

La Renaissance et la *Translatio Studii*

De la translation verticale à la translation horizontale

traduit de l'anglais et présenté
par Claude Mouchard et Martin Rueff

Avec cette enquête historique de Karlheinz Stierle consacrée à la *translatio*, *Po&sie* poursuit sa réflexion théorique et historique sur les conditions de la traduction. Après le texte de Jan Assman consacré au champ de l'onomasiologie théologique (*Po&sie* 102), mais non loin aussi des travaux de Roger Dragonetti sur Dante (*Po&sie* 103), c'est la traduction comme tradition qui fait l'enjeu théorique et politique de ce texte. Ainsi, le discours sur les conditions de possibilité de la traduction relèvent moins d'une métaphysique de l'ineffable que d'une situation historique concrète, à chaque fois singulière, où ce qui se joue n'est rien moins que le destin d'une identité.

L'herméneutique de Karlheinz Stierle prolonge et dépasse celle de Gadamer par le projet radical d'une *Litteraturwissenschaft* systématique qui doit tenir compte d'une part de la systématité du texte et d'autre part de son statut historique. C'est pourquoi, si Stierle a beaucoup fait pour rénover en Allemagne le concept même d'herméneutique (il dirige sous le titre de *Poetik und Hermeneutik* une série de travaux consacrés à l'avancement de la discipline), il l'a développée dans un sens original tout à la fois rationnel et historique. Pour le premier versant de son œuvre on rappellera, après *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, 1976, *Dimensionen der Verstehen. Der Ort der Literaturwissenschaft*, 1990 et le récent *Asthetische Rationalität, Kunstwerk und Werkbegriff* 1997 ; pour le second versant, à côté de travaux portant sur le XIX^e siècle (Nerval et Balzac), on indiquera la période de prédilection de Stierle : le passage du Moyen Âge à la Renaissance. C'est à cette « translation » que sont consacrés deux ouvrages importants sur Pétrarque : *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischen Landschaftserfahrung*, 1979 et *Petrarca. Fragmente eines Selbstenwurfs Essay*, 1998. Lire Pétrarque c'est pour Stierle écrire une histoire de la conscience de soi européenne dans le rapport du texte au monde, de la subjectivité au paysage.

De Karlheinz Stierle en français, on avait pu lire dès 1979, dans le numéro 39 de la revue *Poétique* consacré à « la théorie de la réception en Allemagne », un article marquant sur « Réception et fiction ». En 2001, c'est le grand livre *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt* (Carl Hanser Verlag, Munich, Vienne, 1993) qui est traduit (par Marianne Rocher-Jacquin, aux Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris) sous le titre *La capitale des signes, Paris et son discours*.

Au début de cet ouvrage, Stierle se rapporte, bien entendu, à Walter Benjamin. Ce dernier est d'abord pour lui un « des auteurs du XX^e siècle qui ont le plus radicalement réfléchi sur les multiples activités cognitives qu'englobe le mot "lire" ». Et Stierle cite certaines des remarques les plus vives de *Passagenwerk*. Par exemple : « Le texte est une forêt où le chasseur est le lecteur. Crépitement dans le taillis – la pensée, gibier craintif, la citation – un élément du tableau. »

C'est que, constate Stierle, la ville, avec ses signes, ses processus perpétuels de différenciations, ses strates historiques s'incorporant dans le présent, n'est pas moins à « lire » que les textes des multiples auteurs qui ont écrit sur elle ou à partir d'elle. À suivre Stierle, on lit donc à la fois, et par enveloppement réciproque, les auteurs qui ont écrit sur Paris et la ville peuplée de signes. Et n'est-ce pas l'écriture même, ou la lecture, ou la pensée et son imprévisibilité, qui révèlent leur parenté avec la ville, ou avec certaines manières d'y évoluer, voire d'y errer ? « Le flâneur, écrit Stierle, est la figure par excellence du philosophe de la ville, qui déchiffre simultanément, en qualité de sémioticien de la ville, ce qu'aucune théorie de la lisibilité n'a exprimé. Ainsi le concret devient-il quasiment lettre où l'esprit de la ville trouve à se manifester. » Et Stierle, éclairant l'acte même de lire, ajoute encore : « Et de même que lire signifie transposer dans le dynamisme de la pensée l'immuable, le figé de la trace écrite en

mouvement, en transition permanente, de même le sémioticien de la ville met les signes et les traces en mouvement, pour parvenir à partir d'eux à la conscience de la ville. »

La capitale des signes comporte des chapitres entiers, et extrêmement précis, sur Balzac, Hugo, Baudelaire. Stierle avait jadis écrit sur Nerval (*Dunkelheit und Form in Gérard de Nerval* « Chimères », 1967). Dans *La capitale des signes*, il s'attache au feuilletonniste (comme le fera Peter Utz pour Robert Walser) et aussi au flâneur dédoublé qu'est devenu Nerval : « Le grand art de Nerval, celui d'une représentation lumineuse, réussit à donner à voir, dans la convergence sans cesse répétée du moi raconté et du moi racontant, la double réalité produite phrase après phrase par les perspectives séparées de ces deux moi. » Et encore : « Dans les rêves et les visions qu'il connaît là, la ville devient une double ville mythique. Le moi se déplace dans les rues d'une grande ville inconnue, surpeuplée, et son guide le conduit par "des rues escarpées et bruyantes où retentissent les bruits divers de l'industrie" (...) dans la mystérieuse cité-jardin au-dessus de la ville où habite toujours la population des origines, heureuse et immortelle. »

L'étude de Karlheinz Stierle traduite dans les pages qui suivent est tirée d'un ouvrage collectif publié sous la direction de Sanford Budick et Wolfgang Iser *The Translatability of Cultures, Figurations of the Space Between* (Stanford University Press, 1996). Elle s'attache, comme l'écrit Sanford Budick – qui parle, dans son introduction à l'ouvrage, de « crises de l'altérité » – à « dénouer les filaments philologiques du terme "translation" lui-même, à travers ses diverses métamorphoses dans les langues romanes. »

Nous avons décidé de traduire – si l'on peut dire – le mot anglais « translation » par le français « translation ». Recourir à « traduction » aurait été perdre la multiplicité des significations qui, dans « translation », passent les unes dans les autres – et d'abord quand il s'agit de *translatio studii* et de *translatio imperii*. Faut-il rappeler que le mot « translation » a gardé longtemps, en français, le sens de « traduction » ? Ainsi Du Bellay parle-t-il (dans son *Épître à Jean de Morel*) de sa « translation du quatrième livre de l'*Énéide* ».

