



HAL
open science

Genres littéraires et transferts : réflexions méthodologiques à partir de l'objet revue

Stefania Caristia

► **To cite this version:**

Stefania Caristia. Genres littéraires et transferts : réflexions méthodologiques à partir de l'objet revue. Journée d'études : le statut des périodiques francophones dans le monde (1880- 1980), Jun 2019, Le Mans Université, France. hal-02371309

HAL Id: hal-02371309

<https://hal.science/hal-02371309>

Submitted on 19 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Genres littéraires et transferts : réflexions méthodologiques à partir de l'objet revue

Stefania Caristia

Sorbonne Université, Centre de Recherche en Littérature Comparée (EA 4510)

La recherche sur les revues et les périodiques littéraires se nourrit de plus en plus des outils de la statistique. Qu'il s'agisse d'examiner les genres des contenus publiés, les générations des collaborateurs ou, dans une perspective comparatiste, la réception d'auteurs et de littératures étrangers¹, l'avantage de l'analyse statistique est de pouvoir aborder de vastes *corpus* pour mettre en évidence des tendances, des évolutions diachroniques ou encore des invariants significatifs. L'analyse quantitative est ainsi à même de mettre en question les interprétations élaborées à partir d'une approche purement qualitative. En isolant des cas d'étude individuels, sans disposer des éléments nécessaires pour les resituer dans leur contexte et pour les interpréter à la lumière de tendances de plus grandes envergures, l'analyse qualitative risque en effet d'échouer dans la description et l'explication d'une réalité littéraire plurielle.

Cependant, si elle offre, du moins potentiellement, la possibilité de réduire l'impact de la subjectivité dans le traitement des données, l'adoption d'une approche quantitative ne demande pas moins que l'on s'interroge sur les rapports qu'elle entretient avec l'analyse qualitative. Celle-ci intervient généralement dans un deuxième temps, pour interpréter les résultats quantitatifs. Pourtant, l'approche qualitative n'est pas sans avoir un rôle lors de la définition des catégories nécessaires à la répartition des données récoltées. L'intérêt de l'analyse quantitative n'étant pas de gommer les spécificités qualitatives de l'objet d'étude (en l'occurrence, les revues littéraires), elle ne peut faire l'économie des aspects qualitatifs qui le caractérisent. Des points méthodologiques importants restent en effet à clarifier lors de l'application d'instruments d'analyse statistique pour l'étude des revues². En ce sens, la réflexion sur les rapports entre l'analyse quantitative et l'analyse qualitative devient une occasion pour éclaircir des aspects essentiels de l'objet revue. Lorsqu'on adopte une perspective comparatiste, cela constitue aussi une possibilité d'approfondir les corrélations entre les caractéristiques des revues et les phénomènes de transfert littéraire.

À partir d'un examen quantitatif des genres des textes français publiés dans les revues

¹ Voir à ce propos Yves Chevrel, « L'étude de l'opinion en histoire littéraire: le dilemme quantitatif/qualitatif », in *Communication littéraire et réception*, Actes du IXe Congrès de l'Association internationale de littérature comparée (Innsbruck, 1979), Innsbruck, AMOE, 1980, t. 2, p. 129-133.

² « On peut discuter le fait de mettre sur le même plan recensions et articles de fond, textes et échos », écrit par exemple Anne-Rachel Hermetet, en soulevant le problème du « nivellement ou d[e] l'assimilation de données hétérogènes » (Anne Rachel Hermetet, « Revues littéraires et études comparatistes de réception », *L'Esprit Créateur*, a. 49, n. 1, printemps 2009, p. 23-37).

littéraires italiennes entre 1944 et 1970, nous aborderons la problématique du rapport entre les genres littéraires et le processus de transfert transnational dans les publications périodiques. Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur le cas spécifique du transfert du poème en prose dans deux revues de l'immédiat après-guerre. Nous chercherons à situer ce cas dans le contexte plus vaste du transfert de la littérature française dans les revues italiennes ainsi qu'à en tirer des enseignements utiles pour le traitement statistique et pour l'étude qualitative de phénomènes analogues.

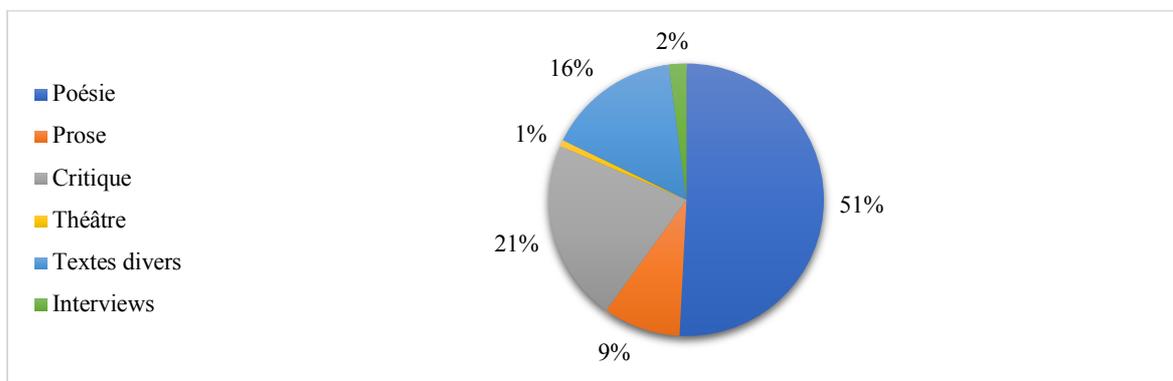
Les textes français dans les revues littéraires italiennes (1944-1970) : étude quantitative

L'une des premières étapes de toute analyse quantitative consiste à définir les catégories pour la répartition des données. Dans le cas d'analyses comparatistes des genres des contenus publiés dans les revues, deux facteurs principaux rendent cette tâche problématique. Le premier est relatif à l'objet d'étude lui-même, les revues littéraires militantes. D'une part, lors de la publication, les revues tendent à catégoriser les textes à l'aune de leurs propres définitions des genres. Les titres et les sous-titres qui présentent les textes, l'introduction ou les notes rédactionnelles qui les accompagnent, leur disposition dans une section donnée de la revue, l'emploi de caractères typographiques spécifiques sont autant d'éléments pouvant servir à définir les textes selon leur genre d'appartenance. De l'autre, la structure fluide et hybride des revues militantes provoque souvent une confusion entre les genres, tout comme entre les domaines disciplinaires. Le discours littéraire en côtoie d'autres, de telle sorte que les frontières entre le littéraire et l'extra-littéraire se font parfois floues et incertaines. Le caractère expérimental, *in fieri*, des publications périodiques, met ainsi en question les définitions autrefois établies et en interroge les limites.

Le deuxième facteur est intrinsèque à la littérature et, en particulier, à la littérature du XX^{ème} siècle. L'évolution dans les définitions des genres littéraires ainsi que les expérimentations menées par les écrivains et les poètes depuis le XIX^{ème} siècle – du développement du « poème en prose » aux hybridations entre le roman et la critique – ont conduit à une remise en cause des frontières entre les genres, que toute tentative de classification se doit de prendre en compte. Cela est d'autant plus vrai dans le cadre d'une étude comparatiste, où il n'est pas envisageable d'éluder les divergences existant entre les différents champs littéraires dans les définitions des genres littéraires et dans leurs évolutions.

