Les Cantos et le plurilinguisme : ce que la poésie médiévale donne à la modernité

Francesca Manzari

▶ **To cite this version:**

Francesca Manzari. Les Cantos et le plurilinguisme : ce que la poésie médiévale donne à la modernité. Patrizia Noel Aziz Hanna, Levente Seláf. The Poetics of Multilingualism - La Poétique du plurilinguisme, Cambridge Scholars Publishing, pp.175-184, 2017, 978-1-4438-3166-6. hal-01788086

HAL Id: hal-01788086
https://hal.science/hal-01788086

Submitted on 8 May 2018

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.

Copyright

Les *Cantos* et le plurilinguisme: ce que la poésie médiévale *donne* à la modernité

Francesca Manzari
Université d'Aix-Marseille

"It is conceivable that poetry of a far-off time or place requires a translation not only of word and of spirit, but of "accompaniment", that is, that the modern audience must in some measure be made aware of the mental content of the older audience and of what these others drew from certain fashions of thought and speech" (Pound 1912: 2). Ezra Pound thus introduces the English translation of the *Sonnets* and *Ballades* of Guido Cavalcanti, drawing the attention of the reader to one of the most productive processes in modern literature: translation as a method by which a body of practices, which innovate the literary canon, can be constituted. The practice of translation can be seen to permit a double revolution within the poetic and novelistic literatures of the second half of the 19th century and at the dawn of the 20th century. On one hand, the process opens the way for an amplification of the expressive means within European languages, in breaking down the grammatical and stylistic limits imposed by these occidental languages and leading towards a poetics of multilingualism.

1. Introduction

Un triple exergue pour introduire notre problématique: un passage de l'avant-propos écrit par Ezra Pound aux traductions des *Sonnets et Ballades* de Guido Cavalcanti:

> It is conceivable that poetry of a far-off time or place requires a translation not only of word and of spirit, but of "accompaniment", that is, that the modern audience must in some measure be made aware of the mental content of the older audience and of what these others drew from certain fashions of thought and speech. Six centuries of derivative convention and loose usage have obscured the exact significances of such phrases as: "The death of the heart," and "The departure of the soul" (Pound 1912: 2).

Puis une citation tirée de *La Tâche du traducteur* de Walter Benjamin:

> Non seulement l'intention de la traduction vise autre chose que ne le fait celle de l'œuvre littéraire, à savoir une langue dans son ensemble à partir d'une œuvre d'art singulière écrite en une langue étrangère, mais elle-même est autre: l'intention de l'écrivain est naïve, première, intuitive; la sienne est dérivée, ultime, idéelle. Car son travail est animé par le grand motif d'une intégration des nombreuses langues pour former un seul langage vrai. Or, ce langage est celui dans lequel les différentes phrases, œuvres et jugements, pris un à un, ne parviennent jamais à s'entendre — et auront donc toujours besoin de la traduction — mais où les langues elles-mêmes, complétées et réconciliées dans leur manière de signifier, tombent d'accord (Benjamin 2000).

Et quelques lignes du commentaire de Paul de Man à l'essai de Benjamin:

> Ce que fait la traduction, par rapport à la fiction ou à l'hypothèse d'un pur langage libéré du poids de la signification, est qu'elle suggère [...] la souffrance du langage original. Nous pensons être à l'aise dans notre propre langue [...] dans laquelle nous pensons ne pas être aliénés. Ce que révèle la traduction, c'est que cette aliénation est la plus forte dans notre relation à notre propre langue originale, c'est que la langue originale dans laquelle nous sommes impliqués est désarticulée d'une façon qui nous impose une aliénation particulière (De Man 2003: 28).

La pratique poétique du plurilinguisme, extrêmement féconde dans les *Cantos,* paraît être aux antipodes de la pratique de la traduction littéraire. Ce que nous nous proposons de dire, ici, est que cette pratique viendrait à Pound à partir de l'activité traduisante. Elle la côtoie, découle du même rapport à la langue étrangère: il s'agit alors de montrer comment l'anglais de Pound se met à parler en plusieurs langues et cela comme conséquence, entre autres, de l'expérience de la traduction.