C. M. et M. R.

La translation mutuelle des cultures est-elle possible sans recourir au troisième terme d'un médium qui assurerait le passage de l'une à l'autre à la manière d'une *lingua franca* ? Dans les échanges intellectuels contemporains, dans les colloques, si nous faisons ce dont nous parlons, c'est-à-dire, si nous assurons la translation des cultures, peut-on affirmer que l'anglais est la *lingua franca* de nos translations ? En supposant que c'est le cas, faut-il penser que ce médium est neutre ou qu'il conditionne de manière tacite la matière sur laquelle portent nos translations ? On peut se demander de surcroît si la réciprocité de la translation, dès lors qu'elle dépend d'un troisième terme ou d'un langage hégémonique, n'entre pas nécessairement dans un processus de différenciation qui dissout le privilège de la réciprocité dans un processus plus général de translations.

Comme médium de translation culturelle, l'anglais est bien de nos jours ce que fut le latin dans les premiers siècles après Jésus-Christ. Explorons cette thèse à laquelle nous conduit le mot même de translation. Le terme de *translatio* appartient à la *lingua franca* de l'Empire romain qui était, comme on le sait, un large système de translation culturelle, ou, en d'autres termes, un creuset de cultures. Mais quand l'Empire romain ne fut plus dans Rome, quand, en 211, l'édit de Caracalla, fit de tout citoyen de l'Empire un citoyen de Rome, quand la romanité donc remplaça progressivement Rome, le latin en tant que *lingua franca* commença à se mêler aux langues et aux dialectes locaux et à se transformer lui-même en langue romane, qui n'était rien d'autre que le commun dénominateur d'une multitude de différences locales. La langue latine ne fut pourtant pas remplacée par la langue romane. Au contraire, le latin connut un nouveau rôle de *lingua*

franca de la communication intellectuelle et, en particulier, il devint le langage de cet Empire spirituel de la religion chrétienne qui s'affirmait au moment précis où l'Empire politique commençait à s'effondrer. Ce fut dans ce contexte de la post-histoire de l'Empire romain que la *translatio* acquit une importance décisive.

Dans le latin médiéval, le terme *translatio*, qui trouve ses correspondants dans les langues romanes comme en anglais peut signifier tout à la fois translation et déplacement. La nouvelle conception humaniste de la *translation* à la Renaissance marque au contraire, dans les langues romanes, la distinction caractéristique de la *translatio* et de la *traductio*, tandis que le terme de translation conserve en anglais ses significations médiévales. Désormais, le terme français de translation et le terme italien de *traslazione* désignent le déplacement d'objets matériels ou de symboles incorporés dans des objets, sans la moindre indication d'une réciprocité structurelle qui pourrait faire de ce processus l'espèce de don décrit par Marcel Mauss. La conception de la translation reste tout à fait asymétrique, qu'elle opère selon une dimension verticale ou horizontale. Translation, *traslazione*, en ce sens, indiquent par exemple le transfert des reliques d'un saint d'un endroit à un autre tandis que traduction et *traduzione* se mettent progressivement à signifier l'activité spécifique qui consiste à traduire d'un langage à un autre.

Quand les deux termes *transferre*, *translatio* apparaissent au Moyen Âge pour désigner une catégorie déterminante de la théorie politique et culturelle, c'est presque toujours en référence à un modèle de verticalité. On pourrait aller jusqu'à dire que la prédominance de l'axe vertical de la translation est au fondement de la conception médiévale de la culture et de l'échange culturel en Europe de l'ouest. Le passage d'un modèle médiéval à un modèle post-médiéval de la culture peut être interprété comme un phénomène de bascule de l'axe vertical à l'axe horizontal. C'est cette transition qui constituera l'objet principal de nos remarques.

Le couronnement de Charlemagne à Rome en 800, comme empereur de l'Empire romain signifiait la « *Renovatio Romani Imperii*¹ », qui impliquait un acte de translation de l'Empire romain de Byzance vers la Franconie. La *translatio* elle-même donna lieu à de sérieux problèmes politiques et religieux. Qui était le translateur de cette *translatio* ? Était-ce le pape qui avait couronné Charlemagne, le peuple de Rome ou Charlemagne lui-même ? Il faut souligner que l'expression *transferre imperium* deviendra un terme central dans la compréhension qu'auront de leur destin le Vatican et les empereurs germano-romains².

L'historiographie et la théorie politique se sont particulièrement focalisées sur le problème de la *translatio* pendant la période Stauffer. Sans doute est-ce dans la théorie de l'histoire mondiale développée par Otto von Freising qu'on peut trouver le point culminant de cette tradition : l'oncle de Frédéric II (Barberousse) la développe dans sa *Chronica sive historia de duabus civitatibus* (1143-1146). Il semble que Otto von Freising ait été le premier auteur à donner à la formule *imperium transferre* un nouveau statut théorique en la transformant en un substantif : *translatio*³ Il fut aussi le premier à concevoir une articulation entre la *translatio imperii* et la *translatio sapientiae*⁴ Ainsi, dans sa *Chronica*, il invente la formule « *potentiae seu sapientiae ab oriente ad occidentem translationem* » (le transfert du pouvoir ou de la culture d'est en ouest)⁵. À la suite de saint Augustin, Otto comprend le cours du temps selon le rythme de quatre Empires mondiaux : « Ainsi le pouvoir temporel est passé de Babylone aux Mèdes, puis aux Perses, après quoi aux Grecs, et enfin aux Romains, et, sous le nom de Romain, il a été transféré aux Francs [*ad Francos translata est*] »⁶. Ce mouvement est aussi spatial ; il commence à l'est et finit à l'ouest de l'Europe. Il s'agit là d'une vieille idée qui

avait été reformulée par Hugues de Saint Victor, le maître de Otto : « D'abord l'homme fut placé dans le jardin d'Éden, en Orient, pour que de cette origine, ses descendants puissent se propager sur toute la surface du monde. Ainsi, après le déluge, les premiers règnes et le centre du monde furent l'Assyrie, la Chaldée et la Médie à l'est. Puis le pouvoir le plus haut fut transmis à la Grèce et pour finir aux Romains qui vivaient à l'ouest comme s'il s'agissait de la fin du monde »⁷.

Il est intéressant de souligner comment la formule de la *translatio sapientiae* devient d'abord *translatio studii sapientiae* avant de devenir *translatio studii*. Le lieu de la *sapientiae studium* est Paris. Ainsi, dans son *Speculum historiale*, Vincent de Beauvais évoque Charlemagne, « *qui et sapientiae studium de Roma Parisiis transtulit, quod illuc quondam a Graecia translatum fuerat a Romanis* » (« qui transporta l'étude de la sagesse, qui avait été jadis transférée de la Grèce vers Rome, de Rome à Paris »)⁸. L'étape suivante fut le fait de Martin von Troppau qui cite Vincent de Beauvais mais laisse tomber *sapientiae* et crée ainsi la formule qui devint courante à la fin du Moyen-Âge : la *translatio studii*. Comme Goetz l'a souligné, la suggestion de Vincent selon laquelle la *sapientia* avait été transférée à Paris, a trouvé un successeur intéressant en la personne d'Alexandre de Roes. Apprenant que le pape Grégoire IX pourrait essayer de transférer l'Empire en France, il élaborait une théorie de l'ordre du monde où il tentait de démontrer que Dieu avait donné le *sacerdotium* aux Italiens et l'*imperium* aux Allemands, et que Charlemagne lui-même avait apporté le « *studium philosophiae et liberalium artium* » à Paris⁹.

