

## De l'interprétation en traduction littéraire L'exemple de *I Malavoglia* et d'une de ses traductions en espagnol

Francesca Polito and Stefania Ajo

Volume 35, Number 3, septembre 1990

La traduction dans le monde hispanolusophone

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/003849ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/003849ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (print)

1492-1421 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Polito, F. & Ajo, S. (1990). De l'interprétation en traduction littéraire : l'exemple de *I Malavoglia* et d'une de ses traductions en espagnol. *Meta*, 35(3), 607-614.  
<https://doi.org/10.7202/003849ar>

# DE L'INTERPRÉTATION EN TRADUCTION LITTÉRAIRE

## L'EXEMPLE DE *I MALAVOGLIA* ET D'UNE DE SES TRADUCTIONS EN ESPAGNOL<sup>1</sup>

FRANCESCA POLITO ET STEFANIA AJÓ  
*Universidad Central de Venezuela, Caracas*

La traduction peut être définie comme l'opération grâce à laquelle un texte ou un message est décodé, puis recodé dans une autre langue ou un autre code.

Toute langue est un système de signes dont les différents niveaux (phonologique, syntaxique, lexical et sémantique) possèdent des caractéristiques spécifiques qui leur sont particulières. De même, toute langue exprime une vision du monde et se trouve liée à l'expérience. Mais il s'avère que ni cette vision, ni cette expérience ne sont statiques ; au contraire, comme nous l'explique R. Jakobson, elles s'adaptent continuellement aux faits et aux expériences cognitives nouvelles : « Toute expérience cognitive peut être rendue et classée dans n'importe quelle langue existante. Là où il y a des déficiences, la terminologie sera modifiée et amplifiée par des emprunts, des calques, des néologismes, des déplacements sémantiques, et, finalement, par des circonlocutions<sup>2</sup>. » Plus loin, Jakobson ajoute : « Les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles **doivent** exprimer (c'est-à-dire l'information requise par chaque système grammatical), et non par ce qu'elles **peuvent** exprimer<sup>3</sup> » ; et c'est sur ce principe qu'il fonde la légitimité de la traduction, car celle-ci ne part point de l'unité linguistique isolée, mais du message. La fonction métalinguistique, fonction importante du langage, et donc toujours présente dans la communication entre interlocuteurs possédant le même code, est à la base du processus de la traduction. Jakobson affirme même que « le sens d'un mot n'est rien d'autre que sa traduction par un autre signe qui peut lui être substitué<sup>4</sup> ». C'est pourquoi « la traduction implique deux messages équivalents dans deux codes différents<sup>5</sup> ».

Les conclusions auxquelles arrive Jakobson rendent évidente la fausseté du postulat selon lequel la traduction en théorie serait impossible, postulat qu'il était loisible de dégager, par exemple, des réflexions de F. de Saussure et qui se fondait sur certains principes : autonomie et arbitraire du signe, *valeur* déterminée par les différences et les oppositions entre les divers signes à l'intérieur d'un système linguistique — ce qui excluait en conséquence l'expression d'un même signifié par des signifiants différents —, enfin, insistance sur la diversité des langues.

Sans pour autant rejeter les particularités entre celles-ci, Jakobson et surtout le modèle génératif transformationnel mettent l'accent sur les ressemblances de base, c'est-à-dire sur les universaux de langage. Même s'il est certain que le débat autour de cette problématique est loin d'être clos et que les apports sont hétérogènes, nous tenons à signaler que les notions de structure profonde et de structure de surface, le mécanisme transformationnel qui met en contact ces deux structures et unit les phrases les plus simples aux phrases les plus complexes pour rendre manifeste le sens de base, les diverses réécritures, ou niveaux intermédiaires, la recherche de ce qui est commun entre les langues à ces différents niveaux, permettent d'expliquer le phénomène de la traduction et de lui apporter une justification théorique.

