

ANDRÉ PÉZARD  
TRADUCTEUR DE DANTE



L'UNIVERSITE FRANÇAISE a connu depuis le XIX<sup>e</sup> siècle des maîtres éminents dans le domaine des études italiennes. Dans la lignée de ces savants, nous saluons la mémoire d'André Pézard, professeur au Collège de France, l'homme qui fut sans conteste le plus illustre promoteur de la littérature italienne et tout particulièrement de la dantologie en France au XX<sup>e</sup> siècle.

Toutefois ce qui donne à cette figure de l'érudit de grande envergure une aura singulière, c'est le fait capital que ses travaux scientifiques font partie intégrante d'une aventure spécifiquement poétique dont l'enjeu fut la traduction française de tout le *corpus* des œuvres latines et vulgaires de Dante. Et cependant la conception pézardienne de la traduction n'a pas rencontré en France l'adhésion qu'on aurait pu attendre. Il court encore toujours sur les visées théoriques et pratiques de la traduction de Pézard un malentendu que nous voudrions dissiper en précisant les principes qui ont gouverné l'entreprise grandiose de l'illustre dantologue, chose que lui-même a exposée dans l'*Avertissement* des œuvres complètes de Dante<sup>1</sup>.

Mais avant d'aborder ce problème, il importe de se poser la question qui engage le sens de notre propos sur la traduction pézardienne : entendons que signifie *traduire*, lorsqu'il s'agit de poésie? On sait bien que dans cette perspective la traduction a été pratiquée selon diverses conceptions à travers toute la tradition littéraire occidentale. Les plus grands poètes et parmi ceux-là Dante, ont été des traducteurs.

Traduire de... appartient à l'activité même de l'esprit<sup>2</sup>. La pratique des lettres n'existe que par le mouvement incessant de transferts des textes dans d'autres textes et dont l'original est lui-même une traduction. Dante, par exemple, traducteur de Virgile en réinvente la figure et l'œuvre dans le vulgaire illustre italien. Proust assigne à l'écrivain la tâche du traducteur, mais traducteur de quoi? Proust répond : « du livre de l'inconscient à savoir de ce livre aux signes inconnus que chaque écrivain porte en soi et dont il se fait l'explorateur. » Rien de plus fort ni de plus décisif que ces pages théoriques où le récit

formule son propre processus métaphorique en faisant de l'écriture de la *Recherche*, le mouvement incessant d'une traduction de cette langue première des *impressions*<sup>3</sup> d'art, qui constituent le fond obscur de l'œuvre, mais sans lequel la traduction n'aurait aucun sens. « Il faut chercher, écrit Valéry, chercher indéfiniment ce de quoi tout ce que nous disons n'est que traduction<sup>4</sup> ». Ainsi chez Proust comme chez Valéry *traduire* ne signifie pas d'abord traduire un langage dans un autre, mais buter sur la *chose* à traduire, disons sur *cela* qui demeurant intraduisible suscite pour cette raison même toutes les formes de traduction.

Chaque idiome, quelles que soient les hypothèses scientifiques qu'on puisse émettre sur ses débuts, est livré à l'étrangeté de l'origine, impossible à déterminer autrement que par des mythes ou des fables. Ce qui fait le paradoxe de la mémoire des origines, c'est qu'elle est une mémoire de ce qui demeure oublié. C'est la raison pour laquelle Saint Augustin disait que l'oubli est constitutif de la mémoire en tant qu'elle relève de la plus haute activité de l'esprit<sup>5</sup>. Dans la tradition médiévale de l'Occident latin, le mythe de *Babel* représente pour la clergie le symbole terrifiant de cet oubli de l'unité des langues. Dante s'en est souvenu dans son traité sur l'*Éloquence vulgaire* (*De vulgari eloquentia*). Toute la première partie de ce traité se rapportant à la catastrophe babélique devra servir à instaurer l'essence poétique du « vulgaire illustre » sur un acte de commémoration de cet oubli de l'unité de la langue de grâce<sup>6</sup>.