Chrétien de Troyes connaissait-il la *Chronica* de Otto von Freising quand il écrit son roman *Cligès*, à une date qui se situe probablement dans les années soixante ou soixante-dix ? Ou faut-il supposer qu'il a pu entrer en contact avec la doctrine d'Hugues de Saint Victor, le maître d'Otto ? Son *romanz*, apparemment le second après *Érec et Énide*, commence avec une très frappante théorie de la *translatio*, quand bien même le mot n'est pas employé.

Après s'être présenté et avoir évoqué le sujet de son *romanz*, il se lance dans un éloge du livre conçu comme le moyen d'une remémoration et d'une *translatio studii* :

« *Ce nos ont nos livre apris*

Qu'an Grece ot de chevalerie

Le premier los et de Clergie » (vers 28-30).

[« Nos livres nous ont appris qu'en Grèce régna d'abord le prestige de la chevalerie et de la culture »]¹⁰.

La Grèce est l'origine de la chevalerie et de la culture selon les termes de *sapientia* et de *potentia* employés par Otto. Toutes deux sont passées de la Grèce à Rome :

« *Puis vint chevalerie a Rome*

Et de la clergie la some » – vers 31-32 :

[« La chevalerie passa ensuite à Rome ainsi que la totalité du savoir »].

De Rome, elles sont passées en France, abandonnant l'Empire qui avait été transféré en Germanie. La France ne signifie pas l'Ile de France et Paris. La France idéale du Roi Arthur est « *l'Angleterre/ Qui lors estait Bretagne dite* » (16-17) [« L'Angleterre qu'on appelait alors la Bretagne »]. C'est ce qui explique pourquoi, en arrivant en France, le mouvement de *translatio* est parvenu à son extrémité occidentale et pourquoi il est destiné à y rester jusqu'à la fin des temps. C'est du moins l'espoir du narrateur :

« *Dex doint qu'ele i soit maintenue*

Et que li leus li abelisse

Tant que ja mes de France n'isse

*L'enors qui s'i est arestee.
 Dex l'avoit as altres prestee :
 Car des Grezois ne des Romains
 Ne dit an me ne plus ne mains,
 D'ax est la parole remese
 Et estainte la vive brese* ». (vers 34-42)

[« Dieu veuille qu'elle s'y maintienne et que le séjour lui plaise assez pour que la gloire qui y a élu domicile ne quitte plus jamais la France ! Dieu l'avait seulement prêtée aux autres : car des Grecs, ni des Romains, il n'y a plus aucune nouvelle ; leurs paroles ont cessé car leur vive braise est éteinte »].

Ce qui est frappant dans ce texte n'est pas seulement l'absence totale de référence à la revendication germanique de la *translatio imperii*, mais bien plus encore que dans ce modèle de la *translatio*, la religion chrétienne n'ait absolument aucune importance. La conception de la *translatio* proposée par Chrétien de Troyes est strictement profane – ce qui prouve encore qu'il y a une grande poésie profane au Moyen-Age en dépit de nos conceptions trop schématiques de cette période.

Le passage qui suit celui que nous venons de citer établit la supériorité de la chevalerie et de la culture françaises. Elle consiste dans leur synthèse en une conception plus large, qui est celle de la *cortoisie*. La *cortoisie*, entendue comme la nouvelle distinction de la chevalerie française ne correspond pas seulement à un nouveau style de communication, à une nouvelle maîtrise du langage, mais aussi à une nouvelle manière de s'adresser aux femmes. Le plus beau fruit de la *cortoisie* est l'amour *cortois*, c'est-à-dire cette forme sociale pleine de respect, de discipline extrême et de sacrifice de soi au travers de laquelle le chevalier vénère sa dame.

Pour Chrétien, le nouvel idéal de l'amour ne saurait être conçu sans un nouvel idéal du langage. Le narrateur se présente comme le traducteur d'une langue morte, le latin, vers une langue vivante, le français, ou *romanz* :

« Cil qui fist d'Érec et d'Énide,
 Et les comandemanz d'Ovide
 Et l'Art d'amors en romanz mist . » (vers 1-3)

[« Celui qui fit *Érec et Énide* et les *Commandements d'Ovide*, qui mit en roman l'*Art d'amour* »].

Le français devient la langue d'une nouvelle ère culturelle promise à durer. Il devient le vrai langage ou le médium de la *translatio studii*. Au *romanz* comme langue, correspond pour Chrétien le *romanz* entendu comme cette forme littéraire de son invention dans laquelle le *romanz* comme langage de la courtoisie peut parvenir à son plus haut degré d'expression :

« De la fu li contes estrez
 Don cest romanz fist Crestiens. » – vers 22- 23.

[« C'est de là que fut extrait le conte dont Chrétien se servit pour écrire son roman. »]¹¹

Ici *romanz* ne signifie plus un langage, mais un discours, ou plus précisément une œuvre littéraire qui est destinée à ouvrir un discours. Le projet d'une culture nouvelle et durable se fonde sur une œuvre qui est elle aussi appelée à durer toujours. Le *romanz* comme œuvre d'art est donc la manifestation la plus haute du *romanz* comme langue. Pour ce qui est de son *histoire*, le *romanz* offre un équivalent imaginaire à ce que signifie ce nouveau concept de *cortoisie*. Pour ce qui est du discours, en revanche, il est lui-même une mise en œuvre du langage de la *cortoisie*.

Ce manifeste d'une nouvelle forme littéraire appelée à ouvrir une époque à la fois nouvelle et terminale dans l'histoire de la *translatio studii*, révolutionne le rapport du latin et de la langue vernaculaire. Pour la première fois, la seconde l'emporte sur le premier. Seule l'Angleterre anglo-normande pouvait offrir une base pour une telle confiance. Dès lors que le français était la langue des occupants anglo-normands, il était devenu socialement le langage de la classe dominante. C'est en Angleterre donc que le français devint pour la première fois une langue littéraire.

Ce que Chrétien avance comme thèse dans son préambule, il le réalise comme fiction dans son *roman*. Alexandre, le fils de l'empereur grec (c'est-à-dire de l'empereur de la Rome orientale, ou Romania) décide de quitter son pays et de se rendre dans l'Ouest lointain pour devenir un chevalier du roi Arthur. Personne, et pas même son père ne peuvent l'en empêcher.