Face à de tels obstacles, une tentative de catégorisation et d'analyse quantitative des données peut apparaître comme fallacieuse et vouée à l'échec. Néanmoins, ce genre d'analyse peut faire émerger certains points problématiques dans la littérature du XX^{ème} siècle et plus particulièrement dans la rencontre entre des champs littéraires qui, s'ils ne sont pas indépendants, répondent chacun à ses propres lois. Car, par le biais de cette rencontre, un champ s'approprie les produits de l'autre, en les classant et en leur donnant une forme selon ses propres canons, ses notions et ses définitions. Ainsi, la difficulté à répertorier et à classer l'ensemble des données sous un nombre limité de labels révèle à elle seule le caractère arbitraire et mouvant des définitions et des critères de classement, en dévoilant la dimension qualitative inhérente aux démarches essentielles de l'analyse quantitative.

Le *corpus* de référence compte 2074 textes français publiés dans trente revues littéraires et politico-littéraires italiennes entre 1944 et 1970³. Afin de relever les différences à l'intérieur du *corpus* et de dégager des tendances et des éventuelles évolutions dans l'espace des revues italiennes quant aux modalités de sélection des textes français, nous avons reparti ces textes en six catégories : **Poésie** regroupe les textes poétiques ; **Prose** regroupe les textes narratifs en prose, qu'ils soient fictionnels (nouvelles, romans et extraits de romans) ou pas (autobiographies, mémoires, extraits de journaux intimes, etc.) ; **Théâtre** rassemble les textes théâtraux et les drames radiophoniques ; dans **Critique** sont comptés les textes de critique et de théorie littéraire, y compris les lettres envoyées aux rédactions italiennes par des critiques français, rendant compte de l'actualité littéraire transalpine ; la catégorie des **Textes divers** rassemble les textes signés par des personnalités du monde des lettres français qui portent sur des sujets extra-littéraires (la philosophie, la politique, l'histoire, la religion, la culture au sens large du terme) ainsi que les fragments de correspondances et les documents ne relevant pas du genre narratif ; enfin, une catégorie regroupe les **Interviews** d'écrivains et de critiques français. Ces six labels ont été établis en vue de rendre compte de l'hétérogénéité du matériel tout en évitant le danger de la dispersion que provoquerait la multiplication des catégories. Ils sont assez larges et cohérents, mais susceptibles de faire ressortir les ambiguïtés naissant à la fois de la rencontre entre deux champs littéraires et de la distance historico-critique entre le regard de l'observateur et l'objet étudié. Les résultats de cette première analyse sont visibles dans le graphique suivant :

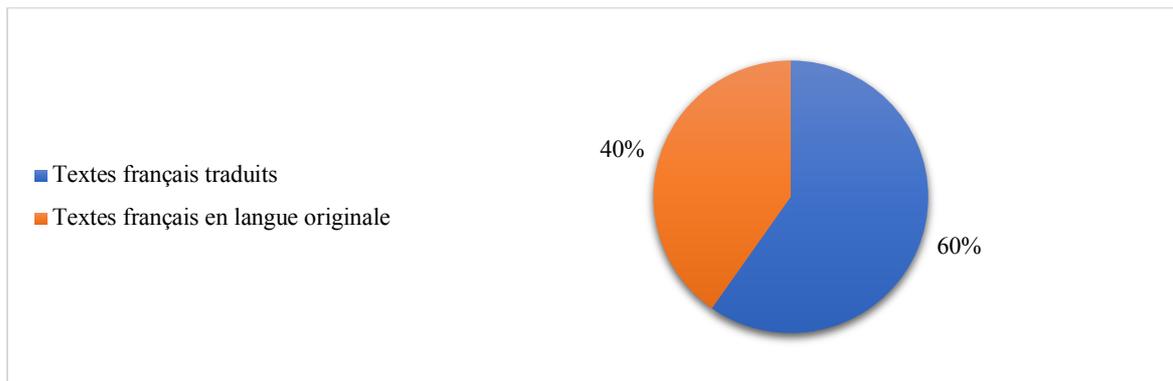


Graphique 1. Répartition synchronique des genres des textes français publiés dans les revues italiennes (1944-1970)

La prédominance écrasante des textes poétiques mise en évidence par le graphique est constante tout au long de la période étudiée et concerne bon nombre des revues examinées. Or il faut préciser que, tout du moins jusqu'aux années cinquante, la publication de la littérature française en Italie suit des modalités spécifiques qui la distinguent de l'ensemble des publications d'autres littératures étrangères. En effet, la maîtrise de la langue française dans le champ italien de production restreinte étant chose répandue, de nombreuses revues publient des textes français en langue originale, ce qui fait d'elles, du moins partiellement, des revues francophones. Le graphique suivant donne à voir le rapport entre la publication de textes

³ Le *corpus* est composé des revues *L'Approdo*, *Aretusa*, *Belfagor*, *Botteghe oscure*, *La Cittadella*, *Comunità*, *Il Contemporaneo*, *Costume*, *L'Europa letteraria*, *La Fiera letteraria*, *Letteratura*, *Mercurio*, *il menabò*, *Il Mondo*, *La Nuova Europa*, *Nuovi Argomenti*, *Paragone*, *Il Politecnico*, *Il Ponte*, *Poesia*, *Prosa*, *Quaderni della critica*, *Quindici*, *Ragionamenti*, *La Rassegna d'Italia*, *Rinascita*, *Società*, *Sud*, *Tempo presente*, *Il Verri*.

français en langue originale et en traduction italienne :



Graphique 2. Rapport entre les textes français publiés en langue originale et les textes publiés en traduction italienne

Dix-huit revues sur trente publient des textes français en langue originale (le plus souvent sans qu'ils soient accompagnés des traductions italiennes). Dans quatre revues (*Aretusa*, *Belfagor*, *Botteghe oscure*, *Società*), les textes en langue originale sont plus nombreux que les textes traduits en italien. Deux revues ne publient aucun texte français traduit en italien : l'une d'entre elles – *Botteghe oscure* – constitue sans nul doute une exception, du fait de son identité de revue internationale et plurilingue⁴. Bien que la publication de textes francophones en langue originale demeure une pratique occasionnelle pour la majorité des revues, cette habitude ne constitue pas moins une particularité qui est susceptible de distinguer le transfert de la littérature francophone en Italie de celui des autres littératures étrangères.

Il en découle que la publication de textes français constitue un prisme privilégié pour aborder les problématiques relatives à la publication de traductions dans les revues et, dans ce cas spécifique, à la répartition des contenus selon le genre de référence. Au fil de la période étudiée, la pratique de la publication de textes en français subit des évolutions à la fois quantitatives et qualitatives, les revues qui présentent des textes en langue originale et sans traduction italienne se faisant de plus en plus rares dans les années soixante. Néanmoins, un invariant transparait : la publication en langue originale concerne surtout les textes poétiques. Cela trahit une réticence bien connue à l'égard de la traduction poétique. L'idée selon laquelle la poésie ne peut être traduite mais seulement recréée, est répandue⁵. Ainsi, tandis qu'elles mettent en valeur les traductions faites par les poètes⁶, les revues préfèrent, lorsqu'il est possible, publier les poèmes en langue originale. Au contraire, on constate une désinvolture plutôt généralisée dans la traduction des textes en prose, qu'ils relèvent de la narration, de la critique, de la théorie littéraire ou de l'écriture de soi. C'est en partant de ces constatations que l'on peut mesurer le potentiel qualitatif de l'analyse quantitative. Le procédé de répartition des données relatives

⁴ Les volumes semestriels de la revue présentent quatre sections, consacrées respectivement aux littératures italienne, française, anglaise et américaine, auxquelles s'ajoutent, dans certains fascicules, des sections allemande et hispanophone. Les textes étrangers ne sont jamais traduits en italien, exception faite des premiers fascicules (du deuxième au sixième, le premier ne comportant que des textes italiens), où apparaissent les traductions italiennes d'une partie des textes anglais.