Dante introduit dans le texte de la *Genèse* une sorte de mise en scène rhétorique de l'origine divine de la langue vulgaire. Il essaie d'imaginer « en quel dit sonna la voix du premier parlant ». Dante répond sans hésiter que « ce fut justement le dit signifiant *Dieu*, à savoir *El* en hébreu, soit, dit Dante, par manière de demande, soit plutôt par manière de réponse ». Ainsi tout se passe comme si Dante demeurait incertain sur ce mode d'interpellation, ne sachant si ce nom a été prononcé sous forme d'interrogation ou de réponse. Ce qui signifie que le nom prononcé pouvait dans le premier cas s'imposer comme une manière de mettre à l'épreuve la présence invisible de Dieu dont le premier homme attendait une réponse, tandis que dans le second cas, Adam répondait à la voix divine se manifestant à travers les éléments de la nature. Il est important pour notre propos de souligner que le cri du premier homme se présente dans la fable de Dante comme une traduction équivoque, inaugurale du premier vulgaire (*primiloquium*) : traduction d'une langue obscure, sans mesure commune avec aucun langage grammatical, en somme le produit d'une langue ambiguë et incertaine. Dante fonde rhétoriquement dans la *Genèse* ce modèle de traduction, comme si Dieu même était l'auteur du Vulgaire. Or ce modèle rêvé par Dante est proprement celui que doit promouvoir toute traduction poétique en tant qu'elle est constitutive de la *vocation* du vulgaire. En fait le « vulgaire illustre » n'est rien d'autre que la traduction en un langage grammatical, rythmiquement articulé, de cette langue première inconnue, invisible, universelle, souffle unificateur et virtuel sans lequel il n'y aurait pas de poésie et à tel point que tous les langages existants seraient menacés de mort.

Voilà ce que nous voulions rappeler d'abord brièvement pour comprendre en quel sens André Pézard dans sa traduction n'a fait que relancer selon sa mesure et dans la langue le *spiramento* de la langue poétique du modèle.

Il faut écarter d'emblée l'idée d'une quelconque substitution du texte traduit au modèle. La traduction d'André Pézard se veut œuvre d'obédience, un art mineur, certes, mais un art. En revanche Pézard revendique l'initiative d'une tâche jamais entreprise avant lui, c'est-à-dire la traduction de l'œuvre intégrale de Dante. « Aucune autre nation, dit Pézard, depuis le XIV<sup>e</sup> siècle n'en pourrait faire voir autant » (p. XI).

Dante confrontant sa propre langue à celle du poète florentin et tenant compte du concept médiéval de traduction considère que *traduire* signifie interpréter, et c'est en traducteur-interprète, que Pézard cherche à retrouver dans *sa* langue ce « lien musaïque » par où Dante parvient à rassembler tout le savoir et toutes les disciplines des arts dans le champ des homologues de la *Poièsis* dont nous avons vu que le principe unificateur, c'est-à-dire l'essence du « Vulgaire illustre » ne se laisse pas réduire à une langue concrète. Dante, écrit Pézard,

est un homme qui ne peut pas penser à une chose sans penser en même temps à une autre ou plusieurs autres, et s'aviser alors que c'est la même, pour les yeux de l'amour « qui meut le soleil et les étoiles ». Le traducteur unique est dans une position privilégiée par rapport à l'équipe de traducteurs, pour peu qu'il ait de la mémoire, et peut-être le cœur inquiet, ou du moins un esprit assez présent, une conscience assez mécontente des autres et de soi-même pour chercher les rapports secrets qui dans une même tête, la tête merveilleuse de Dante, existent nécessairement entre deux pages éclairées d'une [*sic*] même feu (p. XII).

Cela ne signifie nullement que le traducteur songe à faire une traduction littérale de l'original, mais veut dire que, subjugué par l'obscurité et la violence rythmique de l'inspiration de l'œuvre de Dante, le traducteur prend conscience de son infériorité. Autrement dit, la traduction pézardienne qui se veut poétique mais surgie d'un manque, ouvre entre le traducteur et son modèle une distance infinie qui fait dire à Pézard que sa traduction ne sera que l'œuvre d'un illusionniste ou d'un jongleur :

Tout ce que le traducteur peut espérer, c'est de donner des illusions très approchantes à celui qui le lira. Il n'est pas mieux armé que le jongleur dont les prestiges s'évanouissent s'il laisse aux badaux [*sic*] le temps de s'arrêter et de dépister le « truc ». Il lui faut surtout en poésie, sans relâche entraîner l'attention vers de nouveaux objets, ne lui permettre aucune halte et la nourrir sans cesse presque au-delà de son appétit (p. XII).

Texte surprenant et qui mérite un commentaire. En fait, ce n'est pas par hasard que Pézard, sur le ton modeste de l'humoriste revendique pour lui le travail du poète-jongleur.