« Nus ne m'an porroit retorner,
Par proiere ne par losange,
Que je n'aille an la terre estrange
Veoir le roi et ses barons,
De cui si granz est li renons
De cortoisie et de proesce ». (vers 146-151)

[« Personne, ni en m'implorant, ni en me flattant, ne saurait me détourner d'aller dans ce pays étranger voir ce roi et ses barons tellement renommés pour leur courtoisie et leur prouesse »].

Ainsi, la *translatio* de la Grèce vers la France, c'est-à-dire l'Angleterre, est reprise par le fils de l'empereur de la Grèce comme une expérience personnelle. La différence verticale entre la Grèce et la France devient ainsi une différence horizontale. Ou, en termes de structure : l'axe vertical de la *translatio* est projeté sur l'axe horizontal de la différence. Ce qui assure le passage d'un monde à l'autre, c'est la *courtoisie*. Le roi Arthur autorise immédiatement le jeune prince à se joindre à lui. L'amour n'est pas loin de faire son apparition. À peine Alexandre aperçoit-il Soredamors, l'une des *damoisels* de la reine Geneviève, qu'il tombe violemment amoureux d'elle, même s'il garde cette passion secrète pendant une longue période.

La fin heureuse qui rassemble Alexandre et Soredamors, leur mariage et la naissance de leur fils Cligès ne seront rien d'autre que le prélude de l'histoire de Cligès lui-même. Ce n'est qu'avec ce dernier que la dimension politique de la *translatio imperii* acquiert toute sa signification alors qu'elle semblait jusque-là totalement absente des considérations de Chrétien.

Après la mort de ses parents, Cligès devenu un jeune chevalier suit son oncle Alis, le nouvel empereur. Alis a cédé à ses conseillers, et en violant le contrat qui l'obligeait à rester sans épouse, il prépare son mariage avec Fénice, la fille de l'empereur allemand¹². Ce mariage n'est qu'une manœuvre politique manigancée par ses conseillers pour rassembler les deux Empires et reconstituer le vieil Empire romain. Bien que Fénice ait été promise au duc de Saxe, le plus puissant de tous les ducs allemands, l'empereur comprend immédiatement l'avantage qu'il peut tirer de cette nouvelle alliance. À Cologne, où Alis doit rencontrer Fénice pour la première fois, Cligès et Fénice tombent amoureux l'un de l'autre au premier regard. Cligès, qui est grec par son père et français par sa mère, est le jeune chevalier par excellence. Comment Fénice pourrait-elle résister à sa *cortoisie* et à son charme ? Quand ils peuvent finalement se marier, après une longue et complexe série d'aventures et après la mort d'Alis, l'axe de la *translatio* a trouvé un nouveau centre. La suprématie culturelle de la France sous le signe de la *cortoisie* donne

à la *translatio* sa nouvelle signification. De cette manière, le *romanz* de Chrétien devient l'espace idéal d'une *anti-translatio* imaginaire. Mais il propose aussi un nouveau modèle de translation horizontale ou mutuelle à travers le concept de *cortoisie*¹³ Un siècle plus tard, le pape Grégoire IX prendra en considération une *translatio imperii* de l'Allemagne vers la France.

Le prologue des *Lais* de Marie de France propose un nouveau modèle de *translatio*, formé lui aussi sur l'axe de la verticalité. Une fois de plus c'est dans un contexte anglo-normand que la réflexion sur la *translatio* prend son essor. Marie, comme Chrétien, articule de manière implicite la notion de *translatio* et l'idée de progrès. La profondeur sémantique d'un texte se déploie dans le temps. De ce point de vue, le commentaire est une dimension essentielle de la dynamique sémantique d'un texte. « Gloser la letre » signifie « de lur sen le surplus metre » (« y apporter le surplus de leur intelligence »)¹⁴. Cette dimension du texte est à venir : elle nécessite la collaboration active du lecteur. Si Dieu a donné au lecteur la lumière de la compréhension, il est obligé d'en faire usage et de devenir par là-même, un instrument de la *translatio*. Mais l'étude est aussi un remède contre la mélancolie. C'est pour cette raison que Marie a pensé traduire une bonne histoire du latin en français :

« *Pur ceo començai a penser
D'aukune bone estoire faire
E de latin en romaunz traire.* » (vers 28-30)
[« C'est pourquoi j'ai eu l'idée d'écrire un bon récit en le traduisant du latin en français »].

Mais elle se ravise. Comme dans ce domaine, il lui est impossible de se distinguer, elle décide de se tourner vers un projet qui comporte une part de risque bien plus grande. Elle essaiera ses talents de traductrice sur un sujet tout à fait différent. Elle a entendu en breton (c'est-à-dire dans la langue d'origine de l'Angleterre), des chansons d'un genre tout particulier dont elle se souvient qu'on les dénommait des *lais*. Ces chansons étaient destinées à conserver des événements ou des occasions extraordinaires par une forme linguistique et musicale. Ces *lais* étaient faits « *per remembrance* » : en vertu de leur forme, ils offriraient la mémoire au futur. Marie se propose de transposer ces œuvres de la tradition orale dans la forme écrite de la poésie et d'ouvrir par là-même une nouvelle dimension de la mémoire. La translation signifie désormais appropriation. Marie ne se contente pas de traduire : elle invente le lai écrit et tout son monde d'amour passionné qui va au-delà de l'amour courtois. Le surplus dont il s'agit ici n'est pas un surplus d'interprétation mais d'imagination. Le travail de « translation de Marie » est multiple : elle traduit un texte oral en texte écrit, un texte breton en français, un texte du passé en un texte du présent à l'intérieur du contexte de la haute société anglo-normande. Enfin, elle offre son texte à une série de translations dont les lectures successives déploieront et élargiront l'espace sémantique. Ici encore, la translation est dominée par la verticalité. La réciprocité ne fait pas partie de ce projet.

C'est à un degré de complexité sans égal qu'atteint le concept de *translatio* chez Dante, qui reprend tous les concepts de *translatio* jusqu'alors élaborés. D'abord, Dante est un défenseur passionné de la *translatio imperii*. Il n'a aucun doute sur la légitimité de la transmission du pouvoir impérial aux empereurs allemands. Dans son esprit, seul l'empereur allemand peut venir en aide à une Italie que déchirent les guerres civiles. Dans le *De monarchia*, Dante adopte l'idée de deux dirigeants pour le monde chrétien : l'empereur et le pape qui, en tant que souverain du seul monde spirituel, n'a pas de pouvoir ultime de décision dans les affaires politiques¹⁵.

