telle expression élégante, etc. En sorte que l'effet produit sur notre esprit par un texte écrit en langue étrangère est pareil à l'effet des perspectives restituées et perçues dans une chambre noire, qui ne peuvent être distinctes et correspondre véritablement aux objets et donc aux perspectives que dans la mesure où la chambre noire est équipée pour les rendre avec exactitude ; et l'effet tout entier dépendra de la chambre noire plus que de l'objet réel<sup>13</sup>.

Dans ce passage, il est intéressant de relever que, pour ce qui concerne Leopardi, selon l'interprétation de Prete,

[...] *la relazione e il confronto che si istituisce tra due lingue – una straniera, l'altra familiare – è una relazione che accade e si svolge non in un terzo campo ma nel campo della lingua in cui si traduce, nella familiarità e direi intimità che il traduttore ha con la propria lingua. Il rapporto tra le due lingue non avviene secondo i modi di una visibilità diretta, non segue una trasposizione immediata. La visione della prima lingua, della lingua da cui si traduce, muove dall'universo linguistico di colui che traduce : è questo il recinto, la « camera oscura », in cui la prima lingua appare. Trattandosi di una « camera oscura », la prima lingua appare in essa secondo i modi di un'immagine riflessa. Dunque nel tempo e nello spazio di questa apparizione sono possibili obliquità, anamorfosi, ribaltamento di prospettiva, rovesciamenti [...] Tradurre è stare all'ombra dell'originale, ma è anche accogliere l'originale in una zona d'ombra, produrre un gioco d'ombra.*

[...] la relation et la confrontation s'établissant entre deux langues – l'une étrangère, l'autre familière – sont une relation qui s'instaure et se déroule non dans un troisième champ mais dans le champ de la langue dans laquelle on traduit, dans la familiarité et, dirais-je, dans l'intimité que le traducteur a avec sa propre langue. Le rapport entre les deux langues n'advient pas selon les modes d'une visibilité directe, il ne suit pas une transposition immédiate. La vision de la première langue, de la langue de laquelle on traduit, commence à partir de l'univers linguistique de celui qui traduit : c'est cela l'encontre, la « chambre noire », dans laquelle la première langue apparaît. Comme il s'agit d'une « chambre noire », la première langue y apparaît selon les modes d'une image réfléchie. Par conséquent, dans le temps et dans l'espace de cette apparition, sont possibles l'obliquité, l'anamorphose, le renversement de perspective, le retournement [...] Traduire c'est rester à l'ombre de l'original, mais c'est aussi accueillir l'original en une zone d'ombre, produire un jeu d'ombres (Prete 2011 : 18-19)<sup>14</sup>.

En parcourant la pensée de Prete, nous pourrions dire qu'une *zone d'ombre* sera alors le produit de cette « réflexion » par laquelle « la première

<sup>13</sup> Voir Giacomo Leopardi, *Zibaldone* (1818, 20-22 avril 1821) ; nous citons ici le passage d'après ces éditions de référence : Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, éd. de Rolando Damiani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1997, p. 695 ; trad. française : *Zibaldone*, trad. par Bertrand Schefer, Paris, Éditions Allias, 2003, p. 474.

<sup>14</sup> Notre traduction.

langue y apparaît selon les modes d'une image réfléchie ». Les *zones d'ombre* témoignent ainsi d'un « processus d'impression et fixation » par lequel plusieurs phénomènes sont possibles : « l'obliquité, l'anamorphose, le renversement de perspective, le retournement », etc.

Avant de continuer dans le développement de notre définition, une distinction s'impose entre la pratique de la *résonance* et celle de l'*ombre*. La métaphore chimique-physique utilisée par Berman (*centres de gravité*) nous aidera dans la démarche : le sens étant le noyau de l'atome et la forme étant tout ce qui gravite autour de lui, les *zones d'ombre* seront, dès lors, à la différence des *zones de résonance*, non plus des *centres de gravité* du signifié ou des barycentres de force centripète du signifiant, mais plutôt des *marges* où agit une force centrifuge. Par exemple on ne pourra pas repérer dans les *zones d'ombre* des traductions réalisées par les « moyens d'une visibilité directe » ou selon une « transposition immédiate » (pour reprendre Prete), ni selon un processus de transposition sémantique (ce qui advient dans les *zones de résonance*). De fait, la *transposition* et la *visibilité* renvoient à une lecture quantitative de la traduction, alors que le paradoxe du traducteur s'avère « dans le fait d'accueillir les *qualités* de l'autre langue » (Prete, 2011, p. 19)<sup>15</sup>, soit de rendre enfin l'identité de l'autre langue dans la sienne. Une *zone d'ombre* sera alors une *zone* dans laquelle le traducteur choisit l'une ou quelques-unes des acceptions possibles du mot à traduire, à savoir celle ou celles qui lui sont les plus familières.

D'un point de vue théorique – en tirant quelques conséquences de la traductologie de Prete – on pourrait ainsi affirmer que dans les *zones de résonance* les principes exaltés sont ceux de la quantité et de la fidélité (donc de la conservation), alors que pour les *zones d'ombre* il s'agira plutôt de la qualité et de la familiarisation. Peut-être, écrit Prete, traduire n'est-il que reproduire, à travers sa propre langue, l'identité d'une autre langue que « l'écoute a rendue familière » (Prete, 2005, p. 2). Dans cette perspective, à l'intérieur des *zones d'ombres*, l'identité ne se conserve pas telle quelle, mais se *familiarise*, c'est-à-dire traverse un processus de *transmutation* vers la langue-cible : le traducteur choisit les sens qui lui sont familiers. On pourrait donc affirmer, selon la définition de Prete, en ce qui concerne les *zones d'ombre*, que la *transmutation* réalisée dans la chambre noire...