D'autre part, le principe génératif des langues rend compte de deux faits importants pour la traduction : la créativité, c'est-à-dire la connaissance de la langue et de son fonctionnement à des fins de production, et par ailleurs la possibilité de choix stylistiques, à savoir l'existence de formes expressives différentes pour exprimer une même idée.

Nous voudrions maintenant nous référer à la linguistique textuelle qui ne prend point l'énoncé pour objet de son analyse, mais le texte et ses éléments constitutifs : éléments *cotextuels*, internes au texte, éléments *contextuels* liés à la réalité extralinguistique et qui renvoient aux interlocuteurs, au temps et au lieu de discours et à tous les présupposés nécessaires à l'interprétation du texte. Ainsi, «*la linguistica testuale recupera all'ambito dell'analisi linguistica, inglobandoli in una teoria, punti de vista tradizionalmente reputati non linguistici, ma assai importanti per la traduzione*<sup>6</sup>». Nous voyons donc qu'aujourd'hui la traduction, en tant que phénomène qui exige une discipline qui lui soit propre, la traductologie, et qui l'assume comme objet d'étude, joue un rôle fondamental et qu'elle a réussi à attirer l'attention des linguistes, ce qui met en évidence la complexité des problèmes qu'elle soulève.

Ces problèmes sont encore plus nombreux lorsqu'on aborde la traduction de textes littéraires, c'est-à-dire de textes qui ne privilégient pas la fonction cognitive du langage, mais sont marqués par la fonction poétique. Si «l'aspect cognitif du langage, non seulement admet, mais requiert l'interprétation au moyen d'autres codes, par recodage, c'est-à-dire la traduction (...) dans les plaisanteries, les rêves, la magie, bref dans ce qu'on peut appeler la mythologie linguistique de tous les jours, et par-dessus tout dans la poésie, les catégories grammaticales ont une teneur sémantique élevée. Dans ces conditions la question de la traduction se complique et prête à beaucoup de discussions<sup>7</sup>».

Jakobson illustre son affirmation par l'exemple, entre autres, de la personnification des noms inanimés que chaque communauté, à un moment donné, résout de façon inconsciente sous l'influence du genre que, dans le code linguistique, possède le mot personnifié. Cela entraîne certaines difficultés de traduction lorsque, d'une langue à une autre, varie le genre du nom («mort» est féminin en russe et masculin en allemand).

Comme nous l'avions déjà annoncé, les caractéristiques de la langue littéraire rendent les problèmes de la traduction encore plus complexes, et de nos jours, linguistique et critique littéraire se penchent sur la définition de la catégorie du littéraire. Les linguistes, Jakobson, par exemple, et d'autres tentent de préciser ce qui fait d'un message un message littéraire (ou poétique selon les formulations), en quoi consiste la littérarité : en l'artifice, en un procédé particulier, selon V. Sklovskij, qui nous transmet l'impression de l'objet comme «vision» et non point comme «reconnaissance» (*priëm ostrannenija*<sup>8</sup>), en «la visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte<sup>9</sup>» ou dans le pouvoir sémantique du signe qui découle de la fonction connotative assumée par les systèmes dénotatif, linguistique, métrique, rhétorique, comme le propose C. Segre<sup>10</sup>.

Partant de ces observations et du fait que la critique moderne est convaincue qu'«*il modello artistico è sempre più largo e più vivo della sua interpretazione, e l'interpretazione è sempre possibile come approssimazione*<sup>11</sup>», nous pensons qu'il est possible de tenir un raisonnement similaire au sujet de la traduction littéraire, si nous l'entendons comme une approximation, donc comme une interprétation, mais une interprétation consciente qu'elle ne saurait épuiser le polysémantisme et l'ambiguïté du signe poétique.

Il est intéressant de noter que cette richesse significative du texte poétique relève du fantastique, de l'histoire, de la culture et du social. Toute œuvre littéraire, c'est-à-dire sa langue, est profondément enracinée dans une culture donnée, elle est inscrite dans une vision du monde, elle est liée à des coutumes, des objets spécifiques et quotidiens, des modes de vie et des décors.