Si la *translatio imperii* a déplacé le pouvoir impérial en Allemagne, la *translatio studii* a pris, pour Dante, une autre direction. Dante sait fort bien que la France est devenue le nouveau centre européen du savoir et de la culture. Il est néanmoins convaincu que la prochaine étape de la *translatio studii* ramènera en Italie la plus haute qualité de la culture. Son *De vulgari eloquentia* ne se contente pas de confirmer la conviction de Chrétien de Troyes pour qui le *romanz* était devenu une langue susceptible de la plus haute ambition littéraire. Il forme le projet de créer une nouvelle langue italienne qui deviendrait la plus raffinée et la plus accomplie des langues *romanes*¹⁶.

La *Divina Commedia* est la réalisation de ce projet. Elle culmine dans la relation de Dante à Virgile :

« Tu se' lo mio maestro e' l mio autore ;

tu se' solo colui da cu'io tolsi

lo bello stilo che m'ha fatto onore »

[« Tu es mon maître et conseil et auteur ; / tu es celui en qui j'ai recherché / le bel écrire où mon honneur est sise. »] (*Inferno* I.85-86)¹⁷.

Virgile enseigne à Dante comment être le poète épique du monde moderne. Dante est le nouveau Virgile. Mais tandis que Virgile pouvait célébrer Rome au temps de sa gloire, Dante, dans le temps de la plus profonde décadence de Rome, doit bâtir la Rome idéale qui sera le symbole de l'ordre éternel. Dante, disciple de Virgile, tente en réalité de surpasser Virgile.

De manière plus particulière, cependant, Dante a affaire à la translation des arts dans cette partie centrale de la *Commedia* qui est placée sous le signe de la *transitio*. Le Purgatoire en tant qu'intermédiaire entre l'Enfer et le Paradis est le domaine du *transcendere in actu*, où la nature transcendante de l'art dans toutes ses manifestations se trouve exposée. Au système des *artes liberales*, Dante oppose un nouveau système des arts qui sera l'origine du système moderne. L'art lui-même est pour Dante transcendant en son essence : il conduit du monde visible au monde intelligible, du temps à ce qui échappe au temps, de l'expérience réelle à la forme qui dure. L'autre aspect de l'art est pourtant le progrès de la perfection artistique dans le temps. Lorsqu'au chant 11 du *Purgatorio* Dante est soudain confronté à son ancien ami le peintre Oderisi d'Agobbio, cet artiste, qui a jadis excellé à enluminer les manuscrits, parle du fait d'être surpassé en art par un autre artiste et généralise cette expérience¹⁸. Il n'y a pas de gloire définitivement acquise en art, déclare-t-il à Dante. L'art moderne surpasse toujours l'art qui le précède. C'est apparemment la même idée de corrélation entre art et progrès que celle que nous trouvons chez Chrétien et Marie. Mais le sens de cette idée a radicalement changé. Il y a un art absolu qui est l'art de Dieu lui-même, comme on peut le voir dans les scènes d'humilité sculptées dans le roc où passent les pénitents coupables d'orgueil (*Purgatorio* 10). Cet art est parfait, du fait qu'il compense la déficience constitutive de son médium en le transcendant par l'imagination¹⁹. L'art humain n'atteindra jamais le niveau de l'art divin. C'est pourquoi il est soumis à la dynamique du progrès qui se révèle toujours moyen d'humiliation. Même l'artiste de la plus haute réputation est soumis aux lois de la temporalité.

Le sujet principal du *Purgatorio*, cependant, n'est pas l'art mais la renaissance. « Ma qui la morta poesi resurga » (« Revive ici la morte poésie » (*Purgatorio* 1.7)), dit Dante dans son invocation au début du *Purgatorio*, quand il a quitté le royaume de l'obscurité et retrouve le « chiaro mondo ». C'est le commencement de la renaissance, qui s'amorce dans un acte de purification. Virgile se sert d'une feuille d'herbe pour nettoyer le visage de Dante. Mais le jonc arraché a le pouvoir de renaissance : « O meraviglia ! ché qual

egli scelse/ l'umile pianta, cotal si rinacque/ subitamente là onde l'avelse » (« ô merveille ! il choisit dans la jonchère/ et l'humble plante, ainsi comme on l'arrache/ soudain renaît, brin sur brin, toujours neuve. » (*Purgatorio* 1.134-36)). La purification est accomplie quand à la fin du purgatoire Dante et Virgile ont atteint le paradis terrestre. Ici de nouveau Dante se réfère à la renaissance par la métaphore de la plante nouvelle-née :

*Io ritornai de la santissima onda
rifatto si come piante novelle
rinovellate di novella fronda,
puro e disposto a salire a le stelle*

[« Je m'en revins de l'onde trois fois sainte / refait ainsi qu'une plante nouvelle/ de feuillage nouveau renouvelée : / pur, et prêt à monter jusqu'aux étoiles. »] (*Purgatorio* 33-142-45)

La *translatio imperii* et la *translatio studii* dans leurs différents contextes sont subsumées par la pensée et l'imagination de Dante sous la forme de la *figura*, qui est encore un autre aspect de la *translatio*. Toute la texture de la *Commedia* est constamment entrelacée à un discours figuratif qui ne cesse de tisser ensemble les Ancien et Nouveau Testaments avec le monde historique du passé et de l'époque même de Dante.

Tous ces aspects de la *translatio* sont situés verticalement. Mais comme dans le *Cligès* de Chrétien il y a aussi l'axe d'une translation horizontale sur lequel la *cortoisie* de Chrétien revient en tant que *cortesia*. Comme chez Chrétien, la *cortesia* de Dante trouve sa plus haute expression dans le langage. Elle est liée à l'idée d'une rhétorique qui, au-delà de la rhétorique, est fondée dans une forme de vie, et pas seulement dans une habileté rhétorique apprise. Le paradigme de ce langage, c'est dans le dialogue continu entre Virgile et Dante qu'il faut le chercher. Mais on le trouve aussi bien lorsque, dans *Inferno* 10, Dante rencontre Farinata, son ennemi politique, qu'il admire pourtant comme l'une des grandes figures de Florence, ou lorsque Virgile, avec une parfaite politesse diplomatique, s'adresse à Ulysse, qui est l'ennemi de Troie et maître parfait de la plus civilisée de toutes les langues, le grec, et qui ne condescendrait pas même à parler avec Dante²⁰.