[...] è la condizione necessaria per il lavoro di traduzione : tanto più le « prospettive » possono risultare nitide, definite, corrispondenti a quelle esterne, quanto più la camera oscura è « adatta a renderle con esattezza » [...]

---

<sup>15</sup> La traduction et l'italique sont de nous : « nell'accogliere le qualità dell'altra lingua ».

[...] est la condition nécessaire pour le travail de la traduction : plus les « perspectives » peuvent se révéler claires, définies, correspondantes à celles extérieures, plus la chambre noire est « adaptée à les rendre avec exactitude » [...] (Prete, 2011, p. 21)<sup>16</sup>.

La condition nécessaire pour « rendre » l'identité de l'autre langue résiderait dans le secret de l'écoute et dans l'exercice de l'accueil. C'est justement au prisme de cette dernière considération que nous pouvons admettre que traduire, dans les *zones d'ombre*, n'est qu'une *familiarisation* avec une autre langue et *de l'autre langue*<sup>17</sup>. La *familiarisation* correspond enfin à un choix : le traducteur choisit l'acception ou les acceptions qui lui sont plus familières. C'est une démarche qu'on pourrait bien qualifier de cibliste.

Mais, comme nous l'avons annoncé, la notion d'*ombre* dévoile aussi d'autres aspects de la traduction qui sont particulièrement pertinents vis-à-vis de notre définition de *zone*. En fait, l'ombre est aussi une métaphore de l'horizontalité du langage et donc de ses frontières, de son *seuil* – pour reprendre Antonio Prete. Mais comment décrire ce seuil de la traduction ? comment tracer sa forme, définir son terme ? Astrid Guillaume a défini ainsi cette métaphore :

Prenons l'exemple de l'homme qui demande à son fils d'aller s'asseoir là, où l'ombre de cet arbre s'achève. L'enfant s'exécute et va rejoindre le terme de l'ombre. La question qui se pose à lui est simple : Comment saisir le moment où le terme de l'ombre lui permet de définir le point précis sur le sol, là où il pourra s'asseoir. Nous sommes bien ici dans une considération dimensionnelle *temps* et *espace*, qui se complexifie encore si on y ajoute d'autres critères contextuels (religieux, politiques, censure, etc.) (Guillaume, 2009, T1, p. 406).

La liberté du traducteur peut s'étendre ainsi, avec ses infinies possibilités, *sur* le seuil *et/ou au-delà* du seuil : « traduire c'est faire l'expérience d'une dislocation, d'un déplacement de l'autre côté » (Prete, 2011, p. 13)<sup>18</sup>. On joue *sur* le seuil dès lors que la traduction est un « affrontement audacieux de l'autre [...] car elle prétend enlever à l'autre ce qu'il possède de plus intime, c'est-à-dire la langue » (Prete, 2011, p. 11)<sup>19</sup>. En revanche, on brûle le seuil lorsque traduire devient, véritablement,

[...] *trasmutare una lingua in un'altra. Un testo in un altro testo. Una voce in un'altra voce. C'è, in questa alchimia, qualcosa che somiglia all'esperienza dell'amore, o almeno alla sua tensione: come poter dire l'altro in modo che il mio accento non lo deformi, o mascheri, o controlli, e, d'altra parte, come lasciarmi dire dall'altro in modo che la sua*

---

<sup>16</sup> La traduction est de nous.

<sup>17</sup> On trouve quelque chose d'alchimique dans ce passage, comme l'écrit Prete : 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. Voilà comment l'on peut décliner cet imaginaire de l'ombre dans la théorie de la traduction.

<sup>18</sup> La traduction est de nous : « *tradurre è fare esperienza di una dislocazione, di un trasferimento dall'altra parte* ».

<sup>19</sup> La traduction est de nous : « *affrontamento audace dell'altro. Perché pretende di sottrarre all'altro quello che egli ha di più proprio, cioè la lingua* ».



*voce non svuoti la mia, il suo timbro non alteri il mio, la sua singolarità non renda opaca la mia singolarità.*

[...] transmuier une langue dans l'autre. Un texte dans l'autre. Une voix dans l'autre. Il existe, dans cette alchimie, quelque chose qui ressemble à l'expérience de l'amour, ou du moins à sa tension : la démarche par laquelle je traduis l'autre en sorte que mon accent ne le déforme pas, ne le masque pas, ou ne le contrôle pas, et par ailleurs, la démarche par laquelle je suis traduit par l'autre en sorte que sa voix ne vide pas la mienne, son timbre n'altère pas le mien, sa singularité ne rende pas opaque ma singularité Prete 2011<sup>20</sup>.

Dans cette perspective, l'ombre est une métaphore d'un franchissement *heureux* du seuil, puisqu'elle révèle les différences, laisse parler l'obstacle, sauvegarde les nuances des singularités en jeu. Il ne s'agit pas, comme pour les *zone de résonance*, de valoriser le Même, mais de laisser fleurir le Multiple. L'ombre, selon l'inspiration de Jean-Yves Masson, nous rappelle que « Babel, la verticalité sans ombre, comme toutes les tours, est prison ou refuge, et non chemin tracé. La punition de Dieu, en séparant les langues, réapprend aux hommes la nécessité du chemin ». Ce qui est défendu dans Babel, c'est « la dimension de la *verticalité* [...] sans ombre portée ». Ce qui est défendu, dans Babel, de fait, c'est un seuil *muet*, un seuil fortifié.