⁵ Voir par exemple les réponses des critiques, poètes et traducteurs italiens à l'enquête sur la traduction menée par Luigi De Nardis et publiée dans *La Fiera letteraria* : « Inchiesta sulle traduzioni », *La Fiera letteraria*, a. VI, n. 32, 12 août 1951, p. 3.

⁶ Plusieurs revues, comme par exemple *Letteratura*, publient des traductions poétiques où les noms des traducteurs occupent, dans les sommaires, la place des auteurs : Mario Praz, « Nove famosi sonetti (versioni da Ronsard, Sir Philip Sidney, Shakespeare, Gongora, Milton, Gérard de Nerval, Baudelaire, Mallarmé) », *Letteratura*, a. VIII, n. 27, mars-avril 1946, p. 72-76 ; Alessandro Parronchi, « Da "Baudelaire" », *Letteratura*, a. V, n. 29 (III^{ème} série), septembre-octobre 1957, p. 3-7.

aux genres de référence des textes met en effet en lumière des cas particuliers qui demandent à être problématisés à l'aune des caractéristiques qualitatives des revues et de leurs pratiques dans la publication des textes étrangers.

Le transfert du poème en prose français : le cas de *Prosa* et de *Poesia*

Prosa. Quaderni internazionali est une revue anthologique créée à Rome en 1945, sous la direction de la romancière, journaliste et critique littéraire Gianna Manzini. La revue, qui fait paraître trois fascicules entre juillet 1945 et octobre 1948, se concentre sur la publication des différents genres de la prose, à savoir le récit fictionnel, la prose critique et théorique, le journal intime, l'essai. Les volumes rassemblent des textes italiens ou étrangers – publiés en traduction italienne –, inédits ou ayant été publiés dans des revues étrangères et dont la provenance géographique et bibliographique est précisée à la fin de chaque volume. La structure anthologique et le caractère strictement littéraire, rejetant toute polémique d'ordre socio-politique et moral, situent *Prosa* dans une position nettement opposée aux nombreuses revues qui, à la même époque, promeuvent un renouvellement de la littérature dans une direction engagée. Le programme de la revue consiste dans la recherche des meilleures productions narratives et critiques contemporaines. La sélection des textes s'appuie sur le critère de la qualité stylistico-formelle et, même lorsque la revue fait de la place aux thématiques actuelles (la guerre en particulier), cela se réalise dans une perspective principalement esthétique, à travers le filtre de la littérature. Loin d'être conçue comme un phénomène statique (*Prosa* accueille largement les innovations modernistes), dans la revue la création littéraire reste liée à l'affirmation de principes et de valeurs esthétiques atemporels.

Poesia. Quaderni internazionali est une revue anthologique, dirigée à Rome par Enrico Falqui. Huit fascicules paraissent entre janvier 1945 et décembre 1948. Les volumes présentent des textes poétiques et des articles critiques sur la poésie. Comme on le lit dans la présentation du premier volume, l'intention est d'offrir aux lecteurs, dans une époque d'angoisse et de désordre, le secours de la voix poétique et de ses vérités essentielles, à savoir les valeurs impérissables de l'art⁷. En rassemblant des textes d'auteurs qui proviennent d'horizons géographico-linguistiques très variés et d'époques différentes, *Poesia* propose un répertoire poétique classicisant, qui valorise la rigueur formelle et la qualité poétique, celle-ci étant conçue comme indépendante des conditionnements socio-historiques. La revue peut ainsi accueillir des expériences contemporaines, y compris lorsqu'elles s'éloignent relativement du canon traditionnel – c'est le cas, par exemple, de la poésie française de la Résistance et de la poésie prolétarienne russe, dont des échantillons sont publiés dans le premier fascicule : en les rapprochant des textes de la tradition consacrée, *Poesia* fait revivre les valeurs et la conception classiques de la poésie, à l'heure même où celle-ci subit les attaques des promoteurs de la littérature engagée qui questionnent la responsabilité civile, morale et politique des intellectuels face au fascisme et à la catastrophe historique.

Ainsi, l'aspiration à une universalité anhistorique, a-géographique et a-idéologique est

⁷ Voir « Al lettore », *Poesia*, a. I, n. 1, janvier 1945, p. 5.

perpétuellement mise en avant : dans la présentation du deuxième volume, *Poesia* affirme ne pas vouloir être une revue partisane⁸ ; dans le rabat du sixième fascicule, on lit que « *Poesia* tend à montrer, à travers la publication d'essais et d'anthologies de poèmes, la continuité et la profondeur du travail poétique, ainsi que les correspondances perceptibles entre les différents siècles, pays et auteurs »⁹. Le modèle explicite est celui des revues littéraires de l'entre-deux-guerres (ou, plus précisément, l'image, même idéalisée, que les gens de lettres italiens se font de ces revues en 1945) : une référence à la revue de T. S. Eliot dans le rabat du huitième volume de *Poesia* le démontre. La revue s'approprie en effet les mots du directeur de la revue anglaise :

Par rapport au programme que nous réalisons, nous estimons, avec modestie mais également avec une ferme conviction, pouvoir reprendre certaines observations faites par Eliot à propos de sa revue *Criterion* et de ce qui fut son intention et son effort : la « base commune ». « Je dirais qu'il s'agissait d'un intérêt commun à l'égard des valeurs les plus élevées de la pensée et de l'expression, d'une curiosité commune et d'une commune ouverture d'esprit vis-à-vis des nouvelles idées. C'était la présomption qu'il existât une fraternité au-dessus des nations, entre les hommes de lettres européens : un lien qui ne remplaçait pas l'attachement à sa propre nation et à sa propre religion, ni l'appartenance à une philosophie politique quelconque, mais qui était en revanche parfaitement compatible avec eux. Et notre but n'était pas tant de faire prévaloir une idée déterminée, mais de maintenir l'activité intellectuelle au niveau le plus élevé »¹⁰.

Poesia et *Prosa*, qui sont créées parallèlement, ont de nombreux points communs. Le sous-titre de *Cahiers internationaux*, la structure anthologique et l'organisation graphique font d'elles deux revues complémentaires. La couverture est la même, tout comme la mise en page austère et élégante, malgré les difficultés matérielles et économiques de l'époque. En particulier, la présence de plusieurs pages vierges en ouverture et en clôture des fascicules est significative de la volonté des directeurs de se donner une allure « distingué », à l'heure où de nombreux périodiques doivent réduire le nombre de leurs pages, voire cesser de paraître en raison du prix élevé du papier. De même, les deux revues s'adressent à un public cultivé et élitiste, amoureux des belles lettres, comme on le déduit du prix des fascicules entre autres : le prix des volumes de *Prosa* augmente régulièrement, de 200 à 300 liras, tandis que le prix des fascicules de *Poesia* se fait de plus en plus prohibitif, en passant de 170 liras lors de la première livraison à 500 liras en 1947¹¹.