Si Dante porte le concept de *translatio* à son plus haut degré de complexité, avec Pétrarque cette tradition connaît une très nette rupture. Il remplace l'idée de *translatio* par celle de *rinascita*. Au niveau politique, Pétrarque s'oppose radicalement à la conception de la *translatio imperii*. Il insiste fortement sur son illégitimité. Là où Dante voit une continuité avec l'Empire romain, Pétrarque voit une cassure. Sa « canzone » à l'Italie déplore violemment le moment où les barbares du nord, comme un nouveau déluge, descendirent en Italie pour la ruiner²¹. Pour cette vision particulière Pétrarque trouve une image qui se révéla extraordinairement puissante et qui connut un grand succès durant des siècles, celle des temps obscurs²². En se servant de l'image de l'obscurité pour dire l'illégitimité de la *translatio imperii*, Pétrarque se réfère à l'opposition métaphysique entre obscurité et lumière qui, chez Dante, organise la structure narrative de la *Divina Commedia*. De métaphysique chez Dante, l'opposition devient historique chez Pétrarque. La lumière de la culture grecque et romaine est obscurcie par des siècles de barbarie. Pétrarque semble néanmoins voir le commencement d'une nouvelle époque où la lumière de l'antiquité pourrait revenir. Ainsi regarde-t-il à la fois en arrière et en avant. L'innovation décisive de Pétrarque est donc d'avoir remplacé la *translatio* par la renaissance. Avec cette métaphore, qui porte un éclairage dramatique sur la discontinuité des temps, Pétrarque, une fois de plus, revient à Dante. Des métaphores de renaissance

dont use Dante au début et à la fin du *Purgatorio*, Pétrarque se sert maintenant pour marquer une nouvelle époque de la culture, du savoir et de la poésie. L'invocation de Dante « ma qui la morta poesi resurga » devient un dispositif historique dans le fameux sonnet 34 de Pétrarque à Apollon, qui, un temps, fut prévu pour être le poème inaugural du *Canzoniere*. Dans ce sonnet, Apollon est appelé à revenir après une période d'obscurité et d'hiver, et à inspirer le poète qui, amoureux de Laure, est représenté par la *figura* mystique d'Apollon amoureux de Daphné²³.

L'espoir de Pétrarque en une renaissance de l'antiquité n'est qu'un aspect d'une coprésence hautement complexe. Tandis que sa pensée politique est centrée sur la renaissance de Rome, les choses sont plus complexes pour lui quand il s'agit du savoir, du langage et des lettres. En tant que poète, Pétrarque écrit en langue vernaculaire et se trouve profondément enraciné dans la tradition médiévale de la poésie lyrique. En même temps on voit en lui le premier humaniste. Il collectionne les manuscrits de littérature et de poésie latine et il essaie lui-même d'écrire dans un pur style classique dans la tradition de Cicéron. Il est fasciné par l'attachement au monde de l'antiquité païenne, en même temps qu'il est un auteur chrétien convaincu que le monde païen était privé de la lumière de la religion chrétienne. Mais de surcroît, par sa découverte du paysage en tant que *medium* où projeter sa propre subjectivité, il est, comme Jakob Burckhardt le souligne, l'un des premiers hommes réellement modernes²⁴. Pétrarque est le premier à vivre dans des mondes différents et à jouir de la complexité de cette expérience. L'expérience de la coprésence des cultures est peut-être l'aspect le plus important de ce que nous appelons la Renaissance. C'est la pluralité fondamentale de la Renaissance qui est la condition d'une nouvelle dimension de dialogue. Avec Pétrarque commence la prédominance de l'axe horizontal sur l'axe vertical de la *translatio*.

Ce n'est pas un hasard si Pétrarque a été le premier à découvrir la fascination de l'horizontalité. Le document le plus frappant de ce changement est indiscutablement la lettre de Pétrarque à Dionigi di Borgo San Sepolcro sur son ascension du Mont Ventoux²⁵. Avant Pétrarque, si la montagne fascinait, c'était par sa verticalité. Au sommet de la montagne, le regard s'élevait vers Dieu. Quand Pétrarque arrive au sommet de la montagne, cependant, il est fasciné par la tentation de regarder en bas et de découvrir le monde dans son horizontalité ouverte²⁶.

La Renaissance est tout à la fois la découverte de la pluralité, de la perspective, du dialogue, de la polyphonie. Culture veut dire maintenant, comme Leonid Batkin le remarque, culture de la communication des cultures²⁷. Cette nouvelle expérience entraîne une nouvelle esthétique de la pluralité.²⁸ Quelques exemples suffiront ici. Le *romanzo* italien est un réseau ironique tissé de mondes différents et d'une pluralité toujours croissante de personnes, de situations, de lieux et d'histoires. *Gargantua et Pantagruel* est, comme l'a souligné Mikhaïl Bakhtine, un carnaval de voix, de cultures et de langues. Marot fait de la coprésence de mondes culturels différents le sujet de sa poésie, et Ronsard fait de même. La *Stanze della Segnatura* de Raphaël peut être comprise comme le programme pictural d'une semblable coprésence de mondes et de discours. Tandis que l'École d'Athènes offre au spectateur une scène essentielle de dialogue et de pluralité des intérêts intellectuels, la scène opposée est dominée par un schème strictement hiérarchique sous le signe du dogme chrétien.

Les *Essais* de Montaigne sont la somme d'une époque de dialogue et d'une co-présence toujours croissante de mondes culturels²⁹. Dans son essai « Des coches »³⁰, la prédominance de l'horizontalité sur la verticalité de la *translatio* atteint son point culminant. Dans cet essai, Montaigne confronte deux mondes culturels : « notre » monde européen moderne, avec sa technologie, son besoin de vitesse, la circulation de l'or

servant de monnaie, face à l'Amérique des Incas récemment découverte, où l'or ne sert qu'à des fins rituelles, où la roue n'existe pas, et où aller à pied est le seul moyen de locomotion humaine. Montaigne regarde sa propre culture, la culture européenne moderne de communication entre les cultures, avec les yeux, pour ainsi dire, d'un Indien. Ce dont il doit alors se rendre compte, c'est la tragédie de la translation réciproque des cultures, où les Indiens ont été dépouillés de leur or, de leur terre, et de leur culture, souvent aussi privés de leurs vies, et ont été forcés de recevoir une nouvelle religion, une nouvelle technologie, ainsi que la pauvreté³¹. Cette confrontation est au cœur de la théorie de Montaigne pour qui des mondes culturels différents devraient avoir chacun son propre temps. Il s'arrête un moment à la question de savoir en quoi l'histoire européenne moderne aurait été changée si l'Amérique avait été découverte dès l'antiquité. Alors il y aurait eu une chance pour une réelle translation culturelle entre les deux mondes.