Ce que Dieu punit dans Babel, c'est peut-être un usage du langage qui cesse d'être transif pour ne signifier que lui-même et sa propre clôture sur soi. En édifant Babel, les hommes cessent de vouloir communiquer entre eux pour vouloir communiquer avec un absolu qui les dépasse, avec le verbe divin qu'ils veulent singer et qui seul n'a point d'ombre, coïncide exactement avec lui-même et avec son propre vouloir (Masson, 1990, p. 159).

Franchir le seuil, c'est alors une échappée de la Tour ou, si l'on veut, une mutinerie ; c'est apprendre « une parole oblique, pareille à celles des oracles d'Apollon, le dieu oblique, *loxias* », une parole *transitive* [selon le signifié littéral de ce terme : « qui s'étend du sujet à l'objet » (Raimondo, 2015, p. 173)] ; enfin, c'est « redescendre du volcan où Empedocle vient se jeter – et, n'en doutons pas, de s'accomplir – pour oublier la Tour, toutes les tours, de pierre ou d'ivoire, et, s'allongeant sous l'arbre de Virgile, entendre parler l'ombre, après Midi » (Masson, 1990, p. 160).

En dernière analyse, la *pratique* de l'ombre correspond à une pratique de l'*offrande* – pour reprendre Masson. C'est le *rite* de la réponse, de la restitution. C'est le résultat d'une écoute permanente, exercice d'un témoin actif qui entend « parler l'ombre ». Les *zones d'ombre* seront des espaces où le traducteur cherche à reproduire certains *effets* que le texte-source « met

---

<sup>20</sup> La traduction est de nous.

en œuvre »<sup>21</sup>. Les zones d'ombre sont l'atelier de ces effets, la forgerie de l'allusion et de l'évasion. Nous empruntons, à ce propos, la notion d'*effet* à Jean-René Ladmiral:

Il s'agit, pourrait-on dire, de « prendre au sérieux le concept d'effet, déjà évoqué [...] dans le contexte de l'esthétique de la réception, en lui donnant toute son ampleur. Ce que j'ai à traduire, ce n'est pas la Lettre mais l'Esprit du texte, c'est-à-dire les effets qu'il induit, non seulement les effets poétiques et littéraires, les effets de style et les effets rhétoriques, mais aussi plus généralement les « effets de sens », les effets sémantiques, voire les effets comiques, etc. [...] C'est l'ensemble de toutes ces significations que peut revêtir le mot qui en font un concept-clé de la traductologie (Ladmiral, 2006, p. 139).

Les *zones d'ombre* manifesteront certains parmi les *effets* qu'on peut repérer dans un texte, selon les règles d'une transposition instable, mais non arbitraire : le traducteur, par la pratique de l'*ombre*, vise à conserver dans la langue-cible un effet plus ou moins comparable à celui que le signifiant et la *forme du contenu*<sup>22</sup> peuvent engendrer dans la langue-source : la réception du *lector* est au centre du travail traductionnel. Pour ce faire, le traducteur sacrifie le signifiant et une partie de la *substance du contenu* (qui était primaire dans les *zones de résonance*) tout en réinterprétant, selon sa propre sensibilité et volonté, l'énonciation de la langue-source. La familiarisation est plus importante que la qualité de l'exégèse.

Ces *zones* cherchent ainsi à rendre l'*esprit* du récit, soit le *sentiment* dont l'œuvre est imprégnée. Quel que soit son objet – un sentiment lyrique, une description psychologique ou une prose philosophique – la traduction des *zones d'ombre* repose alors forcément sur un processus d'interprétation approfondie : la traduction garde toujours son lien avec l'herméneutique. En effet, comme le fait remarquer Domenico Jervolino, si la parole est l'*arche* où les choses sont gardées, « l'arche qui donne l'hospitalité aux étants du monde, qui les préserve » (Jervolino, 2007, p. 73) – selon l'interprétation du mythe biblique donnée par le phénoménologue Jean-Louis Chrétien (1997) – il en dérive un rôle philosophico-existential de la traduction en tant que *labor* sur le sens des mots. On peut donc repenser la pratique de la traduction et la théorie de l'interprétation comme faisant partie d'une discipline fondamentale et universelle, la traductologie, qui en quelque sorte occupe l'une des fonctions de l'ancienne philosophie originale, à savoir une interrogation philosophique sur le langage. À cet égard, la théorie d'une

---

<sup>21</sup> Pour le concept d'*effet*, voir Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 200-207.

<sup>22</sup> Pour le concept de *substance du contenu* et *forme du contenu*, emprunté à Hjelmslev (*Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, 1943), voir Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 37.

*hospitalité langagière* (Ricoeur, 2004, p. 19) résulterait d'une conception de la traduction comme « paradigme herméneutique [et philosophique] de la médiation entre des mondes culturels différents » (Jervolino, 2007, p. 88).

Mais revenons à la traduction du mot *vaneggiar*. Si dans les traductions de Clément Marot et Gérard Genot on peut constater une inspiration littéraliste – par laquelle la familiarisation et l'interprétation du traducteur ne jouent pas un rôle prépondérant –, il n'en est pas de même pour les traductions de Jean-Yves Masson et Louis Aragon qui montrent des *zones d'ombre*.

