



**HAL**  
open science

## De la poésie comme traduction

Francesca Manzari

► **To cite this version:**

Francesca Manzari. De la poésie comme traduction. E-rea - Revue électronique d'études sur le monde anglo-  
phone, 2025, 22 (2), <10.4000/144r0>. <hal-05494999>

**HAL Id: hal-05494999**

**<https://hal.science/hal-05494999v1>**

Submitted on 5 Feb 2026

**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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No  
Derivative Works - International License

# e-Rea

Revue électronique d'études sur le monde anglophone

22.2 | 2025

1. Cultural diversity and popular music in the UK / 2. Reading and Writing (In-)Between Languages in the English-Speaking World

Reading and Writing (In-)Between Languages in the English-Speaking World

---

## De la poésie comme traduction : Pound traducteur d'Arnaut Daniel

FRANCESCA MANZARI  
<https://doi.org/10.4000/144r0>

Aix Marseille Univ. CIELAM, Aix-en-Provence, France  
<https://journals.openedition.org/erea/20241>

---

### Résumés

Français English

Parmi les motifs récurrents liés à la problématique de la traduction de la poésie demeure celui de son impossibilité. Pourtant, l'histoire de la poésie occidentale est intimement liée à celle de la pratique traduisante au point où il serait aisé de reconnaître à l'activité poétique un penchant intrinsèque au traduire, comme si poésie et traduction allaient de pair, comme si composer un poème était toujours déjà traduire-adapter une forme linguistique et littéraire préalablement existant et appelant à sa transposition et par celle-ci à son renouvellement <sup>1</sup>. La traduction d'un poème est toujours un événement parce que si la traduction de la poésie est considérée comme impossible, elle est toutefois absolument nécessaire<sup>2</sup>. Ici nous étudions ce qui lie la traduction de la poésie à la création littéraire en lisant-écrivant l'une des figures emblématiques de poètes traducteurs : Ezra Pound<sup>3</sup>.

Among the recurrent motifs relating to poetry translation is the question of its impossibility. And yet, the history of Western poetry is closely connected to translation practice, to the extent that it would seem a small step to recognize in poetic activity an intrinsic inclination towards translation work, as if poetry and translation went hand in hand—as if to compose a poem were always already to translate-adapt a previously existing literary and linguistic form, whose vocation was to be transposed and thereby renewed. The translation of a poem is always an event, for while the translation of poetry is considered to be impossible, it is nevertheless absolutely necessary. In this article we study the links between the translation of poetry and literary creation by reading-writing one of the emblematic figures of the poet-translator, Ezra Pound.

---

### Entrées d'index

**Mots-clés :** traduction de la poésie, intraduisibilité, life-enhancing, vorticisme, poiesis

**Keywords:** poetry translation, untranslatability, life-enhancing, vorticism, poiesis



*Texte intégral*

- 1 Très jeune, quand il était encore élève de la Cheltenham Military Academy, dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, Ezra Pound formule le projet de devenir avant ses trente ans la personne avec la plus grande connaissance au monde de la poésie. Comme le rappelle A. David Moody dans le premier volume de sa biographie de Pound : « [...] Par un inexplicable procédé, il était devenu possédé, à l'âge de 15 ans, par le thème de son entière maturité : être un bon, voire un parfait artiste des mots »4 (13). Pour servir cet idéal, jeune étudiant à la University of Pennsylvania, Pound formule le projet d'étudier la littérature comparée européenne, discipline qui n'avait pas encore sa place dans les programmes de littérature à Penn et contre laquelle se prononçaient ses professeurs. Ainsi commença une période de farce choisie par le jeune Pound : un dédoublement qui lui permettait de participer à la vie universitaire en se pliant à peine aux exercices académiques qui lui étaient imposés tout en préservant sa créativité. Il dédaignait le manque de dimension comparatiste de ses études et le dépassait, le *relevait* (au sens que Derrida a donné à l'*Aufhebung* hégélienne), par l'apprentissage de neuf, voire dix, langues anciennes, médiévales et modernes et de leurs littératures, sans pour autant s'asservir aux règles de la philologie.
- 2 Anthony David Moody raconte que « "la philologie" devenait le signifiant de tout ce que Pound considérait mauvais dans l'enseignement universitaire de la littérature tel qu'il le connaissait. Cela laissait peu de place pour les études comparatistes, les appréciations critiques, ou les débats sur la question de savoir quel texte était plus ou moins plaisant, instructif ou intensificateur de vie »5 (16). Mais pour que la poésie intensifie la vie, pour qu'elle en soit l'exaltation, dès l'âge de seize ans Pound choisit d'en connaître « "la teneur dynamique à partir de la coquille", de découvrir "quelle partie de la poésie était 'indestructible', quelle partie *ne pouvait pas être perdue* par la traduction, et [...] quels effets pouvaient être obtenus dans *une* langue seulement et demeuraient complètement intraduisibles" »6 (Moody 16). La formulation de ce projet que Pound gardera tout au long de sa vie lie indissolublement pour le poète la poésie, son moteur (*dynamic content*), au questionnement sur la possibilité de la traduction. Il s'agirait moins de mener une investigation sur la possibilité de la traduction du texte poétique, que de dire comment est poésie une composition qui autour d'un noyau intraduisible se laisse aller au voyage entre les langues. Le projet ne se limite pas à trouver ce qui dans un poème lui est absolument idiomatique et propre à la langue dont il jaillit, mais comment cet idiome dicte les lois de la composition. Lorsque le poète écrit qu'il s'attache à connaître la poésie *from the shell*, il n'entend pas « de l'intérieur de la coquille », il entend « à partir de la coquille » et il serait possible d'ajouter « de la coquille fermée », à savoir de ce qui en tout état de cause ne peut être enfreint, atteint, violé, connu. Connaître la poésie, c'est étudier le rapport entre la coquille et les algues qui dansent autour d'elle. La coquille demeure inviolée, trésor caché du poème, garantie de son existence. Les algues la dissimulent et les courants marins la transportent et la font survivre.
- 3 Jacques Derrida décrit de façon analogue le fonctionnement de la poésie dans un *one line poem* qu'il avait envoyé dans une lettre à Ginette Michaud : « J'ai un jour publié un "one line poem" que vous ne connaissez pas et qui n'a d'autre intérêt que sa crypte. C'est "Prière à desceller d'une ligne de vie" » (Michaud 459). La crypte, la coquille, le secret du poète, ce qui ne peut être dit que de façon idiomatique devient, pour revenir à Pound, *life-enhancing* : le poème porte à vivre outre, à vivre pour décrypter, à vivre pour trouver. Le verbe anglais *enhance* traduit de façon très appropriée la fonction que Hegel confère à la figure de l'*Aufhebung* selon Derrida<sup>7</sup>. Le verbe anglais porte en soi le sens de l'augmentation comme d'un devenir plus grand, de la mise en valeur et du rehaussement, de la *relève* dirait Derrida, comme de ce qui, permettant de garder l'essentiel, fait de celui-ci quelque chose de plus accompli. Or Moody dit que d'être *life-enhancing*, c'est une fonction de la poésie, c'est la façon dont la poésie rehausse, relève la vie, vient à l'endroit de la vie pour la rendre meilleure, pour la mettre en valeur. Les notes de jeunesse montrent l'attrait que l'aporie du poétique exerce sur le poète : le projet est de savoir reconnaître la partie « indestructible » du poème comme ce qui ne peut être perdu en traduction, sans pour autant nier la conscience de l'union entre le poétique et l'idiomatique. L'indestructible comme coquille, comme crypte, est un lieu aporétique en ceci qu'il est lié à la fois à ce qui, enfermé, caché, se destine à la mort et à l'appel à la survie par la traduction. Comme l'écrit Derrida dans « Fors » :