Pézard savait mieux que quiconque que dans la pratique de la littérature, l'activité du scribe médiéval participait toujours à quelque degré que ce soit de l'art ludique du jongleur-poète rompu au *gai savoir* de la langue. Quant à la traduction proprement dite que les médiévaux appelaient non pas *traductio* mais *translatio* (par exemple du latin en vulgaire) exception faite pour les textes religieux canoniques, elle consistait la plupart du temps dans un travail de réinvention tropologique qui renouvelait par le transfert d'une langue dans une autre la configuration du texte original. Dans la tradition médiévale de la *translatio*<sup>7</sup>, traduire signifiait réinventer une langue à partir d'une autre de manière à étendre le champ de l'unité linguistique par le rapprochement de deux ou le [*sic*] plusieurs idiomes orientés vers l'espace de la langue universelle<sup>8</sup>. Au traducteur revenait ainsi la tâche de *trouver* dans la matière de sa propre langue des effets de signifiante analogues à ceux du texte dont il prétendait *feindre* le modèle en le traduisant. Or c'est bien ce jongleur-poète doublé du scientifique que nous retrouvons dans la *translation* d'André Pézard. Toutefois, ce que celui-ci apprend en tout premier lieu de l'illustre modèle italien, c'est le fait capital et paradoxal, que ce que Dante a cherché à traduire dans ses vers, résistait à toute traduction. À la fin de la *Divine Comédie* tout devient obscur malgré l'immense lumière qui enveloppe la scène finale : d'où le commentaire de Pézard :

Peut-être Dante serait-il insoutenable aux regards si quelque ombre éparse dans le discours ne les reposait d'une clarté parfois trop fixe (p. XIII).

Les plus grands traducteurs butent sans cesse sur cette alternance du clair-obscur qui rend ambiguë la langue poétique dont le fond demeure illisible et, *parce qu'illisible*, suscite indéfiniment la traduction. C'est dans cette lignée des grands traducteurs-poètes que nous situons André Pézard dont la principale préoccupation a été de produire dans sa langue l'étrangeté du « vulgaire illustre » en recourant à une « poétique de l'archaïsme ». Ce mode d'expression ayant rencontré beaucoup de réserves en France, il nous a paru nécessaire d'expliquer les raisons de ce malentendu.

Nous ne nous attarderons pas aux pratiques stylistiques de l'archaïsme dans les rhétoriques latines et romanes du Moyen Âge. L'usage qu'en fait Pézard suffira à nous faire comprendre les implications de l'*archaïsme* lorsqu'il devient l'effet de style d'une écriture moderne. L'archaïsme pézardien au sens esthétique du terme n'a rien à voir avec une quelconque reconstitution archéologique de l'ancien français : les mots et la syntaxe ne sont pas utilisés comme document d'archive, mais comme une métaphore continue de la langue première. La traduction de Pézard procède d'une écriture qui consiste à raviver l'ancien dans le nouveau ou si l'on veut, à faire de la langue l'anamnèse d'un passé antérieur dans l'actualité d'un présent vivant qui produit sous l'action des tropes de l'« archaïsme » un effet d'éloignement et d'obscurité. Il importait à Pézard de donner au lecteur l'impression d'une langue inouïe ou, pour le dire autrement, d'une langue qui n'existe nulle part ailleurs que dans l'espace réservé de la poésie. Lorsque Pézard parle

de l'*ombroie* du langage, il résume dans cet ancien substantif tout à fait hors d'usage, l'essentiel d'une poésie dont l'étrangeté et la réserve d'obscurité exigent la participation active du lecteur devenu lui aussi traducteur de l'indicible (XIII).

Aucun lecteur de Dante ne serait en droit d'affirmer que la langue de la *Divine Comédie* est d'une clarté transparente. Sept siècles d'exégèse n'auront pas suffi non seulement à rompre le secret de l'*enigma forte* de la *Commedia* mais à réconcilier les exégètes en désaccord sur quantité de passages.

Pézard ne cultive pas l'obscur pour l'obscur, l'ombre qui couvre le vocable moderne ne doit pas empêcher la lumière. Dans l'*Avertissement*, Pézard précise qu'il a employé de préférence des mots de couleur ancienne mais dont la racine se laisse facilement reconnaître même par un lecteur non spécialiste. Presque évident est le sens de substantifs tels que *fevre* pour « forgeron » (*fabbro*), *font* pour « fontaine », *chartre* pour « prison » ou des verbes tels que *duire* pour « conduire », *ardre* pour « brûler » etc. En traduisant par exemple le vers de Dante :