<p>[...] 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 ;</p> <p>De mes <b>folies</b> les fruits sont à honte, Le repentir, et la claire science Que ce qui plaît au monde n'est qu'un songe.</p> <p>[François Pétrarque, <i>Le Chansonnier</i>, extraits trad. par Jean-Yves Masson, <i>Europe</i>. 82<sup>e</sup> année, n°902-903 (2004), <i>RVF</i> 1, p. 74.]</p>	<p>[...] 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.</p> <p><b>Jours égarés</b> j'en garde seuls durables Ce repentir et clair entendement Tout ce qui plaît au monde n'est qu'un songe.</p> <p>[Louis Aragon, <i>Cinq sonnets de Pétrarque</i> (1947), in <i>Œuvres poétiques complètes</i>, 2 vol., préf. de Jean Ristat, éd. d'Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, t.II, <i>RVF</i> 1.]</p>
<p>→ « <b>folies</b> » [Catanusi, 1669] ; « <b>folies</b> » [Ginguené, 1808] ; « <b>fous délires</b> » [Godefroy, 1900] ; « <b>égarements</b> » [J. de Sade, 1764]</p>	

Les deux traductions proposent deux interprétations assez différentes du verbe *vaneggiar* et nous permettent de faire quelques hypothèses sur l'imaginaire et sur le projet des traducteurs. 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 & Masson, 2012-2017) de critique littéraire et chercheur. Mais son choix n'est pas seulement lié à une volonté de respecter le patrimoine historique de la traduction. S'il partage la traduction de certains traducteurs c'est aussi parce qu'elle rend bien l'idée de sa vision personnelle de Pétrarque, de la sensibilité au prisme de laquelle il lit, perçoit, médite le *Canzoniere*. En effet, selon Masson, il est nécessaire de faire entendre que pour Pétrarque « la poésie est une langue séparée, un instrument adapté à un regard poétique fondamentalement tourné vers la saisie de l'Idée » (Masson, 2004) – comme il l'écrit dans ses notes à la traduction. Le sentiment d'une poésie sublime et métaphysique se révèle ainsi à travers la traduction : l'une des possibles interprétations de la poésie de Pétrarque. Il en est de même pour Catanusi qui souligne la « pureté » du style, une « tendresse respectueuse », un « amour sage » (in

Pétrarque 1669), ainsi que pour Hippolyte Godefroy qui parle de « rimes spirituelles » (in Pétrarque, 1900). Pierre-Louis Ginguené, pour sa part, semble plutôt se préoccuper de faire comprendre le texte « sans peine » et de conserver une « méthode qui simplifie l'interprétation » (in Pétrarque, 1875) : la traduction *folie* a dû lui apparaître comme la plus simple, et non forcément la plus spirituelle. Celle-ci reste en tout cas la traduction la plus diffusée au XIXe siècle, grâce aussi au profil universitaire de Ginguené, italianiste célèbre et auteur d'une *Histoire de la littérature italienne* (Ginguené, 1811-1819). Or, si l'on voulait accepter la dichotomie corps/esprit, le mot *folie* renvoie ici à une dimension purement *spirituelle*, et peut-être aussi avec un sens clinique – ce qui n'est pas du tout étrange dans la pensée de Pétrarque (voir par exemple le concept de manie inguérissable, « *cacæthes insanabile* », *Fam.*, XIII 7,7). Il s'agit ainsi d'une *zone d'ombre* dans la mesure où cette traduction sacrifie le signifiant et rend un spectre sémantique très limité (« fantasmer » ou « délirer ») du mot *vaneggiar* qui revêt, dans le cas particulier de la poésie de Pétrarque, au moins trois autres significations : une première acception qu'on dirait émotionnelle et existentielle (voir par ex. « *vaneggiar dei sensi* », Tasso, *Ger.*, XII, 93), une deuxième philosophique et poétique lorsqu'il assume le sens d'« écrire des vers » (*Rvf.* 1 ; 32 ; 62 ; 270) (Guérin, 2016, p. 263). La traduction d'Aragon nous dévoile enfin la troisième signification.

Pour sa part, le poète d'Elsa Triolet traduit dans le sillon de Jacques de Sade et privilégie une traduction d'inspiration plus réaliste, en évoquant la dimension de la mémoire (« jours égarés ») et peut-être même celle d'une « géographie existentielle » (si l'on pense aux « égarements » de J. de Sade), qu'on pourrait bien ici considérer comme une variation du thème de la *peregrinatio* dans le sens de « *l'erranza d'amore* » (l'action d'errer par amour) comme le remarque Paolo Rigo (2016, pp. 240-241). Les deux solutions d'Aragon et de J. de Sade semblent finalement renvoyer à une interprétation plus intimiste et personnelle de la poésie de Pétrarque. Si d'une part en fait pour J. de Sade les « égarements de la jeunesse » (in Pétrarque, 1764) sont parfois aussi des « extravagances » (in Pétrarque, 1764, p. 233, trad. du *Rvf.* 32, v. 14), de l'autre la lecture du *Chansonnier* devient pour Aragon l'occasion de développer son propre lyrisme jusqu'au point où il ne décrit plus le rossignol ou la Laure de Pétrarque mais – comme le remarque Jean-Baptiste Para (in Aragon, 2007, p. 1571, T.II) – il cherche, dans la traduction, les chants de ses propres rossignols et la célébration de sa bien-aimée.

On voit bien, à travers ces quelques exemples, quelle est la caractéristique première des *zones d'ombre* : sacrifier le signifiant et une partie de la *substance du contenu* sur l'autel d'une interprétation personnelle. Les

traducteurs choisissent ainsi telle ou telle acception qui leur convient le plus. Il s'agit en somme, comme on l'a déjà évoqué, d'une *familiarisation* avec une autre langue et *de* l'autre langue par le biais de l'interprétation. Il reste à savoir à quel point il est question d'un processus herméneutique conscient ou inconscient, et c'est proprement sur ce genre de questions que l'historiographie des traductions ne peut qu'abandonner l'Olympe de la philologie et de les sciences documentaires, pour se confier à la critique littéraire... Parfois les traducteurs agissent néanmoins de façon programmatique et, dans leurs « notes à la traduction », nous laissent des indices éclatants – ce qui est le cas, par exemple, de la traduction d'Yves Bonnefoy, que nous prenons comme modèle afin de définir la catégorie de *zone de contraste*.