2. Une traduction d'accompagnement

Une certaine pratique de l'écriture-composition des *Cantos* reviendrait non seulement à être ouvertement multilingues, mais également à l'être dans une dimension que l'on pourrait appeler archéologique et de fuite en avant, futuriste, à la fois. Il y aurait donc des langues qui, résonnant dans l'écriture poundienne, en assurent son caractère essentiellement multilingue. Il faudra alors expliciter

certaines des raisons pour lesquelles les XI^e^, XII^e^ et XIII^e^ siècles provençaux et italiens acquièrent dans l'écriture des *Cantos* une place privilégiée – pas unique bien entendu puisqu'elle est partagée, entre autres, avec le grec ancien, le latin et les idéogrammes chinois.

L'intérêt d'Ezra Pound pour la Provence, le provençal et les Troubadours se manifeste dès le début des études universitaires du poète et l'accompagne tout au long de sa vie. Sa production poétique est doublée d'un infatigable travail de philologue qui le conduit d'un côté à étudier les moindres détails des *vidas* des troubadours, à étudier de façon obsessive les inflexions dialectales de l'occitan et le Grand Chant. Il ne s'agit pas d'un intérêt qu'il sépare de sa propre production poétique, bien au contraire, l'activité philologique nourrit profondément son travail au point où Peter Makin qui est l'auteur d'un ouvrage paru en 1978, intitulé *Provence and Pound*, et d'autres avec lui, affirment qu'il existe une osmose indéniable entre l'étude obsessive et acharnée de Pound autour de la poésie provençale et sa propre production poétique. Les travaux philologiques sont accompagnés d'essais de théorie de la littérature, ce qui vient compléter le portrait d'un intellectuel poète, théoricien, historien de la littérature et traducteur.

Dans les *Cantos,* la Provence assume la même importance que la Grèce antique et de façon presque unitaire les deux contribuent à dessiner un *topos utopos* qui serait, selon la définition de Giorgio Agamben, le chez soi de la poésie, le hors-temps de celle-ci (Agamben 1998 : 178). Or face à ce parallèle, deux voies se dessinent dans la production poétique de Pound: voies contradictoires, l'une qui verrait l'âge d'or de la poésie dans un passé désormais révolu auquel le poète confère une dimension mythique, jeu possible grâce aux connaissances acquises par les études de philologie, et puis une voie étonnamment progressiste, celle de la traduction à l'aune d'un slogan qui marquera à jamais le XX^e^ siècle: *Make it New*.

Ce qui se joue au niveau théorique, l'élaboration théorique du programme de la poésie moderne, se joue par avance sur le terrain de l'expérimentation en traduction avec un moment clé qui est celui de la traduction des *cansos* d'Arnaut Daniel et des sonnets et des ballades de Guido Cavalcanti.

Il existe deux idées bien distinguées qui sous-tendent le travail accompli par Pound à partir des *Rimes* de Cavalcanti. Il commence à y travailler très tôt, autour de 1910, et continue de revenir sur ses traductions et de les remanier pendant trois décennies. La lecture de Cavalcanti se fait au départ à partir des traductions anglaises de Dante Gabriel Rossetti ; c'est par ailleurs parce que Rossetti met de côté la *Canzone dottrinale* que Pound décide au départ de publier uniquement les sonnets et les ballades qui paraissent pour la première fois dans un petit volume en 1912. Ce n'est qu'à partir de 1920 que Pound

repense l'exclusion de la *Canzone dottrinale* en trouvant cette exclusion non seulement dépourvue de fondement philologique mais surtout en découvrant, en la *canzone,* un chef d'œuvre du XIII^e^ siècle italien et c'est alors qu'il s'acharne à la traduire et à l'interpréter.

Il serait possible d'envisager deux pistes qui permettent d'interpréter le rapport de la composition de Pound à la poésie de Cavalcanti : d'un côté une tension constante vers la théorisation d'une certaine impossibilité de l'anglais à dire des choses que le vulgaire italien du XIII^e^ exprime, de l'autre celle de la perfection formelle permise par la langue italienne, mais également par une tradition poétique qui est l'Autre de l'expression poétique anglaise ; une impossibilité de contenu, d'un côté, une impossibilité formelle, de l'autre.