Le lieu cryptique est donc aussi une sépulture. La topique nous a appris à compter avec un certain non-lieu. La fonction sépulcrale peut à son tour ne plus signifier, simplement, la mort. Une crypte, croit-on, recèle toujours du mort. Mais pour le garder de quoi ? De quoi garde-t-on un mort intact, sauf—à la fois— de la vie et de la

mort qui pourraient lui venir de dehors ? Et pour faire que la mort n'ait pas lieu en la vie ? (25)

- 4 Pour que « la mort n'ait pas lieu en la vie », pour que la poésie ne demeure pas l'apanage unique des philologues, Ezra Pound la traduit et en la traduisant en assure la survie, en vertu de la conviction qu'il partage à l'évidence avec Walter Benjamin que la traduction est la forme la plus noble de la survie de la littérature<sup>8</sup>. Il serait possible de dire que la traduction comme survie est le mode de la poésie comme *life-enhancing*, comme relevant la vie, comme un *aller outre* la vie pour faire qu'elle soit encore *vie* lorsqu'elle risque d'accueillir la mort. Lorsque la poésie permet de survivre, elle ouvre des voies au possible. Elle devient *possibilité*, comme dans ce poème d'Emily Dickinson :

I dwell in Possibility— A fairer House than Prose— More Numerous of Windows— Superior—for Doors—	J'habite la Possibilité— Demeure meilleure que la Prose— Aux Fenêtres plus Nombreuses— De Portes plus fastueuse—
Of Chambers as the Cedars— Impregnable of eye— And for everlasting Roof The Gambrels of the Sky—	De Chambres comme Cèdres— Imprenables à l'œil— Et pour éternel Toit Les Mansardes du Ciel—
Of Visitors—the fairest— For Occupation—This— The spreading wide my narrow Hands To gather Paradise (Dickinson 215)	De visiteurs—les meilleurs— Pour Métier—Ceci— Ouvrir grand mes Mains étroites Pour récolter le Paradis <sup>9</sup>

- 5 La maison habitée par la Poésie est « *fairer* », plus juste, plus belle, plus grande que celle où vit la Prose. On y accède et on en sort par des passages fastueux, les yeux ne peuvent l'expugner parce qu'elle est infinie, son toit n'est pas destiné à s'affaisser puisqu'il est la cime des cimes, il est sublime comme la hauteur par excellence. Elle a pour visiteurs les plus justes ceux qui s'occupent d'ouvrir plus grand leurs mains étroites pour récolter le Paradis. Ainsi la poésie devient-elle vie après la mort, vie de l'esprit, vie outre la mort, à *venir* de l'idiomatique comme accomplissement de la vérité.
- 6 Qu'il s'agisse d'Ezra Pound ou d'Emily Dickinson, l'action poétique comme définition du poétique rejoint la fonction que Walter Benjamin reconnaît à la traduction lorsque celle-ci se fait survie de la littérature. Le philosophe confère à la littérature un pouvoir mystique. Penser la vie de la littérature revient à mieux comprendre le concept de vie tout court. Pour Benjamin, en effet, la littérature est ce que font les textes en traduction, aucun texte n'échappant à la loi qui le fait paraître comme étant déjà d'emblée traduit et toujours, à jamais, à traduire. Telle est la formule de vie de la littérature, un venir et un advenir, un devenir-autre au sens où l'entendent Gilles Deleuze et Félix Guattari. Cette événementialité, authentique en ceci qu'elle est conceptuelle, mais d'un conceptuel déjà déconstruit, immédiatement frappé par une impossibilité de clarté et toujours en mouvement, met la littérature dans un lieu sublime à partir duquel il est possible de penser la vie : « c'est dans leur pure hæccéité [*Sachlichkeit*, ce serait peut-être aussi l'objectivité (cf. *Neue Sachlichkeit*, Nouvelle Objectivité / FM], dénouée de toute métaphorisation qu'il convient de pressentir les idées de vie et de survivance pour les œuvres d'art » (Benjamin, « *L'abandon du traducteur* » 15)<sup>10</sup>. Benjamin confère une nouvelle tâche au philosophe : « comprendre toute vie naturelle en regard de celle plus vaste que balise l'histoire »<sup>11</sup>. Pour Pound, cette tâche est surtout celle du poète. Et pour poursuivre dans les analogies entre la pensée sur la traduction de Benjamin et de Pound, la connaissance des textes « *from the shell* » est proche de l'image benjaminienne du texte comme fruit :

Si, en effet, dans la facture de l'original teneur et langue participent d'une unité sans faille, à l'instar du fruit et de sa peau, en revanche la langue de la traduction enveloppe sa teneur comme un manteau royal aux larges plis. Car elle fait signe vers une langue qui lui est supérieure et reste donc, quant à sa propre teneur, inadéquate, rude et étrangère (21)<sup>12</sup>.