### LES ZONES DE CONTRASTE

Il n'est pas toujours possible de rendre parfaitement l'identité d'une langue dans une autre, pour le sens comme pour le style. La dimension de l'intraduisible, dans ses nombreuses formes<sup>23</sup>, demeure toujours entre les langues et c'est aux traducteurs de maîtriser leur rapport avec les contraintes du texte. Il peut néanmoins arriver que l'*intraduit* ne soit pas le produit d'une contrainte mais le résultat d'un choix programmatique du traducteur : les réécritures en sont un exemple éloquent. Dans un cas comme dans l'autre, on peut remarquer que dans la traduction une nouvelle *zone* apparaît et se révèle *en contraste* avec le texte originel. Toutefois, il ne s'agit pas d'un contraste totalement abusif ni forcé, ce n'est pas non plus une faute de grammaire : par le biais de l'interprétation, le texte-cible garde toujours un lien, bien que faible, avec le texte-source.

Les *zones de contraste* dialoguent ainsi avec la langue de départ en lui rendant, non plus ses signifiants les plus transparents possible (comme dans le cas des *zones de résonance*), ni un effet de familiarisation/transmutation (comme dans les *zones d'ombre*) ; elles donnent finalement une image *contrastée* qui puisse relever, malgré tout, quelques traits du texte-source. En synthétisant et en schématisant, nous pourrions dire que la pratique de la *résonance* vise une traduction équivalente ; celle de l'*ombre* vise une transmutation ; celle du *contraste* engendre une forme discordante<sup>24</sup>. En d'autres termes, si les *zone de résonance*

---

<sup>23</sup> Au sujet des *formes* de l'intraduisible, je renvoie à Riccardo Raimondo, « Les lieux de la perte : esquisses pour une taxonomie de l'intraduisible », *Atelier de traduction*, n° 24 (2015), p. 61-77.

<sup>24</sup> En appendice nous pourrions aussi ajouter que des croisements inédits entre les *zones* peuvent parfois s'avérer. En fait, si entre les *zones de résonance* et les autres, les croisements semblent pourtant être moins fréquents, les *zones de contraste* se confondent parfois tellement avec les *zones d'ombre* qu'il est très difficile d'en remarquer la différence, car la limite entre *contraste* et *ombre* n'est pas toujours évidente. Il faut, au besoin, agir sur l'*étendue signifiante* d'un mot ou d'un syntagme – c'est-à-dire sur l'étendue de ses significations possibles.

témoignent d'une tentative de stabilité et conservation (du sens et du signifiant), les *zones d'ombre* et les *zones de contraste* dévoilent toutes les problématiques du rapport entre l'*intentio lectoris* et l'*intentio operis* (Eco, 1985), à savoir le problème de « l'instabilité du sens » (Israël, 2006) comme du signifiant.

Nous considérons donc les *zones de contraste*, dans leur spécificité, celles où le signifiant est discordant et le sens perd sa propre connotation à travers au moins trois processus : (a) il la change par une autre analogue ou figurée ; (b) il la substitue par une autre discordante ; (c) il la limite à l'intérieur d'une signification bien plus marginale, à savoir l'une de ses « résonances possibles »<sup>25</sup> bien qu'inhabituelles. Au contraire, concernant les *zones d'ombre*, le but est toujours de choisir l'une ou plusieurs des connotations qui rendent un *effet* de familiarisation, malgré le sacrifice du signifiant.

La caractéristique des *zones de contraste* est toujours dans le fait de limiter la production de facteurs non homogènes au texte (ou à l'interprétation qu'on veut donner du texte) et, également, de garder la cohérence avec le langage-système général. Les *zones de contraste* ne sont pas, bien évidemment, de « zones de chaos » : elles dérivent en tout cas d'un processus d'interprétation qui n'est pas arbitraire. Cela semble un paradoxe, mais ce n'est qu'une véritable *pratique de la contradiction*.

La traduction n'est homogène à un texte que si elle produit un langage-système, travail dans les chaînes du signifiant (dans et par le texte-système, des chaînes qui font système, de la petite à la grande unité) comme pratique de la contradiction entre texte étranger et réénonciation, logique du signifiant et logique du signe, une langue-culture-histoire et une autre langue-culture-histoire (Meschonnic, 1973, p. 314).

Alors que dans une chambre noire (voir les *zones d'ombre*) on reproduit des images à partir d'un modèle réel qu'on cherche à imiter, pour les *zones de contraste* il s'agit de créer un modèle abstrait à partir d'un exemple réel. Comme dans le processus de la lithographie, les *zones de contraste* sont le point de départ pour une réduction du texte à des traits essentiels, les seuls qu'on a la possibilité ou la volonté de graver sur la tablette métallique de la langue d'arrivée. On pourrait dire enfin

---

<sup>25</sup> Pour une synthèse très ponctuelle sur les problématiques de la connotation, on signale à l'intérieur de ce contexte deux articles qui traitent la question du point de vue des théories de Jean-René Ladmiral : Camille fort, « Traduire la connotation », in G. Gargiulo, F. Lautel-Ribstein, C. Faure, J.-Y. Masson (dir.), *Jean-René Ladmiral, une œuvre en mouvement*, actes du colloque des 3-4 juin 2010 (Université Paris-Sorbonne). *Revue Septet*, 3, p. 89-97 ; Nadia D'Amelio, « Les connotations en traduction », in G. Gargiulo, F. Lautel-Ribstein, C. Faure, J.-Y. Masson (dir.), *Jean-René Ladmiral, une œuvre en mouvement*, actes du colloque des 3-4 juin 2010 (Université Paris-Sorbonne). *Revue Septet*, 3, p. 309-319.

que la pratique du *contraste* coïncide avec une démarche hyper-cibliste et peut répondre ainsi à une « logique du viol » (Ladmiral, 2013, p. 1987) ou de la profanation.