En ce qui concerne les expressions figurées, certaines sont très répandues, par exemple «belle comme une rose», «blanc comme la neige» dans la sphère de la civilisation occidentale, alors que d'autres sont particulières à une culture déterminée ancrée dans un espace géographique délimité, parfois de dimensions réduites, ou possèdent un caractère éminemment subjectif. En ce qui touche ces dernières, il se peut qu'un public étranger à leur culture originelle éprouve quelque difficulté à les comprendre ou même les trouve bizarres. Ces considérations nous autorisent à affirmer que la connaissance du fonds culturel est indispensable à la compréhension du signifié.

Donc, traduire devrait impliquer :

1. pouvoir disposer des moyens nécessaires à la saisie des divers aspects sémantiques et culturels du texte ;
2. être capable de choisir entre certains mots et certaines solutions pour que le recodage respecte ces aspects. Et nous savons bien aussi que dans la langue littéraire tous les niveaux — phonétique, morphologique, syntaxique, sémantique — contribuent de même au sens.

Ces derniers aspects ressortent de la problématique de l'interprétation en traduction littéraire et fondent généralement les objections adressées à celle-ci.

Cependant la traduction littéraire continuera à être, comme elle fut de par le passé, et il nous semble que le point le plus pertinent et le plus utile est de proposer des réponses à des questions comme celles qui suivent :

- ◆ comment peut-on réaliser une traduction littéraire qui porte le moins de préjudices possibles au texte original ?
- ◆ est-il possible de prévoir des cas, des problèmes et, en conséquence, des solutions ?
- ◆ les problèmes que pose l'interprétation sont-ils les mêmes pour deux langues de la même famille que pour deux langues d'origine différente ?

Avant de répondre à ces questions, nous allons nous centrer sur des exemples concrets en analysant quelques cas relevés dans une traduction espagnole du roman *I Malavoglia*<sup>12</sup>, écrit par Giovanni Verga.

#### LES PRÉNOMS ET LES SURNOMS

Lorsque cela était possible, le traducteur a utilisé l'équivalent espagnol de quelques prénoms : Cola («Colás»), Fortunato («Fortunato»), Luca («Lucas»), Sara («Sara»), Mariangela («Mariángela»); ces prénoms identiques ou presque dans les deux langues révèlent une origine génétique commune et ne semblent pas faire problème.

Voyons ce qu'il en est des noms dialectaux ou ironiques et des surnoms : 'Ntoni («Toni»), Tudda («Tuda»), Zuppidda («Renca»), Mangiacarrubbe («Comegarro-fas»). Là tout change. Ces prénoms et surnoms indiquent une prononciation dialectale et un lecteur italien saisit tout de suite que les personnages qu'ils désignent sont siciliens. Dans ce roman les prénoms et les surnoms apportent une plus grande authenticité aux faits narrés, et en ce sens sont presque indispensables, mais, la traduction que nous avons signalée plus haut leur ôte toute couleur locale, toute saveur phonique et trahit ainsi l'intention de l'auteur.

#### LES TOPONYMES

Voici quelques noms de lieux qui apparaissent dans le roman et leur traduction respective : Trecastagni («Trecastagni»), Aci Castello («Aci Castello»), Ognina («Ognina»), Favignana («Favignana»), Messina («Mesina»), Catania («Catania»), il Rotolo («el Rollo»), La Piana («la Llana»), la *sciara* («el jaral»), *lo scoglio dei colombi* («el escollo de los Palomos»).

Le traducteur a presque toujours transcrit la forme italienne, mais il nous faut reconnaître que s'agissant du nom de petites localités, il est difficile que leur équivalent

existe en espagnol, alors que des villes très connues, comme Messine et Catane, sont désignées par leur équivalent dans la langue d'arrivée : «Mesina», «Catania».