Mais les deux revues partagent également une partie consistante de leur réseau interpersonnel. Non seulement elles sont éditées et diffusées par le même éditeur (Nuove edizioni italiane pour le premier fascicule, Mondadori ensuite) ; le réseau national et international des collaborateurs est aussi strictement connecté et vient délimiter et intégrer ce panorama du « classicisme moderne » qui, durant les décennies précédentes, avait été dessiné,

⁸ « Al lettore », *Poesia*, a. I, n. 2, mai 1945, p. 238.

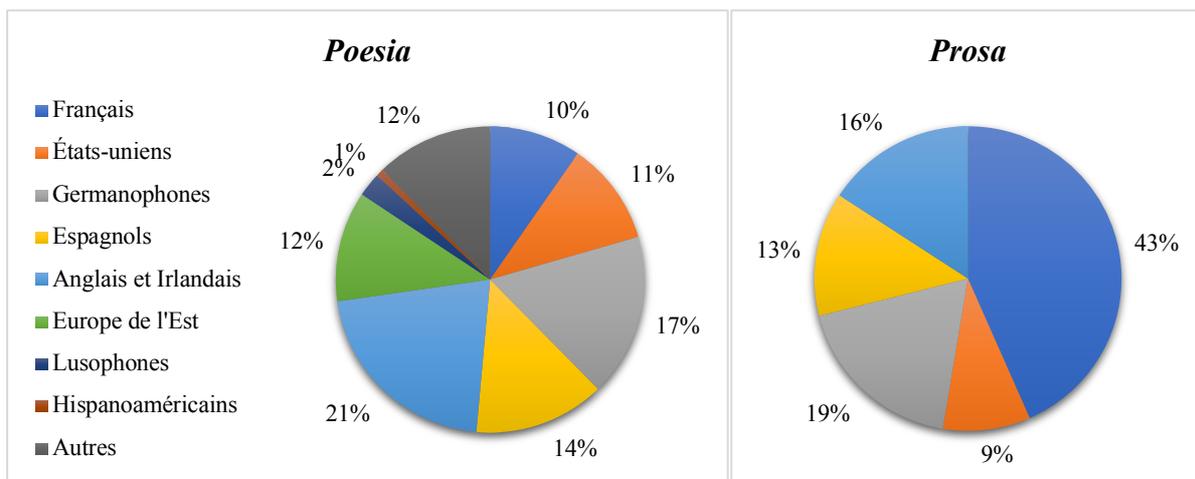
⁹ *Poesia*, a. III, n. 6, mars 1946 : « *Poesia* tende a mostrare, con saggi e florilegi, la continuità e la profondità del lavoro poetico, e le rispondenze riscontrabili da un secolo, da un Paese, da un autore all'altro ».

¹⁰ *Poesia*, a. III, n. 8, octobre 1947 : « In rapporto al programma che così stiamo continuando a svolgere riteniamo invece, con tutta modestia ma con ferma persuasione, di poter riecheggiare alcune delle osservazioni fatte da Eliot, a proposito della sua rivista *Criterion* e di quello che fu il suo intento, il suo sforzo: la "base comune". "Direi che fosse un interesse comune per i più alti valori del pensiero e dell'espressione; che fosse una comune curiosità e una comune apertura di mente per le nuove idee. Era la presunzione che esistesse una fratellanza al disopra delle nazioni, fra gli uomini di lettere europei: un legame che non sostituiva ma era invece perfettamente compatibile con l'attaccamento alla propria nazione, alla propria religione, e con l'appartenenza a qualsiasi filosofia politica. E nostro scopo non era tanto quello di far prevalere una particolare idea, quanto quello di mantenere l'attività intellettuale al livello più elevato..." » (sauf indication contraire, nous traduisons).

¹¹ En 1945, le prix d'un journal quotidien était de 4 liras, celui d'1 kg de pain était de 45 liras en moyenne, tandis que celui d'1 litre de lait était de 27 liras (prix du marché officiel). Le salaire moyen d'un ouvrier était d'environ 10.000 liras.

en Europe, par des revues telles que *La N.r.f.*, *The Criterion*, *Revista de Occidente* et, en Italie, par *La Ronda*¹² – et, plus tard, par *Solaria*. Le rattachement à la tradition classicisante de *La Ronda* se manifeste grâce à plusieurs éléments. Le nom d’Enrico Falqui en est un, et des plus évidents : critique littéraire et journaliste, protagoniste de la critique militante italienne depuis la fin des années vingt, il fut l’auteur, en 1938, d’une anthologie de la *prosa d’arte* italienne¹³ : directeur de *Poesia*, il figure comme directeur responsable de *Prosa*. Mais les noms qui relient *Prosa* et *Poesia* à la tradition rondiste et post-rondiste sont nombreux : Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Emilio Cecchi, Alfrego Gargiulo, Giuseppe Raimondi, Nino Savarese, Alberto Savinio, Pietro Paolo Trompeo, Giuseppe Ungaretti, sont autant d’auteurs de textes et de traductions publiés dans les deux revues. La directrice de *Prosa* elle-même est étroitement liée à la tradition de *La Ronda*, étant considérée comme une *prosatrice d’arte*.

Des constats similaires peuvent être faits à propos du réseau international. En effet, les deux revues affichent une vocation internationale très marquée, qui se concrétise cependant d’une manière différente, *Poesia* parvenant à recouvrir un ensemble d’aires géographiques et linguistiques bien plus étendu que *Prosa* (voir les graphiques 3 et 4). Au cours de ses trois fascicules, *Prosa* publie 77 textes de 61 auteurs étrangers, tandis que les huit volumes de *Poesia* diffusent au sein du public italien 634 textes de 228 auteurs étrangers (mais plusieurs textes étrangers sont anonymes).



Graphique 3, 4. Répartition des textes étrangers dans *Poesia* et *Prosa*¹⁴

De plus, les deux revues témoignent d’un soin particulier dans la publication des traductions, qui sont toujours signées par des poètes, écrivains et critiques littéraires de renom. Ce dernier point ne distingue pas véritablement ces deux revues de la plupart des publications contemporaines, la pratique de la traduction étant très répandue chez les écrivains italiens de l’époque. La singularité de *Poesia* et *Prosa* demeure plutôt dans le fait que ces deux revues

¹² Nous renvoyons à ce propos au volume d’Anne-Rachel Hermetet, *Pour sortir du chaos. Trois revues européennes des années vingt*, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

¹³ Enrico Falqui, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d’arte*, Milano, Panorama, 1938.

¹⁴ La catégorie « Français » regroupe également les auteurs belges ayant publié la majorité de leur œuvre en France (aucun auteur francophone provenant d’autres aires géographiques n’apparaît dans les deux revues) ; la catégorie « Germanophones » inclut les auteurs germanophones d’Autriche et de République Tchèque ; la catégorie « Europe de l’Est » rassemble les auteurs provenant d’URSS et des pays satellites, à l’exception de la Yougoslavie.

reconnaissent également une dignité artistique à la traduction de textes en prose, soient-ils des textes narratifs ou des textes critiques et argumentatifs. Ces derniers sont en effet traduits par des écrivains et critiques littéraires expérimentés, dont le nom apparaît toujours dans les sommaires des fascicules et en clôture des textes.