À la lumière de ces réflexions, on pourrait identifier au moins deux types de *zones de contraste* : (a) celles concernant une réécriture du texte et qui relèvent d'une volonté programmatique de transformation radicale ; (b) celles dérivant, tout simplement, de l'intraduisibilité du texte-source qui pousse les traducteurs à trouver des solutions précaires. Les premières ont un caractère, pour ainsi dire, *nécessaire*. Les deuxièmes au contraire sont *aléatoires*. Nous pourrions par exemple nommer ces deux catégories : (a) « réécriture » ou « traduction ultra-poétique » ; (b) « traduction discordante ». Mais ces définitions n'ont qu'une valeur optionnelle, étant donné que la limite entre caractère nécessaire et aléatoire peut être parfois assez subtile voire insaisissable. On peut néanmoins donner des exemples montrant, d'un côté, le caractère programmatique d'une traduction discordante, de l'autre, le court-circuit occasionnel, le sursaut, la foudre... ! Les traductions du mot *vaneggiar* par Yves Bonnefoy et par Jacques de Sade rendent bien compte de cette polarité.

<p>[..]  Ma ben veggio or sí come al popol tutto  favola fui gran tempo, onde sovente,  di me medesimo meco mi vergogno ;</p> <p>e del mio <b>vaneggiar</b> vergogna è'l frutto,  e'l pentersi, e'l conoscer chiaramente  che quanto piace al mondo è breve sogno.</p> <p>[Pétrarca, <i>Il Canzoniere</i>, a cura di  Gianfranco Contini, Torino, Einaudi  1964, <i>RVF</i> 1.]</p>	<p>[...]  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.</p> <p>Et de ma <b>frénésie</b>, 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.</p> <p>[Pétrarque, <i>Je vois sans yeux et sans bouche</i>,  <i>je crie</i>, vingt-quatre sonnets traduits par Yves  Bonnefoy, Accompagné de dessins originaux de  Gérard Titus-Carmel. Édition bilingue. Paris,  Galilée, 2011, <i>RVF</i> 1, p. 12-13]</p>
---	--

<p>[...] perché co llui cadrà quella speranza che ne fe' <b>vaneggiar</b> sí lungamente, e'l riso e'l pianto, et la paura et l'ira ;</p> <p>sí vedrem chiaro poi come sovente per le cose dubbiose altri s'avanza, et come spesso indarno si sospira.</p> <p>[Petrarca, <i>Il Canzoniere</i>, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi 1964, <i>RVF</i> 32.]</p>	<p>[...] Avec lui tomberont ces vaines espérances, Sources de mes ris, de mes pleurs, De mes dépits, de mes frayeurs, De toutes <b>mes</b> <b>extravagances</b>. D'un œil sain bientôt nous verrons, Combien nos poursuites sont folles, Et combien nos plaisirs frivoles Méritent peu les soins que nous prenons.</p> <p>[Jacques de SADE, <i>Œuvres choisies de François Pétrarque, traduites de l'italien et du latin en français</i>, 3 vol., Amsterdam, Arskée &amp; Mercus, 1764, t. I, <i>RVF</i> 32, p. 233.]</p>	<p>→ « <b>égarements</b> » [J. de Sade 1764, trad. de <i>RVF</i> 1]</p>
---	---	---

D'un côté Yves Bonnefoy montre clairement sa volonté d'interprétation. En effet, comme il l'écrit dans ses notes à la traduction, il cherche à faire ressortir « l'inexploré de la pulsion érotique » (Bonnefoy, 2005, p. 372) de la poésie de Pétrarque, « une pensée plus charnelle » (Bonnefoy, 2005, p. 375). Le choix du mot *frénésie* le démontre en ce qu'il abaisse le registre du terme *vaneggiar* au niveau d'une interprétation corporelle ainsi que pathologique<sup>26</sup> : on a ainsi perdu toutes les acceptions déjà évoquées<sup>27</sup>. De l'autre côté, Jacques de Sade, de façon bien moins programmatique, semble

<sup>26</sup> Le mot français *frénésie* dér. du lat. impérial *phrenesis*, et du gr. φρενησις (« frénésie, délire frénétique » selon le 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*).

<sup>27</sup> Cf. « errer avec l'esprit », « fantasmer », « s'égarer dans des activités vaines », « dire ou faire des choses vaines ».



plier son texte-cible aux besoins de la rime et d'une lecture un peu naïve de la poétique pétrarquienne. Sa traduction semble en fait singer (*extra-vagare*) l'étymologie du terme *vaneggiar*, mais en lui donnant une couleur plus marquée que celle choisie par Pétrarque lui-même, une surinterprétation qui relève d'un excès<sup>28</sup>, d'un contraste.