... raunai le fronde sparte (*Inf*, XIV, 2)

par : « je ramassai la *broisse* éparpillée », le traducteur insuffle une vie nouvelle à l'ancien mot : *broisse* qui signifie « broussaille » et plus précisément : « buisson froissé par les bêtes ». En introduisant ce mot hors d'usage dans un vers qui pour le reste est du français moderne, le traducteur donne l'impression de l'inouï à un mot qui, appartenant à l'ancienne langue, retrouve toute sa fraîcheur et sa musicalité. Un effet analogue sera produit par le substantif *spiramento* lequel, dit le traducteur, perdrait en intensité s'il était traduit par le mot trop employé d'« inspiration ». Pour rendre en français souffle et vigueur au mot italien, Pézard le traduit par *inspirement* dont la désinence réactive le *spirare* du *spiramento* (p. XIV).

En somme le traducteur retrouve dans le fond médiéval de la langue maternelle les possibilités d'expression qui permettent au poète de forger une langue nouvelle et même de reconstituer des familles, voire une parenté entre les débris d'une langue unique que Babel et les impératifs scientifiques avaient séparée d'elle-même.

Seule la poésie réparatrice est en mesure de restituer aux vocables disparus dans la langue actuelle leur puissance inaugurale et du même coup d'enrichir d'échos lointains la langue moderne. Pézard ira même jusqu'à donner à l'ancienne graphie d'un mot moderne une valeur signifiante oubliée : écrire par exemple *especial* au lieu de « spécial » a pour but de ressusciter dans l'adjectif le sens perdu qui regarde l'« espèce » (p. XVII-XVIII). Citons encore un autre exemple riche d'une exquise subtilité. Lorsque Pézard traduit le vers de Dante :

che vendetta di Dio non teme suppe (*Purg.* XXXIII, 36)

de la façon suivante :

## L'ire de Dieu est vin qui ne craint souppes

en écrivant *souppes* (au lieu de soupe) le traducteur renvoie au sens antique de *soupe* (avec deux *p*) qui signifie : « tranche de pain trempé dans du vin ». Il en résulte que dans le registre de la métaphore dantesque, la *soupe* de la vengeance et le vin (sous-entendu de la colère) donne à entendre que la vengeance divine peut attendre longtemps sans se fatiguer (p. XVIII).

Un traducteur qui fait œuvre de poésie se heurte sans cesse à des concepts scientifiques selon lesquels une bonne traduction exige un sens univoque commun aux deux textes, sens qui par ailleurs se trouve revêtu d'un langage ordinaire. Cependant ce serait une erreur de refuser ces traductions qui ont contribué à promouvoir des chefs-d'œuvres dont le lecteur ignorait la langue propre. Évitions tout sectarisme et admettons tout simplement de multiples modes de traduction. L'erreur consisterait à ériger en orthodoxie un de ces modes au détriment des autres et surtout de la *translatio* poétique qui pourrait passer pour être infidèle ou peu scientifique. Dans la perspective de la *translatio* tropologique en tant que re-création du modèle, – et dont le travail exige le maximum d'attention aux valeurs signifiantes de la langue traduisante – paradoxalement l'exactitude fondée sur le désir d'objectivité, constituerait un défaut. En fait il apparaît clairement que la traduction univoque du sens séduit et tranquillise l'esprit scientifique qui réduit à sa loi le texte ingouvernable de la Poésie. L'intention du poète-traducteur est complètement différente de celle du traducteur pour qui l'essentiel est de faire œuvre de similitudes purement sémantiques. Il faut encore le dire, la tentative de Pézard fut celle d'un poète préoccupé uniquement d'extraire de sa propre langue maternelle des effets musicaux suscités par le modèle. Pézard portera cette fidélité au *spiramento* jusqu'à réactiver le décasyllabe épique français pour demeurer en consonance avec l'hendécasyllabe italien. Dans le sillage du poète florentin, Pézard avait toutes les raisons du monde d'associer au « vulgaire illustre » italien le « vulgaire illustre » français qui avait trouvé une de ses plus belles incarnations dans le décasyllabe épique des *Francs de France* célébrés dans *la Chanson de Roland*. De la césure fixe (4-6 ou 6-4) le traducteur est parvenu à tirer des effets rythmiques d'une étonnante variété sans porter atteinte à l'ordre imposé par la loi du mètre. André Pézard écrit dans son *Avertissement* :

« Le vers de dix syllabes se prête [...] à tous les effets de douceur et ondoisement que l'on peut désirer en français comme en italien, par le jeu des hémistiches de quatre et de six syllabes (p. XXII).