Les affinités entre les deux périodiques n'excluent pas l'existence de certaines différences notables. *Prosa*, comme *Poesia*, se réclame de la tradition classicisante italienne et européenne et ne cache pas son affiliation avec *La Ronda* et avec l'histoire de la *prosa d'arte*¹⁵. Néanmoins, la revue de Manzini fait preuve d'une ouverture plus audacieuse à l'égard de la modernité littéraire. D'une part, elle ouvre largement ses pages aux expérimentations narratives modernistes, et plus particulièrement à la forme romanesque, qui dispose désormais d'une légitimation complète dans le domaine de la prose stylistiquement élevée – légitimité qui lui était niée à l'époque de *La Ronda*. De l'autre, alors que les volumes de *Poesia* mélangent régulièrement des auteurs d'époques différentes (de l'antiquité à l'époque contemporaine), de façon à accentuer le caractère atemporel de la poésie, les fascicules de *Prosa* se concentrent sur la littérature contemporaine – les auteurs d'avant le XX^{ème} siècle sont ici très rares. Parmi les auteurs étrangers qui enrichissent les volumes de *Poesia*, les signatures qui avaient déjà paru dans les revues italiennes des années trente sont très nombreuses. En revanche, le lecteur de *Prosa* se trouve régulièrement face à des écrivains des dernières générations (c'est le cas de Sartre, de Camus, de Blanchot, de Violette Le Duc entre autres) ou méconnus dans l'Italie de l'époque, dont Henri Michaux et Francis Ponge.

Des textes de ces derniers paraissent dans le premier volume de *Prosa*. On trouve, pour le premier, l'« Introduction au galet », paru dans le n. 21 de *Poesie 44* et inclus en 1948 dans *Proèmes*, et de « Le Galet », paru en 1942 dans *Le Parti pris des choses*. La traduction du premier est signée par Enrico Falqui, tandis que « Le galet » est traduit par Alberto Savinio, l'un des collaborateurs assidus de *La Ronda* et auteur majeur de l'époque de la *prosa d'arte*¹⁶. Quant à Michaux, on trouve les traductions, signées par Giuseppe Ungaretti, de « La lettre » et de « Ecce homo », tous deux tirés des fascicules de *Confluences* de juin et de décembre 1943 (ils ont ensuite été réédités dans *Épreuves, exorcismes*, ouvrage paru chez Gallimard en 1945)¹⁷.

Ces quatre textes sont emblématiques de la transmutation que le transfert fait subir aux textes poétiques. Par conséquent, leur classement pour l'analyse quantitative des genres des textes publiés dans les revues se révèle problématique. En effet, le contexte de la publication italienne

¹⁵ Le troisième fascicule présente, entre autres, un choix de « petites proses » allemandes, qui sont comparées aux *prose d'arte* italiennes (Erich Stock, « Noterella su “feuilleton” tedesco », trad. it. par Gianni Calderone, *Prosa*, a. II, n. 3, octobre 1946, p. 120-122). Par ailleurs, dans le rabat du volume, le programme de la revue est énoncé par ces mots, qui reprennent la définition de la *prosa d'arte* que Falqui avait donnée dans son anthologie *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte* (op. cit.) : « l'engagement majeur de *Prosa* demeure celui de présenter les plus beaux récits italiens et étrangers [...], les journaux intimes suscitant un intérêt psychologique et artistique exceptionnel [...], des *capricci*, variations, essais » (il maggiore impegno di *Prosa* resta quello di presentare i più bei racconti italiani e stranieri [...], diari di eccezionale interesse psicologico e artistico [...], capricci, variazioni e saggi »).

¹⁶ Francis Ponge, « Introduction au galet », *Poesie 44*, n. 21, novembre-décembre 1944, ensuite in *Proèmes*, Paris, Gallimard, 1948 ; *Id.*, « Le galet », in *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942. Trad. it. par Enrico Falqui et Alberto Savinio, « Partito preso delle cose: Introduzione al ciottolo ; Il ciottolo », *Prosa*, a. I, n. 1, juillet 1945, p. 121-130

¹⁷ Henri Michaux, « Ecce homo », *Confluences*, n. 20, juin 1943 ; « La lettre », *Confluences*, n. 27, décembre 1943 ; rééd. dans *Épreuves, exorcismes*, Paris, Gallimard, 1945. Trad. it. par Giuseppe Ungaretti, « Parole: La lettera ; Ecce Homo », *Prosa*, a. I, n. 1, juillet 1945, p. 136-139.

gène une ambiguïté importante. En publiant ces textes dans *Prosa*, le poème en prose est explicitement classé sous le label, vaste, d'une prose qui se fait poétique et non pas dans le domaine de la poésie, fût-ce d'une poésie qui va vers la prose.

Il est probable que les modalités de publication des poèmes de Michaux dans *Confluences* ont contribué à opérer cette catégorisation. En effet, ces poèmes paraissent dans la section initiale des volumes de la revue française, et non pas dans la section qui regroupe spécifiquement les poèmes. Toutefois, l'organisation typographique semble confirmer qu'une modification du genre de référence a eu lieu lors du transfert : dans les textes originaux de Michaux publiés dans *Confluences*, les paragraphes sont séparés par des blancs qui leur donnent l'allure de versets ; ces espaces disparaissent dans la traduction publiée dans la revue italienne, celle-ci donnant à voir un texte dont la structure typographique est typique de la prose.

Il en va de même pour Ponge. Dans *Poésie 44*, l'« Introduction au galet » figure dans la section « Proses ». Mais pour ce qui concerne « Le galet », le texte qui conclut *Le parti pris des choses*, les circonstances sont différentes, car la désignation de l'œuvre de Ponge en tant qu'œuvre de poésie est moins équivoque dans la critique française de l'époque. Pensons par exemple à « L'Homme et les choses » de Sartre, dont la deuxième partie paraît dans le même fascicule de *Poésie 44*¹⁸. Ici, il est bien question d'un Ponge « poète » et de son *Parti pris des choses* en tant qu'œuvre poétique. Dans la revue italienne, en revanche, les deux auteurs sembleraient plutôt offrir des exemples d'une prose poétique ou de la *prosa d'arte*.

Or, dans l'entre-deux-guerres, la définition du genre de la prose d'art et sa distinction avec d'autres formes comme le poème en prose n'étaient pas clairement établies, les deux étant souvent associés dans le discours critique et théorique¹⁹. On peut supposer qu'une telle distinction n'est toujours pas perçue comme essentielle et effective après 1945, ce qui justifierait la publication des textes de Ponge et de Michaux comme des textes en prose. Le genre de la prose d'art se développe et s'impose au début des années vingt, notamment autour de *La Ronda*. Bien que ses frontières soient plutôt floues, le terme de *prosa d'arte* désigne des textes brefs et clos, accomplis en eux-mêmes et pourvus d'une structure bien définie qui les distingue du « fragmentisme » de l'avant-garde italienne des années 1910. Leur allure est fortement mélodique, ces textes étant construits autour de structures syntactiques symétriques, de rimes internes et de schémas métriques. Ils privilégient la description au détriment de la narration, qui est réduite au minimum. En revanche, ils sont riches en digressions lyriques ou érudites et se caractérisent par le soin stylistique élevé, par un registre élégant et soutenu et par un ton parfois ironique. Très souvent, les *prose d'arte* surgissent de la contemplation et de la description d'objets de la nature, comme l'a remarqué Carla Gubert :

La contemplation de la Nature est certainement le champ principal dans lequel puisent les prosateurs d'art : elle se prête particulièrement bien à la variation sur l'objet de la description, en créant un tissu d'images analogiques, riche en renvois érudites ou autobiographiques. En outre, elle permet de réaliser un procédé qui est typique chez ces écrivains, à savoir la métamorphose de l'objet lui-même : il ne s'agit pas de décrire, d'un point de vue objectif et distancié, un aspect de la Nature afin

¹⁸ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses (II) », *Poésie 44*, n. 21, novembre-décembre 1944, ensuite dans *Situations, I*, Paris, Gallimard, 1947.