## 2 – CONCLUSIONS

À travers ces notions linguistiques (que nous avons appelées : la *résonance*, l'*ombre*, le *contraste*), nous avons cherché à tracer des catégories à l'aide de notre expérience personnelle, dans la forêt de la traduction. Il est aussi vrai que ces catégories n'arriveront jamais à décrire, à combler, à expliquer l'immense complexité d'une traduction. Ce sont plutôt des coordonnées relevant de procédés traductionnels généraux. D'autres exemples pourraient rendre compte des catégories « mineures » qui ne sont pas forcément liées à la volonté du traducteur, à un projet de traduction, au décalage entre les langues : de simples fautes d'orthographe, des faux-sens, des traductions gauchement transparentes, des détournements. Chaque détail est important dans une critique comparée des traductions. Bien qu'il ne *signifie* pas, il révèle, raconte, montre quelque chose de l'imaginaire du traducteur ainsi que de son contexte culturel.

Notre espoir est qu'une telle démarche puisse être utile dans plusieurs champs de recherche : non seulement pour mener des travaux scientifiques, mais aussi pour améliorer la didactique des langues, ainsi que l'étude des littératures étrangères. C'est en suivant cette inspiration que nous avons voulu consacrer tous nos efforts au profit de ce travail, toujours en glissant entre théorie et pratique, idée et phénomène. Fidèles aux plus hautes inspirations humanistes – en demeurant ainsi dans le mépris de la pédanterie pédagogique et dans l'effroi du *vaneggiar* intellectuel – nous avons toujours cherché à nourrir l'idée d'une Recherche au service de la Formation et d'une Formation au service de la Recherche.

### Bibliographie

Aragon, L. (2007). *Œuvres poétiques complètes*. 2 Vol. Éd. d'Olivier Barbarant. Paris : Gallimard.

Baddeley, S. (2015). Histoire éditoriale des traductions de Marot. In V. Duché (dir.), *Histoire des traductions en langue française (XVe-XVIIe siècles)*. Lagrasse : Verdier, 277-278.

---

<sup>28</sup> Selon le CRTL : *extravagant*, *ante*, adj. et subst., au XVI<sup>e</sup> siècle « déraisonnable, bizarre, hors du sens commun » (Amyot, *Œuvres de Plutarque*, Caton d'Utique, 33 cité par Littré).

Ballard, M. (2016). La traductologie comme espace. *Les Langues Modernes* (dossier coordonné par A. Guillaume), 11e année, 1, 14-25.

Balsamo, J. (2004). François Ier, Clément Marot et les origines du pétrarquisme français (1533-1539). In J. Balsamo (dir.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Genève : Droz, 36-51.

Bassnett S. & Lefevere A. (1998). *Constructing cultures : Essays on Literary Translation*, United Kingdom : Cromwell Press.

Berman A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard.

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

Brovia, R. (2004). Clément Marot e "l'umanesimo cristiano" del Petrarca. In J. Balsamo (dir.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Genève : Droz, 73-83.

Chrétien, J.-L. (1997). *L'arche de la parole*. Paris : PUF.

D'Amelio, N. (2012). Les connotations en traduction. In G. Gargiulo, F. Lautel-Ribstein, C. Faure, J.-Y. Masson (dir.), *Jean-René Ladmiral, une œuvre en mouvement*, actes du colloque des 3-4 juin 2010 (Université Paris-Sorbonne). *Revue Septet*, 3, 309-319.

Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano : Bompiani. Rééd. (1985). Trad. par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset.

Fort, C. (2012). Traduire la connotation. In G. Gargiulo, F. Lautel-Ribstein, C. Faure, J.-Y. Masson (dir.), *Jean-René Ladmiral, une œuvre en mouvement*, actes du colloque des 3-4 juin 2010 (Université Paris-Sorbonne). *Revue Septet*, 3, 89-97.

Ginguené P.-L. (1811-1819). *Histoire littéraire d'Italie*. Paris : Michaud frères.

Gendre, A. (2004). Pierre de Ronsard. In J. Balsamo (dir.) *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Genève : Droz, 229-252.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil.

Guérin, Ph. (2016). Poesia. In Marcozzi, L. & Brovia, R. (dir.), *Lessico critico petrarchesco*. Roma : Carocci Editore, 244-259.

Guillaume, A. (2009). Traduction, sémiotique et praxéologie. In V. Alexandre (dir.), *Penser et Agir : contextes philosophiques, praxéologique et langagier*. Paris : Éditions Le Manuscrit, tome I, 395-412.

Guillaume, A. (2011). La Traduction médiévale : de l'implicite vers l'explicite. In Ch. Berner et T. Milliaressi (dir.), *La traduction : philosophie et tradition*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 265-281.

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

Guillaume, A. (2015). The Intertheoricity : Plasticity, Elasticity and Hybridity of Theories. In *Human and Social studies*, Vol. 4, 1, 13-29.

Guillaume, A. (2016). Avant-propos. In A. Guillaume (dir.), *Traduction et implicites idéologiques*. Préf. de Michaël Oustinoff. Paris : Éditions La Völva, 5-12.

Israël, F. (2006) Souvent sens varie. Le traducteur face à "l'instabilité" du sens. In M. Lederer (dir.), *Le sens en traduction*. Caen : Lettres Modernes Minard, 11-20.

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

Kearney, R. (2008). Vers une herméneutique de la traduction. In G. Fiasse (dir.), *Paul Ricoeur. De l'homme faillible à l'homme capable*. Paris : PUF, 157-178.

Knecht, R. J. (1992). *Renaissance Warrior and Patron The Reign of Francis I*. Cambridge University Press.

Ladmiral, J.-R. (1987). Viol et consentance. *La Traductière*, 4-5, 88-91.

Ladmiral, J.-R. (2006). L'empire des sens. In M. Lederer (dir.), *Le sens en traduction*. Caen : Lettres Modernes Minard, 109-125.

Ladmiral, J.-R. (2006). Esquisses conceptuelles. *Palimpsestes*. Numéro hors série (*Traduire ou Vouloir garder un peu de la poussière d'or*). Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 131-144.