- 7 Pound est à la recherche des facultés de cette langue supérieure pour renouveler la composition en langue anglaise. Il est persuadé qu'il faut pour cela revenir aux techniques de la poésie médiévale européenne, pour laquelle il se passionne en suivant la voie indiquée par Dante dans le *De vulgari eloquentia*. À ce propos, dans *The Spirit of Romance*, il écrit qu'au XII<sup>e</sup> siècle, « les troubadours forgeaient la langue commune et la modelaient en de nouvelles harmonies qui ne dépendaient pas de l'alternance des quantités, mais de la rime et de

l'accent » (*The Spirit of Romance* 13)<sup>13</sup>. Les premières années du XX<sup>e</sup> siècle sont marquées par les traductions des *tenso*s et de *cansos* des troubadours dont il admire non seulement les techniques de composition, mais également l'authenticité du rapport que leurs rimes entretiennent avec la vérité de leurs vies : de toute évidence ils chantaient au plus près de leurs sentiments et de là ils tiraient la puissance de leur poésie. Cette période est aussi marquée par la naissance de *Personae*, avec des textes comme « Na Audiart » (*The Collected Shorter Poems* 8), « Marvoil » (22), « Piere Vidal Old » (30), ou encore de trois poèmes issus de la fréquentation des *vidas* des troubadours : Bertran de Born dans « Sestina: Altaforte » (28) et « Planh for the Young English King » (36), puis, quelques années plus tard, en 1915 ou 1916, « Near Perigord » (151). Ces recherches en traduction le conduisent aussi à la série de *Personae* intitulée « Langue d'Oc » (171-178) qui est de 1918<sup>14</sup> : quatre poèmes consacrés dans l'ordre à Giraut de Bornelh, à Guilhem de Peiteus et à Cercamon que Pound appelle Cerclamon.

8 Richard Sieburth rappelle qu'à travers ces *personae*, Pound « continuait ces séries d'expériences pour transformer la philologie romane en poésie contemporaine »<sup>15</sup>. Grâce à l'exercice incessant de la traduction de l'occitan en anglais, aux monologues à la Browning, Pound poursuit son idée de rapprochement entre l'occitan et l'anglais qui s'inscrit dans une plus ample idée selon laquelle toutes les époques seraient contemporaines.

9 Vers la fin de l'année 1909, Pound donne un cours sur la littérature médiévale à l'Institut Polytechnique de Londres. La période inaugure les travaux sur Arnaut Daniel. Un essai sur le troubadour, « *Il miglior fabbro* », était déjà paru en 1910 dans *The Spirit of Romance* (13-32) où Arnaut Daniel figure en compagnie des poètes qui constituent le canon poétique poundien : Guido Cavalcanti, Dante et François Villon. En 1911, Pound formule le projet d'une édition des « Canzoni of Arnaut Daniel » qui aurait dû accompagner celle des *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti* qui paraît en 1912, mais ce volume ne verra pas le jour à cause des caprices des éditeurs américains. Toutefois, le travail de Pound continue et paraît en deux phases : d'abord pendant l'hiver 1911-1912 dans *The New Age* et plus tard, en 1920, dans *Instigations*, bien que dans une forme moins achevée que ne l'aurait été le livre initialement conçu<sup>16</sup>.

10 Déjà dans *The Spirit of Romance*, Pound présentait les *cansos* d'Arnaut Daniel comme un modèle d'excellence : « elles satisfont non seulement l'oreille moderne, gourmande de rimes, mais également l'oreille entraînée à la musique romaine ou hellénique, pour laquelle la rime paraissait et paraît une vulgarité »<sup>17</sup> (*The Spirit of Romance* 13). Cette problématique de la plasticité des poèmes non pas d'un point de vue visuel, mais sonore, hante Pound tout au long de sa vie. La traduction de l'occitan et de façon particulière des compositions d'Arnaut Daniel satisfont avant tout son désir d'apprendre à manier les sons par les rimes et les accents. Cette recherche répond à l'injonction de renouvellement de la poésie en langue anglaise et constitue un terrain commun à l'engagement pour les traductions d'Arnaut Daniel et de Cavalcanti, comme d'autres poètes du Moyen Âge. Les expériences menées en traduction ne sont considérées à aucun moment par le poète comme de valeur moindre par rapport à celles de la création poétique qui ne naîtraient pas en traduction. En effet, il serait même possible d'affirmer que tout moment de création poétique pour Pound naît dans une expérience traductive au sens restreint de la traduction reconnaissable et au sens plus large de la transposition, adaptation, reproduction de modèles longuement étudiés et desquels Pound souhaite montrer l'idiomaticité absolue et la difficile interprétation. À partir de là le poète entend l'injonction à la transposition et crée comme si tout poème était déjà reproduction d'un original absent et à son tour modèle plus ou moins reconnaissable pour des poèmes à venir.

11 Parmi les *cansos* traduites dans *Instigations* se trouve *Autet e bas entrels prims fuoills* : « intéressante pour la façon dont Arnaut rompt le courant du poème pour imiter l'appel de l'oiseau dans "*Cadahus en son us*", et les répétitions de ce son dans les strophes qui suivent, extrêmement aigu, vraisemblablement, *Neis Jhezus, Mas pel us*, etc. »<sup>18</sup> (Pound, *Instigations* 302):

*Autet e bas, entr'els prims fuoills, 1*

*Son nou de flors els rams li renc,*

*E no-i ten mut bec ni gola*

*Nuils auzels, anz braia e chanta*

*Cadahus 5*

*En son us :*

*Pel joi qu'ai d'els et del tems*

*Chant, mas amors mi assauta*<sup>19</sup>,  
*Qu'ïls motz ab lo son acorda.* 9

- 12 Dans la traduction de René Lavaud que nous mentionnons pour introduire un commentaire de la traduction en anglais de Pound qui la suit :

En haut et en bas, parmi les premières feuilles, sont parées à neuf de fleurs aux rameaux les rangées d'arbres, et nul oiseau n'y garde muet son bec ni son gosier, mais chacun crie et chante à sa façon. Pour la joie que j'éprouve d'eux et de la saison je chante ; mais c'est l'amour qui assaille ma pensée et qui fait accorder les paroles avec la mélodie (Daniel 163)<sup>20</sup>.