Épilogue

Il semblerait que l'horizontalité avec tous ses problèmes soit devenue une préoccupation de plus en plus centrale dans notre culture. Bon gré mal gré, nous vivons aujourd'hui dans une culture mondiale basée sur la technologie, le capitalisme, la vitesse, et la communication. Cette structuration de notre monde semble être entièrement dominante. Tout en regardant vers les murs de la Vieille Jérusalem j'entends jour et nuit le flux des cars qui roulent au rythme de notre monde moderne. Nous avons appris à vivre dans des contextes culturels multiples. Pour la plupart, nous faisons quotidiennement l'expérience d'une translation mutuelle entre cultures au-dedans de nous-mêmes. La culture mondiale sur toutes ses scènes, de la banale culture d'aéroport aux plus raffinées des cultures mondiales de l'art, peuvent contribuer à guérir les blessures de la différence ou à les réprimer. Mais son horizontalité ne peut surmonter la verticalité essentielle dans laquelle néanmoins nous vivons, qu'elle soit un fardeau, une grâce, ou l'un et l'autre. Ainsi la différence revient-elle, et plus vivement encore, avec l'affaiblissement de notre foi dans la modernité. Comment la réduire ou la préserver ? La différence est-elle le dernier mot de notre culture, une réalité ultime, un fétiche ? Les trois, peut-être. Dans son admirable livre sur les « présences réelles » de l'art, George Steiner, argumentant contre la thèse de la négativité et de l'illisibilité essentielles de l'art, est revenu à la *cortesia* de Dante. Pour Steiner, la *cortesia* est un effort de compréhension qui ne tombe jamais dans l'identification aveugle³². La *cortesia* est une attitude hautement politique et diplomatique, qui pour Dante n'en était pas moins chargée du sens de la plus profonde humanité. La *cortesia* laisse ouvert l'espace de la compréhension. Elle est toujours le début d'un dialogue possible. Elle a le sens d'une reconnaissance de la différence, sans faire de la différence un fétiche. Nous avons peut-être plus en commun et nous sommes peut-être plus différents que nous ne le pensons.

Dans tout dialogue, il y a, entre distance et proximité, entre différence et ressemblance, une interaction qui nous rappelle la structure de la métaphore. Dans la métaphore, deux pôles ont à entrer en rapport pour surmonter une faille sémantique. C'est pourquoi Paul Ricœur parle de « métaphore vive », de métaphore vivante. Peut-être pouvons-nous atteindre une différence vivante dans nos translations.

Cependant le point doit être répété : Juifs et Allemands ne sont pas seulement différents. Ils ont, comme Gabriel Motzkin le souligne dans « Memory and Cultural Translation », une histoire en commun, qui doit encore et encore les séparer et en même temps

les amener à une relation particulière de réciprocité. Cependant, la question principale n'est pas celle de la translation réciproque des cultures. Il y a une chance, malgré une montagne presque inconcevable de culpabilité, de désastre et de souffrance, que nous puissions faire de cette réciprocité un espace de différence vivante où quelque chose de notre mystérieuse existence dans le temps, qui lie notre existence personnelle à l'histoire et à la destinée de nos peuples, puisse être explorée.

NOTES

1. Telle était la devise inscrite sur le sceau impérial.
2. La préhistoire complexe de l'expression transfère *imperium* est exposée brillamment par Werner Goetz dans *Translatio Imperii : Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorie im Mittelalter und in der frühen Neuzeit* (Tübingen : Mohr, 1958). Le livre de Goetz est essentiel pour l'histoire du concept de *translatio imperii* et pour les diverses implications politiques de son emploi.
3. Cf. *Ottonis episcopi frisigensis chronica sive historia de duabus covitatibus* (Hanovre et Leipzig : Adolfs Hofmeister, 1912), li. II, chap. 1, p. 69 : « *Concesso ad Medos Assyriorum regno Arbatus, qui huius translationis auctor fuerat, imperium arripuit ac per XXVIII annos tenuit...* »
4. Cf. Goetz, *Translatio Imperii*, p. 118 : « Otto hérite de la tradition le concept de la translation culturelle d'est en ouest mais il semble qu'il ait forgé lui-même l'expression de *translatio studii* pour souligner le parallèle avec la *translatio Imperii* ». Pour le concept de *translatio studii*, cf. surtout E. Gilson, « Humanisme médiéval et Renaissance », (1930), repris dans *Les Idées et les Lettres* (Paris, Vrin, 1955) ; E. R. Curtius, *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, Paris, PUF, 1956, pp. 56-58 et A. Buck, « Gab es einen Humanismus im Mittelalter ? » *Romanische Forschungen* 75, 1963, pp. 213-239. Tandis que Gilson, sans donner la moindre attention à l'histoire du terme lui-même, considère que la formule *translatio studii* constitue un argument en faveur de la continuité entre l'antiquité, le moyen-âge et la Renaissance, Curtius la traite de manière plutôt vague comme un topos du moyen-âge latin. Buck insiste quant à lui sur la différence entre la *translatio studii* médiévale et l'humanisme de la Renaissance : « Les représentations de la "translatio imperii" et de la "translatio studii" permirent la prise de conscience que la distance temporelle qui séparait de l'Antiquité n'était pas complètement franchie et interdisent le parcours qui aurait permis de prendre en compte que l'histoire ancienne formait une époque particulière, que la culture antique avait façonnée comme un tout étanche. » p. 226 Ce que ces trois visions de la *translatio imperii* ont en commun en dépit de leurs divergences, c'est de négliger l'importance cruciale d'Otto von Freising pour l'histoire de la *translatio imperii* comme de la *translatio studii*.
5. *Ottonis... chronica*, liv. VII, chap. 35, p. 372.
6. *Ibid.*, liv. V, chap. 36, p. 260.
7. Hugues de Saint Victor, *De arca Noe morali*, cite par Goetz, *Translatio imperii*, p. 120.
8. Cité par Goetz, *Translatio Imperii*, p. 122.
9. *Ibidem*, pp. 122-123.
10. K. H. Stierle suit l'édition de *Cligès* proposée par A. Micha dans les *Romans de Chrétien de Troyes*, chez Champion, Paris, 1975. Nous citons la traduction des *Œuvres complètes* de Chrétien de Troyes, Paris, Gallimard, Pléiade, 1994. Le texte de *Cligès* est établi et traduit par P. Walter (NdT).
11. L'édition de Micha, suivant la version Guyot ne prend pas ce vers en considération. Il est cependant cité par la plupart des autres manuscrits et il semble être authentique.

Il reflète à tout le moins une véritable compréhension de la nouvelle conception que Chrétien se fait du *romanz*. Cf. Kristian von Troyes, *Cligès*, éd. Wendelin Foerster, quatrième édition, Halle, Max Niemeyer, 1921, p. 4, l. 23. (Ce vers est présent dans l'édition de P. Walter - NdT).

12. Nous traduisons « German » et « Germany » par « Allemand » et « Allemagne ». Jean-Pierre Cuvillier - *L'Allemagne médiévale, naissance d'un État VIII-XIII siècles*, Payot 1979 - écrit par exemple : « Officiellement, en tant que nation l'Allemagne n'existait pas. Du X^e au début du XIII^e siècle, dans les textes administratifs et chez les chroniqueurs, on trouvera couramment le pluriel *Galliae*, "les Gaules", pour désigner l'ensemble des terres allemandes, que chante précisément Walther von der Vogelweide. La papauté, qui avait plus le sens des nuances et reconnaissait des "nations" là où les États ne voyaient que des "pays", employa vers 1020 le terme d'*Alamania* (Alamannia ou Alemannia) au sens d'Allemagne et non plus d'Alémanie, pour désigner les pays situés au nord de l'arc alpin. » (NdT)

13. Le contexte politique de la *translatio* ainsi que les dimensions spéculatives de la *translatio studii* ne sont pas prises en considération par Michelle A. Freeman dans *The Poetics of Translatio Studii and Conjointure : Chrétien de Troyes' Cligès*, Lexington Ky. : French Forum, 1979.