Le rythme, la musique du vers, les correspondances phoniques tels sont les principes fondamentaux qui gouvernent la version moderne de l'« ancienne » langue fictionnée par Pézard. Par où nous entendons que seule la force rythmique qui structure la syntaxe du vers (à ne pas confondre avec le temps homogène du mètre) est capable de restituer aux mots une vie nouvelle dont le *souffle vocal* est la vraie langue qui ordonne et rassemble



les articulations modulées du discours. L'acte poétique est un acte d'Amour dont la respiration appartient à la puissance créatrice de l'œuvre. Rappelons-nous les vers célèbres :

... I'mi son un che, quando  
Amor mi spira noto... (*Purg.* XXIV, 52-53)

Pézard traduit :

Je suis un homme qui chante  
quand souffle Amour...

On voit que cette traduction n'a pas grand'chose à voir avec une reconstruction historique de l'ancien français, comme l'avait fait Littré. La seule note ancienne ici dans la traduction de Pézard, c'est la personnification (dans le style courtois) du mot Amour repris dans le mouvement rythmique de la langue actuelle.

Pour ce qui concerne les noms propres Pézard usera du même procédé, le traducteur estimant que la désinence italienne ne convenait pas à l'oreille française, surtout dans les noms qui finissaient en *i*. Par exemple dans les vers suivants :

Io vidi li Ughi e vidi i Catellini,  
Filippi, Greci, Ormani e Alberichi (*Par.* XVI, 88-89)

que Pézard traduit ainsi :

Je vis les Catelins, les Grez, les Hugues  
Les Auberys, les Ormands, les Philippes

Dante suit la même règle lorsqu'il va jusqu'à rebaptiser (et pour cause) Hugues Capet dont la forme italienne (p. XXIX-XXX) accentuait le ridicule de la dignité du roi de France : une légende faisant courir le bruit que ce roi était le fils d'un boucher (*Purg.* XX, 40-96). Le nom de *Ugo Ciappetta* faisant fonction de sobriquet donnait à entendre que le manteau royal pareil à la cape d'un boucher était exagérément court. Pézard grâce à sa traduction révèle le caractère spécifique de sa propre langue au contact du texte original en effaçant ou presque dans le nom français l'effet de dérision fortement accusé que produit la forme italienne. Voilà pourquoi notre traducteur pouvait écrire en toute modestie :

Dante est seul à créer mais si puissant est son art que l'interprète a  
l'illusion de créer lui aussi (p. XIX).

Il est clair que ce traducteur-trouvère avait poussé l'illusion jusqu'à se faire le créateur d'un vulgaire illustre français selon la plus pure tradition des translateurs du Moyen Âge dont Dante lui-même restait tributaire. Pézard lui aussi avait chassé dans la forêt des

idiomes la panthère mythique, gardienne insaisissable de la langue suprême. Même en prose, l'interprète français se révèle être un merveilleux poète lorsqu'il traduit dans son « Vulgaire » le latin de Dante. Qu'il nous suffise de citer ici le passage où Dante évoque sa chasse à la fameuse panthère :

Puisque notre chasse a couru les montagneuses forêts et pâturages d'Italie sans rencontrer la panthère que nous poursuivions, tâchons de relever ses voies à quelques marques plus raisonnables afin de parvenir par soigneuse adresse à lier bel et bien de nos filets cette proie dont se répand l'odeur en tous lieux mais qui nulle part ne se laisse voir (*De vulg. eloq.*, I, XVI).

C'est ainsi que la traduction de Pézard l'illusionniste, illustre sa propre langue maternelle en même temps qu'elle témoigne de la grandeur inimitable du modèle italien.

On sait que Pézard s'est imposé au monde des dantologues par une thèse fameuse intitulée *Dante sous la pluie de feu*<sup>9</sup> où l'auteur soutient que Brunet Latin aurait été relégué par Dante au cercle des sodomites pour avoir renié sa langue maternelle. Cet ouvrage magistral admiré par les uns et contesté par les autres, montre au moins une chose certaine, c'est que Pézard dans sa traduction n'a rien fait d'autre que de suivre l'enseignement de Dante sur la question de la précellence du « vulgaire illustre » dans ses rapports avec la langue maternelle<sup>10</sup>. Pézard reconnaît avec Dante que la langue poétique est portée par un souffle signifiant universel celui du *primiloquium* absolu soustrait à toute emprise théorique. C'est comme une floraison spirituelle<sup>11</sup> que Dante, comme le dit Pézard connaît et cultive :

Con tutto 'l core e con quella favella  
ch'è una in tutti... (*Par.* XIV, 88-89).