<p><i>Now high and low, where leaves renew,          Come buds on bough and spalliard pleach          And no beak nor throat is muted;          Auzel each in tune contrasted          Letteth loose          Wriblis spruce.          Joy for them and spring would set          Song on me, but Love assaileth          Me and sets my words t' his dancing.          (Pound, Instigations 302-303).</i></p>	<p>Or haut et bas, où les feuilles se renouvellent          Bourgeonne la branche et se tresse l'espallier,          Et nul bec et nulle gorge ne se tait ;          Chaque oiseau dans sa mélodie          Se déchaine          En fringants friselis.          Joie pour eux et le printemps poserait          Le chant sur moi, mais Amour m'assaille.          Et accorde mes mots à sa danse<sup>21</sup>.</p>
--	---

- 13 L'exercice formel de Pound est remarquable, non pas tant dans la reproduction de la structure de l'original, car formellement sa traduction s'en éloigne, mais parce qu'il parvient à reproduire la performativité de la *cobla*. Arnaut raconte l'arrivée du printemps comme une animation des branches qui paraissent chanter d'elles-mêmes. Ce sont les oiseaux qui, cachés en elles, produisent une invasion sonore de l'air qui instaure la saison de l'amour et le printemps provençal entraîne le poète vers une parfaite superposition de la *melopœia* et de la *logopœia* qui sont deux des trois catégories de poésie définies dans *How to Read*, la troisième étant la *mytopœia*. Dans la *melopœia*, « les mots sont chargés, en plus de leur simple signifié, d'une certaine propriété musicale qui dirige la portée ou la tendance du sens »<sup>22</sup>, alors que la *logopœia* est « la danse de l'intellect parmi les mots » :

Elle emploie les mots non seulement pour le sens immédiat, mais tient compte de façon particulière des habitudes d'usage, du contexte qu'on attend de trouver avec le mot, de ses concomitants usuels, de ses réceptions connues et du jeu ironique. Elle contient le fond esthétique qui est particulièrement le domaine de manifestation verbale, et ne peut jamais être contenu dans les arts plastiques ou en musique. Il s'agit du dernier mode venu et peut-être du plus difficile, sur lequel on ne peut compter<sup>23</sup>.

- 14 Pound trouve, dans *Autet et bas* le poème qui explique comment cela arrive au poète d'être dans le vortex de la création, comment sa sensibilité est imprégnée par l'expérience de l'arbre chantant sous lequel il reçoit la *canso* comme un don, comme une pluie divine, comme une grâce. La *canso Autet et bas* descend de l'arbre sur le poète pour que celui-ci la chante, mais avec la mélodie arrive amour, grâce à qui les mots deviennent une danse : un accord de son et sens peut dès lors advenir. Pound traduit « *mas amors mi assauta, / Qu'ïls motz ab lo son acorda* » par « *but Love assaileth / Me and sets my words t' his dancing* » pour servir son propos théorique et dire que l'accord qui fait naître la poésie est la danse des mots dans la musique.

- 15 La troisième *cobla* de la même *canso* permet encore à Pound de montrer que ce qu'il énonce ailleurs d'un point de vue théorique sur la définition du poétique et de sa fonction était déjà à l'œuvre en Provence à la fin du XII<sup>e</sup> siècle :

*Merces, Amors, c'aras m'acuouills !* 19  
*art mi fo, mas en grat m'o prenc,*  
*Car, si m'art dinz la meola,*  
*Lo fuocs non vuoill que s'escanta ;*  
*Mas pels us* 23

*Estauc chus*  
*Que d'autrui joi fant greus gems,*  
*E pustell' ai' en sa gauta*  
*Cel c'ab lieis si desacorda.* 27

Merci, Amour, de ce que maintenant tu m'accueilles. Ce fut tard pour moi, mais je le prends en gré. Car bien qu'au-dedans de moi brûle la moelle de mes os, je ne veux pas que le feu s'éteigne. Mais je reste bouche close à cause de certains gens qui poussent de pénibles gémissements devant la joie d'autrui ; et qu'il ait un abcès à la joue celui qui rompt son accord avec Elle (Daniel 164-165).

- 16 C'est la version de Lavaud, de laquelle notre propre traduction diffère grandement en demeurant plus proche de celle de Pound, qui se trouve immédiatement ci-dessous :

Merci, Amour, de m'accueillir maintenant ! / Ce fut pour moi lentement /, mais comme une faveur je le prends, / parce que, si mon art est à l'intérieur de la moelle, le feu je ne veux qu'il s'éteigne ; / Mais pour vous / je reste *clus* / que du *joi* d'autrui naissent à peine des gémissements / et pustule ait en sa joue / celui qui d'elle se désaccorde.

*My thanks, Amor, that I win  
through;*

*Thy long delays I naught impeach;  
Though flame's in my marrow  
rooted*

*I'd not quench it, well't hath lasted,  
Burns profuse,*

*Held recluse*

*Lest knaves know our hearts are  
met,*

*Murrain on the mouth that aileth,  
So he finds her not entrancing.*

Merci, Amor, qu'à toi je gagne accès ;

Tes longs atteroiements, je ne les condamne en rien ;

Bien que la flamme soit enracinée dans ma moelle,

Je ne l'éteindrais pas, car bien elle a duré,

Brûle à profusion,

Reste cluse

De peur que les méchants sachent la rencontre de nos

cœurs,

Qu'une pustule afflige cette bouche,

Pour qu'il ne la trouve pas attirante<sup>24</sup>.

- 17 Le signifiant « *recluse* » garde en mémoire le *clus* occitan de *estauc clus*, référence évidente à la traduction du *trobar clus* et à ce que celle-ci représente en termes d'action poétique. Le poème reste fermé comme la coquille à laquelle Pound faisait référence en disant que c'est bien elle, le noyau à partir duquel il est possible de connaître et de reconnaître ce qu'il est important de garder et d'interpréter sans relâche.