¹⁹ Voir à ce propos Carla Gubert, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003.

de fournir des informations sur lui, mais de mettre en œuvre les possibilités multiples du langage (celui-ci étant hybride, fait de mots lyriques aussi bien que populaires et familiers) afin de faire vibrer l'objet contemplé des reflets et des réflexions qu'il soulève dans la sensibilité, dans l'esprit de l'écrivain, jusqu'à le transfigurer en quelque chose de différent, de vivant, de fantastique²⁰.

Bien que la prose d'art italienne se distancie de la poésie de Ponge par plusieurs aspects, on peut cependant retrouver quelques points communs, ne serait-ce que dans la contemplation et la description des choses et dans la « mise en œuvre des possibilités multiples du langage ».

Il n'est pas question, ici, de faire un parallélisme entre l'expérience de *La Ronda* – qui date, répétons-le, du premier après-guerre – et la poésie de Ponge, ni d'associer cette dernière à la *prosa d'arte*. De plus, l'interprétation des traductions de Ponge en tant qu'exemplaires de *prosa d'arte* demeure elle-même problématique. En effet, le genre en question est ressenti comme étant spécifiquement italien et sa production est généralement délimitée dans le temps aux années d'activité de *La Ronda*. Néanmoins, on ne saura nier qu'à la base de la sélection de plusieurs textes parus dans *Prosa* se trouvent les principes, pour le moins stylistico-formels, du genre. L'intérêt de ce genre d'évaluation est donc de permettre d'identifier les éléments qui ont pu amener *Prosa*, revue qui ne nie pas son affiliation avec la tradition rondiste et post-rondiste, à proposer la poésie de Ponge à ses lecteurs. C'est ainsi que l'on peut saisir la « transmutation sémantique »²¹ que la traduction et la republication produisent sur les textes.

Chez Ponge, la contemplation des choses vise à fonder une nouvelle parole poétique, apte à exprimer les choses du monde et à aider l'homme à « prendre conscience et jouissance effective » de leur « qualités inédites »²², en instaurant, par là même, un nouveau rapport de l'Homme au monde. C'est en ce sens que, nous semble-t-il, il trouve sa place dans *Prosa*, revue qui s'ouvre à l'expérimentation des formes et des langages afin de faire revivre la parole littéraire après la catastrophe de l'Histoire et du langage. Car la revue de Manzini ne limite pas son activité à la proposition nostalgique du classicisme de *La Ronda* : elle vise au dépassement de certaines des expériences de l'entre-deux-guerres sans en renier les principes et, surtout, sans adopter l'attitude de rupture qui est propre à de nombreuses revues italiennes de la même époque.

Par ailleurs, les problématiques du rapport entre poésie et prose et de l'hybridation entre les genres sont bien présentes dans la revue. *Prosa* publie en effet de nombreux extraits de romans qui attestent d'un intérêt vis-à-vis du roman moderniste, du roman lyrique, voire du roman métaphysique explorant la condition ontologique de l'homme. La revue élève ainsi le genre romanesque au stade d'opération formelle, en acceptant son hybridité. Le roman pouvant être doté de la dignité esthétique qui est propre à la *prosa d'arte*, il est en mesure d'atteindre aux

²⁰ *Ibid.*, p. 81 : « La contemplazione della Natura è di certo il campo a cui principalmente attingono i prosatori d'arte: essa si presta particolarmente alla variazione sull'oggetto della descrizione, creando un tessuto di immagini analogiche, fitto di rimandi eruditi o personali. Inoltre consente un procedimento caro a questi scrittori vale a dire la metamorfosi dell'oggetto stesso: non si tratta mai di descrivere, da un punto di vista obiettivo e distanziato, un aspetto della Natura per fornire informazioni su di esso, ma di mettere in campo le molteplici possibilità del linguaggio (ibrido, fatto di parole sia liriche che popolari familiari) al fine di far vibrare l'oggetto contemplato dei mille riflessi e riflessioni che solleva nella sensibilità, nello spirito dello scrittore, fino a trasfigurarlo in qualcosa di diverso, di vivo, di fantastico ».

²¹ Michel Espagne, « Quelques aspects actuels de la recherche sur les transferts culturels », in Lucile Arnoux-Farnoux et Anne-Rachel Hermetet (éd.), *Questions de réception*, Paris, SFLGC, « Poétiques comparatistes », 2009, p. 174.

²² Francis Ponge, « Introduction au galet », in *Id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 202.

exigences de la poésie. Même en dehors du discours spécifique sur le genre romanesque, on remarque que les notes rédactionnelles, tout comme la sélection des textes qui composent les fascicules de la revue, mettent régulièrement en avant la valeur poétique que peut avoir la prose, y compris la prose narrative. Dans le premier volume, par exemple, les textes de Ponge sont précédés de « Tre operette » de l'écrivain italien Nino Savarese. La note rédactionnelle les présente ainsi : « Selon un jugement désormais pacifique, du moins parmi les connaisseurs, beaucoup de bonne poésie italienne contemporaine a été écrite en prose »²³. Mais la question de la « con-fusion » entre la prose et la poésie reste ambiguë et contradictoire. En clôture du même volume, une citation de S. T. Coleridge définit la langue de la poésie comme la langue de la passion et de l'émotion. La langue de la prose serait en revanche celle de la raison, se déployant dans une forme harmonieusement pré-ordonnée. Cela paraît pour le moins paradoxal, au moment où, en publiant des extraits de romans lyriques et de pages de journal, la revue est en train de prouver que la prose peut être également la langue de l'émotion et de l'irrationalité, la forme d'une expression poétique de l'intériorité. *Prosa* joue, nous semble-t-il, avec les paramètres critiques de la tradition en les mettant subtilement en question. Et c'est à cette remise en question que Ponge et Michaux sont appelés à contribuer.

Les textes de Michaux constituent en effet deux exemples d'une littérature enracinée dans l'époque contemporaine, naissant de l'expérience historique récente mais se voulant alternative à la littérature de la guerre et de la Résistance. Ces deux poèmes sont aussi l'expression de l'échec d'une langue poétique. Dans « La lettre », Michaux s'exprime par ces mots :

[...] Mais le poème que nous avons entendu a paralysé notre entendement.

Notre chant dans la peine trop grande n'a pu être proféré. L'art à la trace de jade s'arrête. [...] et nous, pareils à des nuages nous passons, bourrés des vaines puissances de la douleur.

On n'aime plus le jour. Il hurle. On n'aime plus la nuit, hantée de soucis. Mille voix pour s'enfoncer. Nulle voix pour s'appuyer.²⁴

Face à cette crise, le poète cherche à inventer « une langue pour après la catastrophe »²⁵ qui a réduit l'homme au silence et a définitivement détruit les anciennes barrières, édifiées par la tradition, entre la prose et la poésie. Il n'en demeure pas moins que la revue finit par établir une distinction quelque peu rigide (mais non hiérarchique) entre la poésie et la prose : la création de *Prosa* est en effet complémentaire à celle de *Poesia* d'Enrico Falqui, si bien que les deux titres apparaissent comme la manifestation de la permanence d'une conception précise – et peu innovante – des bornes qui séparent la prose de la poésie.