14. Jean Rychner, éd. *Les Laïs de Marie de France* (Paris : Champion, 1978, prologue, ligne 16). (Nous citons l'édition d'Alexandre Micha, *Laïs de Marie de France*, Paris : GF-Flammarion, 1994 - NdT).

15. Voir *De Monarchia* 3.16.10-11 : « Propter quod opus fuit homini duplici directivo secundum duplicem finem : scilicet summo Pontifice, qui secundum revelata humanum genus perduceret ad vitam aeternam, et Imperatore, qui secundum philosophica documenta genus humanum ad temporalem felicitatem dirigeret. » Toutes les citations sont tirées de *Le opere di Dante*, 2^e éd., M.Barbi et al. (Firenze : Societa Dantesca Italiana, 1960)

(« C'est pourquoi l'homme eut besoin d'un double guide en fonction de sa double fin : à savoir le souverain Pontife, pour mener le genre humain vers le bonheur temporel, selon les enseignements philosophiques. » Trad. Michèle Gailly, dans Dante, *La Monarchie*, précédé de « La modernité de Dante » par Claude Lefort, Belin 1993 - NdT).

16. C'est le projet que forme Dante d'un « vulgare illustre » qui n'existe pas encore, mais doit être institué : « querimus vulgare illustre » (*De vulgari eloquentia* 1.14.8). Voir aussi la polémique passionnée de Dante dans le *Convivio* contre ces Italiens qui servent du français comme langue pour la littérature : « A perpetuale infamia e depressione de li malvagi uomini d'Italia, che commendano lo volgare altrui e lo loro proprio dispregiano, dico che la loro mossa viene da cinque abominevoli cagioni » (1.11.1-2)

17. (La traduction de la *Divine Comédie* que nous citons est celle d'André Pézard, *Dante, Œuvres complètes*, Pléiade 1965) (Note des trad.)

18. « Non è il mondan romore altro ch'un fiato/ di vento/ ch'or vien quinci e or vien quindi, / e muta nome perché muta lato » (*Purgatorio* 11.100-102). « Le mondain bruit n'est qu'un trépas de vent/ qui souffle ore de-ci ore de-là, / changeant de nom parce qu'il change d'aire. »

19. C'est ce que signifie la formule de Dante « visible parlare » pour l'art divin de la sculpture : « Colui che mai non vide cosa nova/produsse esto visibile parlare » (*Purgatorio* 10.94-95) « Celui qui onc ne vit chose nouvelle/ seul produit ce visible parler ».

20. C'est pourquoi Virgile interdit à Dante de parler lui-même : « Lascia parlare a me, ch' 'i ho concetto/ cio che tu vuoi ; ch' 'ei sarebbero schivi, /perche fuor greci, forse del tuo detto » « et laisse-moi parler, J'ai deviné/ ce que tu veux : ils feraient fi, je cuide/ car ils furent grégeois, de ton propos. » *Inferno* 26.73-75)

21. « O diluvio raccolto/di che deserti strani, / per inodar i nostri dolci campi ! » *Canzonere*, ed. Gianfranco Contini (Torino : Einaudi, 1964), 128.28-30. (« O déluge attiré/ de quels déserts étranges/ pour venir inonder nos doux champs ! ». Trad. Gérard Genot, *Le Chansonnier*, Aubier-Flammarion, 1969 – NdT).

22. Voir Theodor E. Mommsen, « Petrarch's Conception of the Dark Ages. » *Speculum* 17 (1942) : 226-42.

23. Voir *Canzonere* 34.5-8 : « dal pigro gielo e dal tempo aspro e rio, /che dura quanto 'l tuo viso s'asconde, difendi o l'onorata e sacra fronde /ove tu prima, e poi fu 'invescato io. » (« du gel gourd, du temps âpre et rigoureux / qui dure tant que ta face se cache, / ore défend la fronde honorée et sacrée, / où toi d'abord, puis moi fus englué ». Trad. Gérard Genot – NdT)

24. « Einer der frühesten völlig modernen Menschen » (Jakob Burchkardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1859), vol. 3 des *Gesammelte Werke* (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1955).

25. Pétrarque, *Le familiare (epistolae familiares) a cura*

di Ugo Dotti (Urbino : Argalia Editore), liv. IV, vol. I, pp. 362-77.

26. Voir Karlheinz Stierle, *Petrarcas Landschaften : Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung* Krefeld : Scherpe, 1979), pp. 23-32, et « Die Entdeckung de Landschaft in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance » in Heinz-Dieter Weber, ed., *Vom Wandel dez neuzzeitlichen Naturbegriffs* (Konstanz : Konstanzer Universitätsverlag, 1989).

27. Voir Leonidi Batkin, *Die italienische Renaissance : Versuch einer Charakterisierung eines Kulturtyps* (Frankfurt : Verlag Roter Stern, 1981), p. 308 : « Die Renaissance ist die Kultur der Kommunikation der Kulturen. »

28. Voir les contributions à Wolf-Dieter Stempel et Karlheinz Stierle, eds., *Die Pluralität der Welten : Aspekte der Renaissance in der Romania* (Munich : Fink, 1987).

29. La structure dialogique des essais de Montaigne et la pluralité des contextes culturels auxquels ils se confrontent ont été mises en lumière par l'admirable *Montaigne* de Hugo Friedrich (Bern : Francke, 1949).

30. *Essais*, éd. Albert Thibaudet (Paris : Gallimard, 1933), livre III, chap. 6, pp. 1005-25).

31. Voir Stierle, « Vom Gehen, Reiten und Fahren : Der Reflexionszusammenhang von Montaignes "Des coches" », *Poetica* 14 (1982) : 195-212.

32. L'expérience esthétique pour Steiner est fondée sur « une subjectivité irréductible, la finalité d'un soi dont la liberté, dont la *cortesia*, rend possible la reconnaissance de l'autre » – *Real Presences : Is There Anything in What We Say?* (Chicago, University of Chicago Press, 1989), p. 198].

Pierre Gallissaires et Jan H. Mysjkin nous ont fait savoir que leurs traductions de K. Michel et Anneke Brassinga ont été publiées sans leur accord dans le numéro 103 de la revue.

En l'absence d'épreuves, ils n'ont pas eu la possibilité d'en vérifier la correction.