- 18 Les méchants, les *knaves*, sont également appelés par les troubadours *lausengiers* : les menteurs qui colportent des médisances sur le troubadour auprès de sa dame. C'est un danger qui guette les amoureux qui pourraient, pour cela, se laisser aller aux malheurs d'amour, au désordre dont ils sont la cause lorsqu'ils cèdent à l'appel du hasard et de l'assouvissement du désir sexuel. Ce désordre est considéré fatal par le troubadour qui ne peut se permettre de se laisser aller à la passion, à la perte de contrôle qui lui ferait perdre la *mezura*, la mesure du vers et de la vie qu'il faut conduire pour être poète. Le risque pour le poète serait une sortie de soi : envahi par éros mélancolique, il se retrouverait dans l'impossibilité de composer et ferait l'expérience de la mort dans la vie.

- 19 C'est bien pour contrecarrer ce danger que le troubadour s'adonne à la poésie considérée comme un équivalent du jeu d'échecs, pour des raisons qui tiennent essentiellement à ce qu'amour représente pour les troubadours. Non seulement en effet la métaphore du jeu d'échecs est appropriée au Grand Chant parce qu'elle voit s'opposer deux adversaires de haute valeur intellectuelle, la dame et le troubadour auquel elle promet son cœur, mais également parce que les règles du jeu d'échecs figurent parfaitement celles qui découlent de la théorie du *Trobar* et de la rigidité de ses applications. « Les échecs,—écrit Merritt Blakeslee—qui ennoblissent ceux qui s'y adonnent selon les règles prescrites, sont à la fois représentation, divertissement et contestation, où les tensions du désir sexuel s'incarnent sous forme d'un rite dans la tension du jeu » (Blakeslee 216).

- 20 C'est la même thématique que développe Ezra Pound dans son poème *Game of Chess*, qui se termine par un « Renouveau de partie » (« *Renewing of contest* ») au terme d'une danse vertigineuse évoquant davantage la bataille qui se joue sous les crânes des joueurs que l'infinie lenteur réglée en noir et blanc des pièces sur l'échiquier. La tension entre la raison de la règle et la force transgressive du désir se manifeste d'emblée dans le double départ *in medias res* du poème dans sa première publication de 1915, qui le place sous la double égide énigmatique du comte Henri II de Rodez, patron des troubadours, et d'une déclaration d'intention ironiquement dogmatique en forme de subversion masquée de l'*ut pictura poesis*. Voici le texte de Pound avec la traduction que j'en propose :

*Jeu d'échec**Game of Chess*

And he said, "Have you seen any of our lot?"  
I'd seen a lot of his lot...  
ever since Rodez,  
Coming down from the fair  
of St. John,  
With caravans, but never an ape or a bear.

Et il dit, « Avez-vous vu quelqu'un de notre  
bande ? »  
J'en avais vu une bande de sa bande...  
depuis Rodez,  
Revenant de la foire  
de la Saint-Jean,  
Avec des roulettes, mais jamais un singe ou  
un ours.

DOGMATIC STATEMENT CONCERNING THE  
GAME OF CHESS: THEME FOR A SERIES OF  
PICTURES

ASSERTION DOGMATIQUE SUR LE JEU  
D'ÉCHEC : THÈME POUR UNE SÉRIE DE  
TABLEAUX

Red knights, brown bishops, bright queens,  
Striking the board, falling in strong "I"s of color,  
Reaching and striking in angles,  
holding lines in one color.  
This board is alive with light;  
these pieces are living in form,  
Their moves break and reform the pattern:  
Luminous green from the rooks,  
Clashing with "x"s of queens,  
looped with the knight-leaps.

Cavaliers rouges, fous bruns, dames  
éclatantes,  
Frappant la table, tombant en « I » fortement  
colorés,  
S'élançant et frappant en diagonales,  
suivant des lignes de même couleur.  
Ce plateau s'anime de clarté ;  
ces pièces vivent dans la forme,  
Leurs mouvements brisent et refont les  
positions :  
Vert clair des tours,  
Affrontant des « x » de dames,  
encerclées de cavaliers bondissants.

"Y" pawns, cleaving, embanking!  
Whirl! Centripetal! Mate! King down in the  
vortex,  
Clash, leaping of bands, straight strips of hard  
color,  
Blocked lights working in. Escapes. Renewing  
of contest.

Pions en « y », clivants, endiguants !  
Tourbillon ! Centripète ! Mat ! Roi tombé dans  
le vortex,  
Choc, sautement de lignes, droites rangées  
de dure couleur,  
Clairs bloqués s'interposant. Évasions.  
Renouvellement de la partie.

Ezra Pound

- 21 Le poème a ceci de saisissant qu'il instaure et cultive une tension entre son dire et son objet annoncé. Si le jeu d'échecs est a priori strictement réglementé, pour ne pas dire dogmatiquement régenté par des règles rigoureuses, il offre par là même un cadre légal à la passion, guerrière ou amoureuse, comme une lice de tournoi, où les ambitions politiques comme les désirs amoureux s'affrontent.
- 22 Il est dès lors possible de distinguer comme principe moteur du poème une tension entre passion de l'ordre et passion du chaos, entre le désir amoureux et sa mise en forme langagière—« these pieces are living in form » / « ces pièces vivent dans la forme »—, dont on peut penser que Pound décrivait le style de ce texte comme « pur vorticisme » (« pure vorticism »<sup>25</sup>) parce que c'est un cas d'école de ce que Patricia Rae appelle « l'esthétique tensionnelle du vorticisme ».

Les pièces sur l'échiquier ne sont pas des jetons sans vie, permettant au penseur abstrait de rester dégagé de l'objet de ses calculs, mais des pièces qui « vivent dans la forme », leur vitalité unique faisant partie intégrante de leur identité. De plus, les positions qu'elles occupent sont intrinsèquement instables, comme les théories qui se font et se défont alors même qu'elles s'élaborent. Le « renouvellement de la partie » proposé à la fin du poème donne un tour ironique au sous-titre de Pound : en l'occurrence le résultat n'est pas du tout une « assertion dogmatique », mais une solution immédiatement remise en cause. Pour emprunter une fois de plus les mots de James, la passion de l'abstraction que dépeint le poème de Pound est contrebalancée par sa « passion sœur », la « passion de distinguer » : le fait de préférer l'« incohérence » à l'ordre, la « plénitude concrète » des choses à un quelconque « donné absolu » qui sous-tendrait leurs différences. « [Un] Jeu d'échec » est un poème sur l'opération simultanée de deux tendances mentales opposées. En tant que tel, je dirai que c'est un modèle de ce que j'appellerai l'esthétique « tensionnelle » du vorticisme<sup>26</sup>.