On comprend alors que le transfert de la littérature française en Italie comporte une classification des genres littéraires qui ne correspond pas forcément à celle opérante dans le champ d'origine. Le poème en prose français, en traversant les frontières nationales, devient une prose – une prose poétique, certes, une *prosa d'arte*, mais il ne rentre pas pour autant dans

²³ *Prosa*, a. I, n. 1, juillet 1945, p. 114 : « A giudizio ormai pacifico, almeno tra gli intenditori, molta buona poesia contemporanea è stata scritta in prosa ».

²⁴ Henri Michaux, « La Lettre », in *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour, Paris, Gallimard, 1998, vol. I, p. 793.

²⁵ Isabel Violante Picon, « Une œuvre originale de poésie ». Giuseppe Ungaretti traducteur, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998, p. 291.

la catégorie de la poésie. L'extension de la notion de prose poétique, plutôt qu'à une « confusion » entre les domaines, semble mener à une délimitation plus restreinte de la définition de « poésie ». La démarcation se fait d'autant plus radicale si l'on considère que les textes de Michaux et de Ponge publiés dans *Prosa* sont traduits en italien, alors que la poésie française est publiée en langue originale dans *Poesia*²⁶. Si ce choix trahit la volonté de préserver le texte poétique des inévitables manipulations que comporterait la traduction, on peut aisément comprendre que ce genre de manipulations ne sont pas perçues comme telles lorsqu'il s'agit de traduire la prose. En effet, les textes critiques et théoriques français qui paraissent dans *Poesia* sont traduits en italien. Notons d'ailleurs que, en 1946, la revue de Falqui publie des poèmes de Michaux en langue originale²⁷. Ce sont des textes en vers libres mais bien délimités, dont l'organisation typographique ne laisse pas l'ombre d'un doute sur leur nature de poèmes.

Ces aspects ne sont pas anodins lorsqu'on envisage de mener une enquête quantitative sur les genres des textes publiés. En effet, le *corpus* des revues exploitées ne justifierait pas la création d'une catégorie qui réunisse le poème en prose, le champ littéraire italien de l'après-guerre opposant une véritable résistance à la diffusion du poème en prose. Le genre est très peu pratiqué par les poètes italiens entre les années quarante et soixante-dix, probablement pour les liens qu'il évoque avec la *prosa d'arte*, celle-ci faisant l'objet d'un rejet assez généralisé après la fin du *ventennio* fasciste, en raison de son formalisme et de sa conception moralement et politiquement désengagée de l'activité littéraire. Parallèlement, la sélection des textes poétiques français effectuée par les médiateurs qui collaborent avec les revues littéraires tend systématiquement à exclure le poème en prose, qui est désormais acquis et largement pratiqué dans la poésie française de la même époque.

Du quantitatif au qualitatif : la revue comme œuvre de création

L'exemple des poèmes de Ponge et de Michaux dans *Prosa* illustre donc bien comment la publication de textes littéraires en revue peut être une opération de classification. Lorsqu'il s'agit de textes étrangers, cette opération est soumise aux lois régissant le champ de réception. En ce sens, le cas du poème en prose est emblématique et il a cours dans de nombreux *corpus*. Mais d'autres types de textes que l'on trouve dans les revues peuvent soulever des problèmes analogues. Les lettres et les fragments de correspondances épistolaires, par exemple, peuvent assumer tour à tour des fonctions diverses : tantôt ils paraissent en tant que documents, notamment en raison de leur contenu ; tantôt ils sont publiés en tant que textes critiques, s'ils comportent une réflexion esthétique ou littéraire ; mais ils peuvent également être publiés en tant que textes littéraires à part entière. Le transfert à travers le temps et l'espace fait qu'ils soient déconnectés de leur contexte de composition (et éventuellement de celui de première publication) et que leur fonction et leur valeur sémantique se transmutent, en s'adaptant au contexte d'accueil.

²⁶ « Nous croyons pouvoir nous dispenser de traduire les poètes de langue française », lit-on dans la présentation du premier fascicule de la revue (« Al lettore », *Poesia*, a. I, n. 1, janvier 1945, p. 5 : « Poeti di lingua francese crediamo poter dispensarci dal tradurli »).

²⁷ *Poesia*, a. II, n. 3-4, janvier 1946, p. 182-187.

Les textes de critique et de théorie littéraire posent, eux aussi, un défi à la catégorisation nécessaire pour l'analyse quantitative. Dans son deuxième fascicule, *Prosa* publie un dossier sur le roman français contemporain, comportant des extraits de romans récents et des fragments d'articles critiques ayant paru dans un fascicule de *Confluences* de 1943, où des critiques et des théoriciens dressaient un bilan des expériences de la première moitié du siècle et interrogeaient l'avenir du genre romanesque²⁸. Ces articles sont les seuls textes traduits dont la rédaction de *Prosa* ne précise pas les noms des traducteurs. Cela les distingue donc des nombreux textes théoriques, critiques et philosophiques publiés dans la revue, comme par exemple la traduction d'un extrait du *Théâtre et son double* d'Antonin Artaud²⁹ ou de textes d'Eugenio d'Ors qui, regroupés sous le titre « Prose letterarie e speculative », sont introduits par une note rédactionnelle mettant en relief leurs aspects stylistiques³⁰. De toute évidence, le texte d'Artaud n'est pas publié en tant qu'article de critique ou théorie théâtrale, la revue ne s'intéressant nullement au théâtre. Il apparaît, en revanche, comme un exemple de prose étant dotée de qualités esthétiques. Les divergences dans les modalités de publication trahissent l'instauration d'une différence fondamentale entre le texte d'Artaud (mais l'on pourrait faire la même constatation à propos de textes de Paul Valéry ou d'Alain³¹) et les articles abordant le roman contemporain : ces derniers restent strictement liés à une époque déterminée et n'aspirent donc pas à la valeur atemporelle de la prose littéraire. Néanmoins, en classant l'ensemble de ces articles sous le label de la « critique et théorie littéraire », l'on écrase les différences qualitatives qui les caractérisent. Au contraire, la création d'une catégorie ultérieure ne serait pas justifiée, dans la mesure où elle ne serait pertinente que pour un nombre très réduit de textes publiés dans *Prosa* et dans quelques autres revues, et non pas pour la majorité du *corpus* exploité.

Lorsqu'on les observe singulièrement, tous ces cas ne sont généralement pas en mesure de biaiser véritablement les résultats statistiques de l'analyse, notamment lorsqu'on travaille sur des *corpus* très copieux. Pris dans leur ensemble, en revanche, ils finiraient par produire des résultats qui reflètent moins la réalité des pratiques de publication dans les revues que la manière d'interpréter et de classer les textes propre à l'observateur menant l'analyse.

La question qui se pose est donc la suivante : faut-il établir les catégories en fonction des conceptions du cloisonnement des genres qu'expriment les revues, ou bien en fonction de l'évaluation des genres de référence des textes que peut faire le chercheur ? La première solution engendrerait une multiplication irraisonnable des catégories, rendant l'analyse quantitative non significative et substantiellement inutile ; la deuxième, en revanche, empêche de rendre compte de la singularité de chaque revue dans l'élaboration des formes et des genres,

²⁸ « Problemi del romanzo », *Prosa*, a. II, n. 2, mars 1946, p. 43-64 (le dossier rassemble des extraits d'articles de Marcel Arland, Edmond Jaloux, Clara Malraux, Roger Lannes, Léon Bopp, Henry Malherbe, Paul Valéry, René Tavernier, Louis Parrot, Stanislas Fumet, ayant paru dans *Confluences*, n. 21-22, juillet-août 1943).