Cependant, les solutions apportées ne semblent pas toujours cohérentes. Dans certains cas (il Rotolo, La Piana, la *sciara*), le traducteur a voulu hispaniser les mots. De cette manière, il Rotolo («*Hanno portato adesso la notizia, e padron 'Ntoni è corso verso il Rotolo...*»), localité proche de Trezza, devient «el Rollo» («*Han traido ahora la noticia, y el patrón Toni ha ido corriendo al Rollo...*»). *La Piana* (toujours écrit avec majuscule à l'initiale) qui est de façon évidente la plaine de Catane, même si cette précision, redondante pour un lecteur italien, n'est jamais présente dans le texte, devient «la Llana», sans détermination aucune dans la traduction; ceci, à notre avis, est une inexactitude, car s'il est certain que «*Llana*», «*llanura*» signifie «*piana*», l'absence de spécification locale entrave le lecteur étranger dans son interprétation du contexte géographique.

Passons maintenant aux deux toponymes qui apparaissent en italique dans le texte original.

Au chapitre X, l'embarcation est sauvée «*giusto quando stava per spaccarsi (...)* sullo scoglio dei colombi». *Scoglio, colombi* sont écrits en minuscule et nous pensons, comme cela semble évident, que ces mots réfèrent à un écueil ainsi dénommé dans le cercle étroit des habitants du lieu, parce que peut-être autrefois les colombes se posaient-elles sur ces rochers. Nous sommes donc en droit d'affirmer que cette expression ne peut avoir la même signification pour tous, et Verga le sait bien, lui qui utilise les minuscules et l'italique. Le traducteur, par contre, emploie les majuscules et la forme hispanisée, conférant ainsi à l'endroit désigné une notoriété qu'il n'a pas : «*precisamente cuando estaba a punto de romperse (...)* contra el escollo de Los Palomos». D'autre part, l'absence de l'italique donne l'impression que «Los Palomos» est un point précis sur la carte de la région, et non pas l'appellation expressive d'un lieu dans la langue particulière d'une communauté de pêcheurs.

La deuxième expression qui apparaît toujours en italique dans le roman, et y a une fréquence élevée, est *sciara*. Ce cas est différent de tous les autres car il s'agit d'un régionalisme pour désigner la lave. Il se présente pour la première fois dans le contexte suivant : «*L'ho vista (la Nunziata) che andava sulla sciara a fare due fasci di ginestre (...)*». Si Nunziata va ramasser des genêts («retama» en espagnol), pourquoi le traducteur a-t-il préféré «*jaral*» (dérivé de «*jara*», plante aux fleurs blanches, toute différente du genêt, et qui signifie ciste), pour traduire *sciara*, et non pas «*retamal*»? Mais, en tout cas, dans les lignes suivantes : «*(...) mentre erano all'altezza dell'Agnone, verso sera, e il cielo era tanto fosco che non si vedeva più nemmeno l'Etna (...)* il mare era del color della sciara», la traduction «*negro como el jaral*» peut-elle avoir quelque sens? Le texte original fait allusion à la couleur sombre de la terre mêlée à la lave, semblable à celle que prend la mer avant la tempête. Nous pensons qu'il eût été préférable de conserver *sciara* et de donner les explications dans une note en bas de page.

#### LES MÉTAPHORES

Nous voulons insister maintenant sur les difficultés que présentent les métaphores pour la traduction. Le problème est ardu, soit parce que d'une langue à l'autre il n'existe pas de termes pleinement équivalents, soit parce que ces termes possèdent une valeur différente.

Dans le roman, trois métaphores renvoient aux constellations : «*allorché uscì fuori nel cortile, il Tre Bastoni era ancora alto verso l'Ognina, colle gambe in aria, la Puddara lucciava dall'altra parte (...)* [«*(...) cuando salió al corral bostezando, los tres bastos estaban aún sobre el Ognina, con las patas en alto: la Pudara relucía al otro lado (...)*»].