- 23 De même, dans les sciences de la nature, le vortex naît de la rencontre entre les forces opposées deux à deux relevant de l'entropie et de la négentropie. Ainsi en va-t-il des tourbillons que provoquent les obstacles ou contre-flux dans le cours des fleuves, mais aussi les étoiles et autres soleils, ces vortex n'étant pas autre chose que ces moteurs naturels que l'homme domestiqua par l'invention du moulin<sup>27</sup>.
- 24 En l'occurrence, il est possible de lire ce qui est à l'œuvre dans le poème d'Ezra Pound comme une mise en jeu, ou un affrontement créatif, des deux acceptions de la *poiesis* antique dont parle Heidegger dans « La question de la technique », à savoir d'un côté la technologie au sens moderne du terme, qui pour le philosophe se traduit par un arraisonnement de la nature, et de l'autre la force créatrice de la poésie et du génie inventif. Ici ce sont aussi deux conceptions du langage : d'une part la force objective de représentation... d'autre part la création qui invente ici un jeu d'échecs imaginaires comme produit par la tension entre la description figurative et sa négation. En l'occurrence, cela permet de toucher du doigt comment, du Grand Chant des troubadours au vorticisme de Pound, le jeu d'échec est non seulement la métaphore, mais l'analogie de la création poétique comme matage ou domptage de la passion pulsionnelle, assujettissement toujours fragile et toujours à refaire des forces de la nature. Par-là se comprend aussi comment l'éphémérité même de la poésie est paradoxalement gage de son immortalité.

---

## Bibliographie

- BENJAMIN, Walter. « Die Aufgabe des Übersetzers ». *Gesammelte Schriften*, vol. IV.1. Éd. Tillman REXROTH. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1972, p. 9-21.
- BENJAMIN, Walter. « L'abandon du traducteur », traduit de l'allemand par Lamy & Nous. *TTR (Traduction, terminologie, rédaction)*, vol. 10, n° 2, 2e semestre 1997.
- BENJAMIN, Walter. « La tâche du traducteur ». *Œuvres*, vol. 1. Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2000, p. 244-262.
- BLAKESLEE, Merritt R. « *Lo dous jocx sotils* : la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours ». *Cahiers de civilisation médiévale*, 28e année (n° 110-111), avril-septembre 1985, p. 213-222.  
DOI : 10.3406/ccmed.1985.2297
- CAVALCANTI, Guido. *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti with Translation of Them and Introduction by Ezra Pound*. Londres : Stephen Swift, 1912.
- DANIEL, Arnaut. « Les poésies d'Arnaut Daniel », traduit de la langue d'oc par René Lavaud. *Annales du Midi*, tome 22, n° 86, 1910.
- DE CAMPOS, Haroldo. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte : FALE/UFMG, 2011.
- DE CAMPOS, Haroldo. *De la raison anthropophage et autres textes*. Trad. Inès Oseki-Dépré, Caen : s Nous, 2018.
- DERRIDA, Jacques. « Des Tours de Babel », in *Difference in Translation*. Ithaca : Cornell University Press, 1985, p. 209-248, et « Des Tours de Babel », *ibid.*, trad. Joseph F. Graham. Ithaca : Cornell University Press, 1985, p. 165-207.
- DERRIDA, Jacques. « Fors ». *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme aux loups*. Éd. Nicolas Abraham et Maria Torok. Paris : Flammarion (« Champs », n. 425), 1976, p. 9-73.
- DERRIDA, Jacques. « Qu'est-ce qu'une traduction relevante ? ». *Quinzièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1998)*. Arles : Actes Sud, 1999, p. 21-48.
- DERRIDA, Jacques. *Positions*. 1972. Paris : Éditions de Minuit, 2002.
- DICKINSON, Emily. *The Poems of Emily Dickinson*. Éd. R. W. Franklin, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1999.
- HORSTMANN, Carl. *The Early South-English Legendary ; or, Lives of saints*. I. Ms. Laud, 108, in the Bodleian library, In the digital collection Corpus of Middle English Prose and Verse. <https://name.umdl.umich.edu/AHA2708.0001.001>. University of Michigan Library Digital Collections.
- MANZARI, Francesca, « Ezra Pound traducteur des ballades de Guido Cavalcanti », dans *La Ballade histoire et avatars d'une forme poétique* dir. Mireille Demaule et Brigitte Buffard-Moret. Paris : Honoré Champion, 2020, p. 279-298. <https://amu.hal.science/hal-03039458v1>
- MANZARI, Francesca, *Traduire la Canzone. Cavalcanti selon C. T. Brooks, Pound et Zukofsky*. Paris : Honoré Champion, 2024.
- MICHAUD, Ginette. « Le poème et son archive ». *Derrida*. Paris : Éditions de l'Herne (« Cahier » no. 83), 2004, p. 451-461.