²⁹ Antonin Artaud, « Messa in scena e metafisica », trad. it. par Giorgio Prosperi, *Prosa*, a. II, n. 3, octobre 1946, p. 234-244.

³⁰ Eugenio d'Ors, « Prose letterarie e speculative », trad. it. par Luciano Anceschi, *Ibid.*, p. 245-267.

³¹ Paul Valéry, « La danza », trad. it. par Raffaele Contu, *Prosa*, a. II, n. 2, mars 1946, p. 214-226 (traduction du texte tiré d'une conférence tenue par Valéry à Paris et à Rome en 1936, publié dans *Conferencia*, 1^{er} novembre 1936) ; Alain, « L'avventura del cuore », trad. it. par Bruno Schacherl, *Prosa*, a. II, n. 3, octobre 1946, p. 128-135 (extrait de l'ouvrage *Les aventures du cœur*, Paris, Hartmann, 1945). On remarquera d'ailleurs que, en 1950, *La Fiera letteraria* (hebdomadaire romain entretenant des liens strictes avec le post-rondisme et avec *Poesia*) consacra un article à Alain, dont les *Propos* seront définis comme de brefs « capitoli » (Renato Mucci, « Una frase cancellata su due ecco la filosofia di Alain », *La Fiera letteraria*, a. V, n. 8, 19 février 1950, p. 4).

ainsi que dans la manière de classer les textes étrangers publiés. Si cela demande que l'on conjugue les approches quantitative et qualitative dans l'analyse des revues, on comprend bien que, lorsqu'on procède à l'analyse de masses de données très grandes, il est difficile de prendre en compte ce genre de phénomènes, qui sont pourtant fondamentaux dans les processus de transferts littéraires transnationaux. De même, la nécessité d'élaborer d'une manière empirique les stratégies de définition des catégories pour la répartition des données, selon les caractéristiques propres à chaque *corpus* et les objectifs de la recherche, peut entraver la comparaison des résultats quantitatifs obtenus lors d'enquêtes menées sur des *corpus* différents, tout comme la possibilité d'entreprendre des analyses de plus grande envergure, tant du point de vue diachronique qu'en termes transnationaux.

On pourrait alors décider d'appliquer les paramètres du champ d'origine. Cependant, cette solution est souvent difficile à réaliser, parce qu'elle demande que l'on puisse toujours identifier les sources d'où les revues tirent leurs textes ainsi que les catégories dans lesquelles ceux-ci ont originairement été classés. Ou bien, l'on peut appliquer les paramètres du champ d'accueil – c'est l'option que nous avons adoptée dans notre analyse –, ou encore, envisager la création de deux séries de données complémentaires, dont l'une serait répartie selon les critères du champ d'origine, l'autre selon les critères du champ d'accueil³². Là aussi, cependant, il faudrait supposer que l'ensemble d'un champ littéraire (soit-il le champ d'origine ou le champ d'accueil) partage entièrement ces paramètres. De plus, comme nous l'avons vu avec le texte de Ponge paru dans *Poésie 44* et avec les poèmes de Michaux publiés dans *Confluences*, cette tâche n'est réalisable qu'à condition d'atténuer, voire d'effacer la variété des pratiques de publication dans les revues. Une analyse purement quantitative finit donc par gommer les transmutations que les textes subissent durant le transfert. De cette manière, ce sont aussi la spécificité des revues et leur capacité à mettre sans cesse en question (ou bien à consolider) les paramètres de la tradition qui se voient écrasées.

C'est là une question particulièrement importante également lorsqu'on envisage d'organiser les contenus des revues dans des catalogues et banques de données numériques, en classant les contenus dans des catégories données qui peuvent générer des malentendus lors du dépouillement. Trop souvent les catalogues numériques (des outils qui sont pourtant essentiels pour la recherche sur les périodiques) ne problématisent pas le processus de classement des textes : les critères adoptés ne sont que très rarement rendus explicites, ni ne sont uniformisés pour l'ensemble des contenus indexés. De plus, l'indexation numérique des revues tend souvent à individualiser chaque contenu, en supprimant la dimension collective qui caractérise l'objet revue. On le sait, les éléments qui constituent et déterminent chaque contenu dans une revue ne se limitent pas au texte, à son titre et au nom de son auteur : la position dans le fascicule – éventuellement dans une section spécifique –, les caractères typographiques, le rapprochement d'autres contenus (images, notes rédactionnelles, d'autres textes) sont

³² Cette solution a été envisagée par Fabio Guidali pour rendre compte des origines réelles et des origines fictives des auteurs de textes étrangers dans les magazines italiens à grande diffusion, présentant un nombre élevé de pseudo-traductions (Fabio Guidali, « An historian's approach to quantitative analysis: The case of translated short stories in Italian women's *rotocalchi* (1933-1938) », in Laura Fóllica, Diana Roig Sanz, Stefania Caristia (éd.), *Literary Translation in Periodical Publications. Theoretical Problems and Methodological Challenges for a Transnational Approach*, à paraître).

également importants³³. Par ailleurs, ces éléments se révèlent souvent essentiels pour déterminer (ou bien pour problématiser) la classification des contenus selon leurs genres de référence et pour approfondir, par ce biais, le rôle des revues dans la consolidation ou dans la réélaboration des pratiques littéraires.

Car la revue est à la fois lieux de création et création elle-même, véhicule pour la diffusion de textes et texte critico-littéraire (et extra-littéraire), discours critique sur les œuvres et œuvre elle-même, capable de modeler la réalité littéraire sans pour autant la figer dans des confins nets et définitifs. Il s'agit alors de reconnaître la singularité des revues par rapport à d'autres types de publications et de définir, par conséquent, des stratégies de catégorisation des contenus qui témoignent de la spécificité du *medium* en question. Parallèlement, il est désormais nécessaire de considérer de façon systématique la dimension transnationale de l'activité des revues – dimension qui assume des modalités et des significations différentes selon les époques et selon les contextes – et d'intégrer, dans la recherche sur les périodiques, les acquis de la recherche en transferts culturels.

L'analyse quantitative est un outil fondamental pour relever des tendances synchroniques ou diachroniques, ainsi que pour mettre en évidence des pics quantitatifs qui, tout en n'ayant pas de valeur statistique, présentent une valeur qualitative dont la recherche en littérature ne peut faire abstraction. De ce point de vue, l'analyse quantitative se charge d'un potentiel épistémologique primordial : elle incite le chercheur à observer les revues, leurs contenus, leur forme, leur essence en mettant en question les paramètres classiques de l'histoire littéraire pour repenser, dans toute leur variété, les pratiques et les modalités de la création – et de la réception – et pour observer, ce faisant, le caractère mouvant des frontières (géographiques, politiques, disciplinaires) du champ littéraire.

³³ Comme l'a affirmé Béatriz Sarlo, « les caractères typographiques et la position dans les pages d'une revue font partie d'un ensemble de décisions prises qui, fondamentalement, sont la revue elle-même » (« Intelectuales y revistas : razones de una practica », *América. Cahiers du CRICCAL*, « Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970 », n. 9/10, 1992, p. 10 : « el tipo de letra y el lugar en las páginas de una revista pertenecieron a un conjunto de decisiones tomadas que, básicamente, son la revista misma »).