Aucune des métaphores que nous venons de citer — et il en va de même pour *i Tre Re* («*los tres reyes*») — n'a été interprétée dans la traduction. La première, *il Tre Bastoni*, a tout simplement été traduite littéralement par «*los tres bastos*», sans majuscule, et précédée de l'article défini pluriel, ce qui élimine toute référence au jeu de cartes. La deuxième, *la Puddara*, s'est vue adaptée à l'espagnol par suppression d'un «*d*» pour donner *la Pudara*. L'italique de l'original n'a pas été respectée et à aucun moment n'apparaît une allusion explicative à Orion ou aux Pléiades. Ainsi, comment le lecteur de cette traduction peut-il comprendre le sens de ces «*tres bastos*» et de cette «*Pudara*»? Et le traducteur lui-même, l'a-t-il compris?

En espagnol, ces constellations portent le nom d'«*Orión*» et de «*Pléyades*», et les trois étoiles au centre d'Orion sont appelées «*las tres Mariás*» et, toujours en langue populaire, les Pléiades sont appelées «*las Cabrillas*» — qui en italien sont «*le Gallinette*». Nous avons là un exemple de la manière dont, sur le plan des associations imagées, deux langues fonctionnent de façon différente face à la même réalité.

D'après G. Vázquez-Ayora, une métaphore peut se traduire selon trois moyens :

1. transformer la métaphore en une expression non métaphorique : par exemple, dans le cas qui nous intéresse, dire «*Orión*» au lieu de «*el tres de bastos*» ou «*los Tres Reyes*», et dire «*las Pléyades*» au lieu de «*la Puddara*» ;
2. faire de la métaphore une comparaison : «*las estrellas de Orión parecían el tres de bastos*» ou «*las Pléyades parecían una gallinitas*» ;
3. transformer la métaphore en une autre métaphore qui maintienne l'équivalence sémantique : «*las tres Mariás*» ou «*las Cabrillas*».

Si nous choisissons une des deux premières possibilités, nous facilitons la compréhension du message, mais nous perdons le caractère évocateur de l'original, alors que si nous penchons pour la troisième, nous conservons à la fois l'information et les traits expressifs.

Vázquez-Ayora considère que la traduction des jeux de mots, des expressions idiomatiques, des proverbes et des sentences relève d'une des trois façons que nous venons de signaler et qu'il est possible d'utiliser deux procédés : la *modulation* : «*que consiste en un cambio de la base conceptual en el interior de una proposición, sin que se altere el sentido de esta, lo cual viene a formar un 'punto de vista modificado' o una base metafórica diferente*<sup>13</sup>», et l'*équivalence*, «*caso extremo de modulación*<sup>14</sup>».

Ce que propose Vázquez-Ayora au sujet des procédés techniques de la traduction nous paraît intéressant (même si, à de rares exceptions près, il ne touche pas la traduction littéraire), car il tente d'apporter des solutions aux problèmes que le traducteur affronte en permanence : comment traduire un proverbe, une expression idiomatique, un aphorisme ?

La question est pertinente car le roman que nous analysons est riche en expressions de ce genre.

### LES PROVERBES

Toute langue possède un répertoire de proverbes qui s'enrichit continuellement. Les proverbes reflètent un des aspects de la culture et de la vie d'un peuple ; nombre d'entre eux sont tombés dans l'oubli, mais, d'autres, en dépit des transformations sociales, économiques et techniques, conservent toute leur vigueur ; cela explique qu'ils puissent être analysés selon deux points de vue :

1. le point de vue qui leur accorde un sens littéral, celui qu'ils possédaient avant d'être des proverbes, alors qu'ils traduisaient une expérience vécue, directe. Comment par exemple l'expression : «*Ognuno tira l'acqua al suo mulino*» est-elle apparue ? Sans doute, à un moment donné, une situation réelle, semblable à celle que décrit cette séquence de mots où chacun conserve son sens autonome, a-t-elle existé ;

2. le point de vue qui leur accorde un sens figuré, acquis après le changement sémantique qui élimine totalement le sens littéral et transforme la séquence en une unité syntagmatique dont le sens n'est plus la somme des éléments qui la composent. Ce deuxième point de vue permet d'expliquer comment un proverbe comme celui que nous venons de citer reste vivant, bien qu'aujourd'hui l'eau ne soit plus nécessaire pour moulinier le grain. Seul persiste le sens figuré : ne penser qu'à soi.