Telle est la leçon essentielle que le lecteur peut tirer de la traduction de Pézard qui a su mettre en pratique une poétique moderne de l'archaïsme à la française où l'amour de la langue attire dans le même espace l'ancien et le nouveau. Lire Dante dans le français recréé par Pézard, c'est retrouver dans le texte traduit et selon ses effets de signification propres quelque chose du principe unificateur qui a produit le modèle dont la traduction n'est pas autre chose qu'un transfert poétique (*translatio* : transport) d'une langue dans une autre. Le préfixe *trans* marque dans le processus de la *trans-latio* le passage vers un ailleurs indéfini. En somme Pézard n'avait pas seulement l'intention de produire une différence individuelle, mais surtout de situer cette différence dans l'ouverture du *primiloquium* virtuel et universel porté par le souffle rythmique. Autrement dit : c'est dans le mouvement tacite du *spiramento* que le modèle et sa traduction, l'un et l'autre étant pris dans la violence créatrice, retrouvent le lieu commun qui apparente leur différence spécifique à l'*unique* : toujours en puissance d'expansion mais toujours aussi en retrait dans l'œuvre inachevée, inachevable de la traduction des diverses langues.



La grandeur de Pézard c'est d'avoir montré que la science ou la philologie de la « chose » poétique là où cette science se veut le plus rigoureusement convaincante et démonstrative perd toute son efficacité si elle n'est secrètement portée par l'*enfance* retrouvée dans l'homme de science, l'enfant (p. XIX-XX) en tant qu'il est jeu et promesse, potentialité et fond d'un savoir qui ne se sait pas et donc divinatoire. L'*infans*, celui qui ne parle pas encore traduit au futur, en silence, ce que la science est incapable de démontrer. André Pézard en fait explicitement l'aveu dans l'admirable conclusion de son *Avertissement* :

Il faut enfin refermer les éditions savantes, et clore les yeux : arriver à la traduction sans paroles françaises, presque sans paroles italiennes; écrite en « cette langue qui est une en tous » et ne se parle qu'avec « tout le cœur »; la langue de la mémoire, des prières muettes et de la contemplation (p. XLV).

---

### Notes bibliographiques

1. A. Pézard, *Œuvres complètes*, Traduction et Commentaires, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
2. Pour ce qui regarde la traduction, nous renvoyons le lecteur aux œuvres suivants : M. BLANCHOT, *L'Amitié* (chap. V, *Traduire*), Gallimard, 1971, p. 68-73; W. BENJAMIN, *La tâche du traducteur* in *Mythe et Violence*, Denoël « Les lettres nouvelles », traduction française de Maurice de Gandillac, p. 261-277; J. DERRIDA, *Des Tours de Babel* in *Psyché, Invention de l'autre*, Galilée 1987, p. 203-235; M. HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser?* traduction française de A. Becker et G. Granel (Cf. l'introduction de G. Granel sur le concept de traduction dans l'œuvre de Heidegger, p. 1-19) PUF, 1959.
3. Cf. notre étude *L'Écriture de l'« impression »* dans la *Recherche du temps perdu*, in *Saggi e Ricerche di Letteratura francese*, vol. XXIII, nuova serie, Roma, Bulzoni, 1984, p. 38-72.
4. *Cahiers*, I, p. 405; voir aussi *ibid*, I, p. 880.
5. Cf. *Les Confessions*, lib. X, « Mémoire et oubli », p. 182-184, éd. Desclée De Brouwer, 1962.
6. Cf. éd. Marigo, Le Monnier, 1948.
7. Cf. J. MONFRIN, *Humanisme et traductions au Moyen Âge*, in *Journal des Savants*, 1963, p. 161-190.
8. Cf. notre étude : *Dante face à Nemrod ou Babel mémoire et miroir de l'Eden* in *Critique*. Numéro spécial consacré au *Mythe de la langue universelle*, août-sept., n° 387-389, p. 670-700.
9. Édition Vrin 1950.

10. Voir en particulier les chapitres IV et V sur *La question de la langue*, p. 92-130.

11. *Ibid*, p. 100.

---

Source : Gardair, Jean-Michel, Catherine Guimbard, François Livi, Roger Dragonetti, *Traduire les classiques italiens. Dante. Boccaccio. Tasso. Buzzati*, Lausanne, Travaux du Centre de traduction littéraire, n° 14, 1992, p. 43-55.