- MORIN, Edgar. *La Méthode, 1, La nature de la nature*. Paris : Seuil, 1977.
- MOODY, A. David. *Ezra Pound: Poet. A Portrait of the Man & His Work*. Volume I. *The Young Genius: 1885-1920*. Oxford : Oxford University Press, 2007.
- POUND, Ezra. « How I Began », *T. P.'s Weekly* (London), 6 juin 1913, 707.
- POUND, Ezra. *The Spirit of Romance. An Attempt to Define Somewhat the Charm of the Pre-Renaissance Literature of Latin Europe*. Londres : J. M. Dent & Sons, 1910.
- POUND, Ezra. « Game of Chess ». *Poetry. A Magazine of Verse*, V.VI. Éd. Harriet Monroe, March 1915, p. 257.
- POUND, Ezra. *Instigations together with An Essay on the Chinese Written Character by Ernst Fenollosa*. Freeport (NY) : Books for Libraries Press, 1920.
- POUND, Ezra. *Personæ; The Collected Shorter Poems of Ezra Pound*. New York : New Directions, 1950.
- POUND, Ezra. « How to Read ». *Literary Essays of Ezra Pound*. Éd. T. S. Eliot. New York : New Directions, 1968, p. 15-40.
- RAE, Patricia. « From Mystical Gaze to Pragmatic Game: Representations of Truth in Vorticist Art ». *ELH*, 56.3, 1989, p. 689-720  
DOI : 10.2307/2873203
- RUTHVEN, K. K. *A Guide to Ezra Pound's Personae, 1926*. Berkeley : University of California Press, 1969.
- SIEBURTH, Richard. « Introduction: "To Set Here the Roads of France" ». *A Walking Tour in Southern France*, par Ezra Pound. New York : New Directions Book, 1992, p. vii-xxii.

---

## Notes

1 Voir, entre autres, Haroldo de Campos, *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*, Belo Horizonte, FALÉ/UFMG, 2011, *De la raison anthropophage et autres textes*, trad. Inès Oseki-Dépré, Caen, Nous, 2018, et plus généralement Francesca Manzari, *Traduire la Canzone. Cavalcanti selon C. T. Brooks, Pound et Zukofsky*, Paris, Honoré Champion, 2024.

2 Jacques Derrida, « Des Tours de Babel », in *Difference in Translation*, Cornell University Press, 1985, 209-248, et « Des Tours de Babel », in *Difference in Translation*, trad. Joseph F. Graham, Cornell University Press, 1985, 165-207.

3 Une première version de cet article a été présentée au colloque international *LÉEL 2023–Lire et écrire entre les langues : littérature, enseignement, traduction* à Aix-Marseille Université le 16 juin 2023.

4 « By some unaccountable process he had become possessed, at the age of 15, by the motive idea of his entire mature life: to be a good, even a flawless artist in words ». La traduction est la nôtre, comme pour tous les textes en traduction dont l'édition n'est pas indiquée.

5 « "Philology" would become the catchword for all that Pound thought wrong with the university teaching of literature as he had experienced it. It allowed little scope for comparative valuations, critical responses, or discussion of whether one text was more or less pleasing, instructive or life-enhancing than another ».

6 « "the dynamic content from the shell", and to discover "what part of poetry was 'indestructible', what part could not be lost by translation, and... what effects were obtainable in one language only and were utterly incapable of being translated" ». (*Ibidem*). Ici, Moody cite Pound, 423 comme étant "How I Began", publié pour la première fois dans *T. P.'s Weekly* (London), 6 juin 1913, 707. Nous traduisons ainsi en connaissance de l'existence de deux expressions idiomatiques sous-jacentes : (1) « to know X from Y » (distinguer X de Y) et (2) « to know X from Eve/ Adam » (connaître X depuis toujours). Le premier cas reviendrait à faire dire à Pound qu'il sait faire la différence entre le fond et la forme, ce qui serait une platitude. La seconde expression nous met sur la voie d'une interprétation plus juste, à notre sens, de la pensée de Pound. En effet, la « coquille » (« shell ») c'est non seulement la forme, mais aussi tout le contexte historique dans lequel s'inscrit la version originale, et l'étude approfondie de la forme (la langue occitane des troubadours par exemple) et du contexte (l'histoire) est la condition nécessaire et le passage obligé d'une connaissance du « contenu dynamique » qui est la force indestructible du poème et ce qui fait son immortalité. Pour plus de détail sur cette question-là, voir mon article « Ezra Pound traducteur des ballades de Guido Cavalcanti » (2020), et mon ouvrage *Traduire la Canzone. Cavalcanti selon C. T. Brooks, Pound et Zukofsky* (2024), plus particulièrement le chapitre V, « "Then must the translator be merciful". Dante Gabriel Rossetti et Ezra Pound lecteurs de Dante », (131-144) et le chapitre VII, "Pound: Cavalcanti contre la dissociation de la sensibilité" (189-220).

7 Par son étymologie, le verbe anglais "enhance", de l'anglo-normand "enhauncer", c'est-à-dire "en-hausser" (comme le Christ sur la Croix dans *The Early South-English Legendary* édité par Carl Horstman à la bodleian Library), d'où « rehausser », « exhausser », etc. a très exactement le

sens littéral de “re-lever” qui demeure dans la polysémie du mot “relève” que Derrida choisit comme la meilleure traduction possible, selon lui, de la “*Aufhebung*” de Hegel. Cf. Jacques Derrida, « Qu'est-ce qu'une traduction relevante ? » et *Positions*, où la question de l'*Aufhebung* comme relève est récurrente.

8 « Tout comme les manifestations de la vie sont en corrélation intime avec le vivant sans rien signifier pour lui, la traduction surgit de l'original. Non pas tant, à dire vrai, de sa vie que de sa « survie ». Car la traduction est plus tardive que l'original, et pour les œuvres importantes, qui ne trouvent jamais le traducteur élu à l'époque de leur surgissement, elle marque le stade de leur survivance » (Walter Benjamin, « La tâche du traducteur [Die Aufgabe des Übersetzers, 1923] », in *Œuvres*, vol. 1, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, 2000, 244-262, 246-247)

9 La traduction est la nôtre. Nous préférons proposer notre propre traduction du texte, en cette occurrence comme en règle générale, à l'instar de Jacques Derrida, parce que notre réflexion se base sur la version originale, et parce que la traduction, surtout celle d'un poème, est toujours déjà une interprétation. En outre, pour ce poème d'Emily Dickinson, nous ne sommes pas satisfaits des traductions françaises, que nous préférons ne pas citer précisément pour cette raison-là. En particulier, c'est à dessein que nous avons traduit le verbe « *gather* » au dernier vers par « récolter ». En effet, dans les poèmes de Dickinson, « *gather* » signifie généralement soit « cueillir » (une fleur, un bouquet, etc.), soit « [r]assembler » (une congrégation, etc.), sauf en de rares exceptions, comme le poème n°1778 où il signifie « déduire », « comprendre » (« *I gathered from his talk* »). Mais ici – « *For Occupation–This–The spreading wide my narrow Hands / To gather Paradise* » – « *gather* » revêt la double signification de « cueillir » (« *pluck* », autre verbe cher à Emily Dickinson) et de « [r]assembler ». Le métier (*occupation*) de poète consiste en cette quête, c'est-à-dire tout à la fois cette cueillette et cette collection, sur le long terme, de ces moments de révélation que les poèmes capturent et que les poèmes sont, et c'est une action d'envergure, qui demande « d'ouvrir grand ses mains étroites » à qui en fait sa profession. Le verbe « récolter », alliant les aires sémantiques de la cueillette et de la collection patiente, propose implicitement cette lecture-là.