De plus, il arrive fréquemment que les proverbes présentent plus d'une variante :

*Bella ostessa, brutti conti*

*Bedda ostissa, caru cuntu* (dialecte sicilien)

*Ostessa bella, conto caro* (I Malavoglia)

Dans cette perspective, les proverbes sont à rapprocher de ces productions de la tradition orale que sont les contes populaires et les chansons de geste dont les versions varient selon les lieux et les époques.

Par ailleurs les proverbes présentent une nature didactique étroitement liée à leur forme : la vérité qu'ils véhiculent est d'autant plus convaincante qu'elle se moule dans une formulation déterminée. Pour cela les proverbes recourent aux mêmes procédés que le langage poétique : combinaison de sons et de mots, allitérations, rimes, etc. Cette caractéristique soulève un problème délicat en ce qui concerne l'interprétation des proverbes, puis leur recodage dans une autre langue.

De notre analyse du roman et de sa traduction espagnole, nous avons relevé les éléments suivants, pertinents pour le sujet que nous traitons et que nous présentons comme suit :

1. Les proverbes semblables dans leur structure et de par leur sens dans les deux langues. L'italien et l'espagnol possèdent la même origine linguistique et un fonds culturel, social, religieux et historique fort semblable. Il n'est donc pas surprenant de rencontrer des équivalences parfaites entre les deux langues, ce qui montre combien est semblable leur rapport à la réalité :

*L'uomo è il fuoco e la donna è la stoppa : viene il diavolo e soffia.*

*El hombre es el fuego, la mujer la estopa, viene el diablo y sopla.*

*L'uomo per la parola e il bue per le corna.*

*Al buey por el cuerno y al hombre por la palabra.*

*Matrimoni e vescovati son dal cielo destinati.*

*Matrimonio y mortaja del cielo bajan.*

*Le donne hanno i capelli lunghi e il cervello corto.*

*Las mujeres tienen cabello largo e ideas cortas.*

2. Les proverbes qui diffèrent dans leur structure mais sont semblables de par le sens :

*Per far da papa bisogna saper far da sagrestano.*

*Antes de ser cura hay que ser monaguillo.*

*A chi vuol bene, Dio manda pene.*

*Quien bien te quiere, te hará llorar.*

3. Les proverbes et les aphorismes, nombreux dans le roman, dont la traduction pose des problèmes qui ne sont pas résolus comme dans les exemples antérieurs. Il s'agit surtout des proverbes qui renvoient à la vie des pêcheurs ou au champ sémantique «argent» (deux motifs très liés aux thèmes principaux du roman). Nous avons pu alors observer :

■ soit des traductions littérales :

*Chi comanda ha da dar conto*

*Quien manda ha de rendir cuentas*

*A nave rotta ogni vento è contrario*

*A nave rota todo viento le es contrario*

■ soit des pertes expressives :

*Alla credenza ci si pensa*

*El crédito era cosa que había que pensarlo*

*Chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno*

*Quien presta sin peño, pierde amigo, casa e ingenio»*

■ soit des tentatives de conserver la rime :

*Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura*

*Tramontana oscura y siroco claro, échate al mar sin reparo*

*I pesci del mare son destinati a chi se l'ha da mangiare*

*Los pececitos del mar, para quien pueda comerlos*

■ soit des trouvailles en ce qui touche certaines allitérations, grâce au fait que dans les deux langues certains mots procèdent de la même dérivation étymologique :