Ladmiral, J.-R. (2006). Le triangle interdisciplinaire de la traductologie. In J.-R. Ladmiral. L'empire des sens. In M. Lederer (dir.), *Le sens en traduction*. Caen : Lettres Modernes Minard, 109-125.

Ladmiral, J.-R. (2013). *Sourcier ou cibliste*, Paris : Les Belles Lettres.

Leopardi, G. (1997). *Zibaldone*. Éd. de Rolando Damiani. Milano : Arnoldo Mondadori Editore. Trad. française (2003), *Zibaldone*. Trad. par Bertrand Schefer, Paris : Éditions Allias.

Marcozzi, L. & Brovia, R., dir. (2016). *Lessico critico petrarchesco*. Roma : Carocci Editore.

Marot, Cl. (1993-2014). *Œuvres poétiques complètes*. Vol. 2. Éd. de G. Défaux. Paris : Garnier.

Masson, J.-Y. (1990). Territoire de Babel (notes sur la théorie de la traduction) », Corps Ecrit, n°36, *Babel ou la diversité des langues*, PUF, 1990, p. 159.

Masson, J.-Y. & Chevrel, Y., dir. 2012-2017). *L'Histoire des traductions en langue française (XVe-XXe siècles)*. Vol.4. Lagrasse, : Verdier.

Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris : Gallimard.

Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.

Prete, A. (2011). *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino : Bollati Boringhieri.

Prete, A. (2005). Sulla traduzione. In M.-J. Tramuta (dir.) *D'Italie en France, poètes et passeurs*. Bern-Berlin-Bruxelles : P. Lang, 1-6.

Picot, E (1901). *Les Italiens en France au XVIIe siècle*. Bordeaux : Feret et Fils. Rééd. (1995) avec intr. de Nuccio Ordine. Roma : Vecchiarelli.

Piéri, M. (1985). *Pétrarque et Ronsard ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française*. Marseille : Librairie Laffitte.

Raimondo, R. (2015). Les lieux de la perte : esquisses pour une taxonomie de l'intraduisible. *Atelier de traduction*, 24, 61-77.

Raimondo, R. (2015). Territori di Babele. Aforismi sulla traduzione di Jean-Yves Masson. *Ticontre*, 3, 173.

Raimondo, R. (2016a). *Le démon fugitif* de l'imagination : propositions pour une traductologie comparée, entre Nerval et Baudelaire. *Nouvelle Fribourg*, 2 [en ligne : nouvellefribourg.com].

Raimondo, R. (2016b). Un dispositif textuel pour l'étude des traductions : l'hypothèse des zones traductionnelles. *De Taalkundige-Le Linguiste*, 3, 27-40.

Raimondo, R. (2016c). Orphée contre Hermès : herméneutique, imaginaire et traduction (esquisses). *Meta*, 61, 650-674.

Rastier, F. (2006). La traduction. Interprétation et genèse du sens. In M. Lederer (dir.), *Le sens en traduction*. Caen : Lettres Modernes Minard, 37-49.

Rastier, F. (2011). *Arts et sciences du texte*. Paris : PUF.

Rigo, P. (2016). Peregrinatio. In Marcozzi, L. & Brovia, R. (dir.), *Lessico critico petrarchesco*. Roma : Carocci Editore, 333-358.

Ricœur, P. (1968). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil.

Ricœur, P. (1969). *Le conflit des interprétations*. Paris : Éditions du Seuil.

Ricœur, P. (1999). Le paradigme de la traduction. *Esprit*, 253, 8-19.

Ricœur, P. (2004). *Sur la traduction*. Paris : Bayard.

Ronsard, P. de (1914-1975). *Œuvres complètes*. Éd. de P. Laumonier, révisée et complétée par I. Silver et R. Lebègue. Paris : Hachette. Rééd. E. Droz. Rééd. M. Didier.

Schleiermacher, F. (1987). *Herméneutique*. Traduit de l'allemand par Ch. Berner. Paris : Cerf/Presses universitaires de Lille.

Wilhelm, J. E. (2004). Herméneutique et traduction : la question de "l'appropriation" ou le rapport du "propre" à "l'étranger". *Meta*, 49, 768-776.

### Éditions et traduction du *Canzoniere* de Pétrarque

Bonnefoy, Y. (2005). Le “Canzoniere” en sa traduction. *Conférence*, 20, 361-377.

Marot, C. (1541-1544 ?). *Six sonnets de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure, traduitz d’italien en françois*. Paris : G. Corrozet.

Masson, J.-Y. (2004). Poèmes du *Canzoniere* et *Triomphe de l’Amour*. *Europe*, 902-903, 74-95. [NB : Les textes sont introduits par une note à la traduction]

Pétrarque (1669). *Œuvres amoureuses de Pétrarque*. Trad. par P. Catanusi. Paris : Estienne Loyson.

Pétrarque (1900). *Poésies complètes de Francesco Petrarca, traduction nouvelle par Hippolyte Godefroy : sonnets, canzoni, sestines, triomphes*. Montluçon : A. Herbin.

Pétrarque (1874). *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*, par P.-L. Ginguéné. Paris : Garnier Frères.

Pétrarque (2009). *Chansonnier, Rerum vulgarium fragmenta*. Trad. par Gérard Genot. Éd. critique italienne de Giuseppe Savoca. Paris : Les Belles Lettres.

Sade, Jacques de (1764). *Œuvres choisies de François Pétrarque, traduites de l’italien et du latin en français*. Vol. 3. Amsterdam : Arskée & Mercus.