10 Dans l'original : « In völlig unmetaphorischer Sachlichkeit ist der Gedanke vom Leben und Fortleben der Kunst werke zu erfassen ». (Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers » 11).

11 *Ibid.*, 16. Dans l'original : « Daher entsteht dem Philosophen die Aufgabe, alles natürliche Leben aus dem umfassenderen der Geschichte zu verstehen » (11).

12 Dans l'original : « Bilden nämlich diese im ersten eine gewisse Einheit wie Frucht und Schale, so umgibt die Sprache der Übersetzung ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten. Denn sie bedeutet eine höhere Sprache als sie ist und bleibt dadurch ihrem eigenen Gehalt gegenüber unangemessen, gewaltig und fremd » (15).

13 «The Troubadours were melting the common tongue and fashioning it into new harmonies depending not upon the alternation of quantities but upon rhyme and accent ». La traduction est la nôtre.

14 Cf. Moody, *Ezra Pound* (21-22).

15 « Continued this series of experiments in transforming romance philology into contemporary poetry » (Sieburth ix-xx).

16 Cf. Sieburth (ix-xx).

17 « [...] They satisfy not only the modern ear, gluttonous of rhyme, but also the ear trained to Roman and Hellenic music, to which rhyme seemed and seems a vulgarity ». (*The Spirit of Romance*, 13).

18 « [...] Interesting for the way in which Arnaut breaks the flow of the poem to imitate the bird call in “Cadahus en son us”, and the repetitions of this sound in the succeeding strophes, highly treble, presumably, Neis Jhezus, Mais pel us, etc. » (*Instigations*, 302). La traduction est la nôtre.

19 *Assauta* H, *asauta* ACDEIKN.

20 Lavaud s'inscrit dans la tradition philologique qui rapproche le poème d'une plus moderne disposition sur la page et montre le schéma rimique des *coblas* introduisant des retraits à gauche qui regroupent les vers à rime égale.

21 La traduction est la nôtre.

22 « [...] The words are charged, over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning ». (Pound, « How to Read » 25).

23 « Logopœia, ‘the dance of the intellect among words’, that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play. It holds the aesthetic content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possibly be contained in plastic or in music. It is the latest come, and perhaps most tricky and undependable mode ». (*Ibidem*).

24 La traduction est la nôtre.

25 « [...] the pictures proposed in the poem are pure vorticism [...] not futurism, most emphatically NOT », lettre à Harriet Monroe, (Chicago MSS, April 1915), citée par K. K. Ruthven (74-75), et lettre 65 à H. L. Mencken (Pound, The Letters of Ezra Pound 101).

26 « The pieces on the grid are not dead counters, enabling the abstract thinker to remain disengaged from the subject of his calculations, but pieces “living in form”, their unique vitality an integral part of their identity. The patterns they make, moreover, are inherently unstable, like theories that form and dissolve even as they are made. The “renewing of contest” proposed at the end of the poem lends an ironic edge to Pound’s subtitle: the resolution here is no “Dogmatic Statement”, but a solution immediately again to be challenged. To borrow once again from James, the passion for abstraction depicted in Pound’s poem is counterbalanced by its “sister passion”, the “passion for distinguishing”: the preference for “incoherence” over order, for the “concrete fulness” of things over any “absolute datum” that subsumes their differences. “A Game of Chess” is a poem about the almost simultaneous operation of two opposite tendencies of mind. As such, I shall argue, it is a model of what I shall call the “tensional” aesthetic of Vorticism ». (Rae 690).

27 Voir Edgar Morin, La Méthode, 1, La nature de la nature, Paris : Seuil, 1977, 158 et passim.

---

### **Pour citer cet article**

#### *Référence électronique*

Francesca MANZARI, « De la poésie comme traduction : Pound traducteur d'Arnaut Daniel », *e-Rea* [En ligne], 22.2 | 2025, mis en ligne le 15 juin 2025, consulté le 05 février 2026. URL : <http://journals.openedition.org/erea/20241> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/144r0>

---

### **Auteur**

**Francesca MANZARI**

-  IDREF : <https://idref.fr/074169416>

**VI  
AF**

• **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/159947068>



ISNI : <https://isni.org/isni/0000000107310149>



BNF : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb16246547n>

CIELAM (Aix-Marseille Université)

Professeur en Littérature Générale et Comparée à l'Université d'Aix-Marseille, spécialiste de traduction littéraire et de poésie médiévale et contemporaine, notamment dans les domaines occitan, italien, français et américain, Francesca Manzari s'intéresse plus particulièrement aux relations entre littérature et philosophie, telles qu'elles se sont nouées en Toscane au XIII<sup>e</sup> siècle, et renouées dans la poésie moderniste du XX<sup>e</sup> siècle. Ayant travaillé sur l'ensemble de l'œuvre de Derrida, elle mène son enseignement et sa recherche dans l'héritage de la French Theory et de la psychanalyse. Elle dirige à l'Université d'Aix-Marseille le master « Traduction Littéraire ».

Francesca Manzari is Full Professor of Comparative Literature at Aix-Marseille Université, specialized in literary translation and in medieval and contemporary poetry, more particularly in Occitan, Italian, French and American poetry, with a special interest in the interactions between literature and philosophy, from thirteenth-century Tuscany to twentieth-century modernist poetry. An expert of the whole of Derrida's work, she pursues her research and teaching in the intellectual inheritance of French Theory and psychoanalysis. She is head of the Literary Translation Master of Aix-Marseille University.

---

### ***Droits d'auteur***



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.