*Il mare è amaro e il marinaio muore in mare*

*El mar es amargo, y el marinero en el mar muere*

■ soit des traductions différentes et incohérentes du même proverbe :

*Mare crespo, vento fresco*

*Mar encrespado, viento airado | Mar crespo, viento fresco*

## CONCLUSION

En ces quelques pages nous avons voulu attirer l'attention sur le fait que le texte littéraire implique des choix d'ordre phonique, morphologique, syntaxique, sémantique, lexical qui contribuent à la création du sens ; de là dérive la difficulté de saisir, d'interpréter le texte littéraire, puis de le recoder dans une autre langue. Nous avons vu combien il est difficile, au moment de traduire, de choisir en faveur de structures expressives qui réunissent la même richesse sémantique, la même charge connotative et la même valeur que le texte original ; et nous avons vu aussi combien parfois les choix opérés appauvrissent le sens du texte.

Est-il plus facile de traduire d'une langue à une autre de la même famille ? Oui et non, car l'affinité entre l'italien et l'espagnol, par exemple, est une arme à double tranchant ; très fréquemment, les mots de formes semblables mais de sens différents ou les

mots de sens proches mais à connotations différentes trompent le traducteur et l'induisent en erreur.

De toute façon, à notre avis, le point le plus délicat à régler est celui des préjugés que la traduction peut porter au texte original, et le problème varie selon le type de texte : ancien ou moderne, de style neutre ou expérimental et recherché, lyrique ou narratif. Peut-être Jakobson et Octavio Paz ont-ils raison, lorsqu'ils affirment chacun : «La poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice<sup>15</sup>...» et «*La actividad del traductor es paralela a la del poeta*<sup>16</sup>», dans la mesure où elle suppose une activité de création.

#### NOTES

1. Ce texte est une version résumée de la communication présentée au Congrès «L'italiano in America Latina», tenu à Buenos Aires en 1986, et publiée dans *L'italiano in America Latina, a cura di Vincenzo Lo Cascio*, Florence, Le Monnier, 1987. La traduction française a été réalisée par notre collègue Marie-Claude Specel-Chirinos.
2. JAKOBSON, R. (1963), «Aspects linguistiques de la traduction», *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, p. 81-82.
3. *Ibid.*, p. 84.
4. *Ibid.*, p. 79.
5. *Ibid.*, p. 80.
6. BAGGIO, M. (1983), «La traduzione nelle teorie linguistiche contemporane», *La traduzione nell'insegnamento delle lingue straniere*, Brescia, p. 29 («la linguistique textuelle regroupe sous une analyse linguistique, en les incluant dans une théorie, des aspects jusqu'alors considérés comme non linguistiques, et cependant fondamentaux pour la traduction»).
7. JAKOBSON, R., *Op. cit.*, p. 84.
8. SKLOVSKIJ, V. (1968), «L'arte como procedimiento», *I Formalisti russi*, Turin, Einaudi, p. 82.
9. JAKOBSON, R., «Linguistique et poétique», *Op. cit.*, p. 218.
10. SEGRE, C. (1969), *I Segni e la critica*, Turin, Einaudi, p. 73.
11. LOTMAN, J. (1980), *La struttura del testo poetico*, Milan, Mursia, p. 88 («le modèle artistique est toujours plus ouvert, plus vivant que son interprétation et celle-ci n'est qu'une approximation entre d'autres»).
12. *Los Malasangre*, trad. de Cipriano Rivas Cherif, Barcelone, Bruquera, 1980.
13. VAZQUEZ-AYORA, G. (1977), *Introducción a la traductología*, Washington, Georgetown University Press, p. 291.
14. *Ibid.*, p. 314.
15. JAKOBSON, R., *Op. cit.*, p. 63.
16. PAZ, O., *Traducción : literatura y literalidad*, Barcelone, Tusquets, p. 16.