Pound vise une « traduction qui ne soit pas seulement de parole et d'esprit, mais d'accompagnement »: les *Rimes* de Cavalcanti doivent être accompagnées en un lieu où la convention et de vagues usages ont obscurci le sens exact de phrases comme « la mort du cœur » et « le départ de l'âme ». En poursuivant sa réflexion, le poète affirme: « *The relation of certain words in the original to the practice of my translation may require gloze* » (Pound 1912: 3). Et là où on s'attendrait à ce qu'il produise une analyse historique du contexte poétique dans lequel évolue Cavalcanti – les traductions des *Sonnets et Ballades* sont précédées par une longue introduction et la traduction de la *Canzone* est insérée dans l'un des *Literary Essais* –, on est déçu de découvrir que Pound dit peu de la forme de sa traduction. Il se limite à lancer des exemples comme « L'anima *and* la Morte *are feminine but it is not always expedient* (efficace) *to retain this gender in English*. Gentile *is noble*; *gentleness in our current sense would be* soavitate ». Les exemples sont donc juste aperçu alors qu'au sujet de *gentile* on aurait pu s'attendre à ce qu'il cite la *Canzone* de Guido Guinizzelli, *Al cor gentile rempaira sempre amore,* qui fonde la poétique du *Doux Style Nouveau.*

On découvre très vite, à la lecture de l'essai consacré à Cavalcanti, que la glose à laquelle Pound fait référence n'est nullement celle du philologue acharné. Pound mime le style d'une glose visant la reconstruction historique qui permette au lecteur du XX^e^ siècle de retrouver le XIII^e^ siècle italien, mais l'effet obtenu se dirige ailleurs.

Pour donner un exemple de ce détournement obtenu par la traduction d'accompagnement, un passage de l'introduction de sa version anglaise des sonnets et ballades de Cavalcanti, au sujet des *Spiritelli* : « *The* spiriti *are the senses, or the intelligences of the senses, perhaps even "the moods", when the are considered as "spirits of the mind"*. »

Les *spiritelli* sont des esprits qui rentreraient par les yeux de l'amoureux à la vision de la dame aimée et qui viendraient se poser dans la partie gauche

du cœur où réside le pneuma vital[1]. À ce sujet, il est possible de rappeler le célèbre premier vers du sonnet *Voi che per li occhi mi passaste'l core / Vous qui par les yeux m'avez percé le cœur.* Dans *Stanze*, Agamben montre les liens entre la pneumatologie de Cavalcanti et les *spiritelli* qui traversent les yeux en tant que *spiritus phantasticus,* à savoir « imagination génératrice du charme et de l'extase » (Robert 2012: 12).

Or ne saisissant pas la fonction des *spiritelli*, en les prenant pour des sens, Pound perd la dimension géométrale du dispositif des *Rimes* et ainsi faisant, il ne s'aperçoit pas que l'une des particularités de la *Canzone dottrinale*, ce qui nous pousse à la considérer comme une *prière d'insérer* au sein des *Rimes*, est justement l'absence des *spiritelli.* Ils n'y sont pas et c'est la clé de lecture pour la doctrine d'amour chez Cavalcanti. C'est ce qui assure la dimension phantasmatique nécessaire à tout état amoureux.

3. De la pratique de la traduction à la composition multilingue

Toutefois, tout en passant sous silence le dispositif optique des *Rimes* assuré par les *spiritelli*, Pound perçoit l'essentiel, ce qui de Cavalcanti lui parle en venant combler un manque de l'expression poétique anglophone. Il y perçoit la dimension mélopoiétique: « *This* canzone, *Guido's poetry in general, and the poems of medieval Provence and Tuscany in general, were all made to be sung. Relative estimates of value inside these periods must take count of the cantabile values* (Pound 2011 [1918]: 167) ».

L'amalgame entre la valeur cantabile de la *canso* et celle de la *canzone* ne va pas de soi. Jacques Roubaud montre, dans *La Fleur inverse,* que l'une des raisons de la disparition de la *canzone* est son alourdissement philosophique : la *stanza* se propose de dire plus que la *cobla cobla* (Roubaud 2009 : 342). L'alourdissement philosophique plaît à Pound qui trouve en Cavalcanti une *melopoeia* accompagnée de *logopoeia* qu'il définit ainsi, dans un essai intitulé *How to read:*

[1] Comme l'explique Danièle Robert, dans l'introduction à ses traductions françaises des *Rimes,* le pneuma psychologique résiderait dans le cerveau: « l'âme, principe psychique originaire, s'incarne en acquérant une enveloppe subtile, l'esprit, qui se répand dans l'organisme à travers trois centres: le foie (esprits naturels), le cerveau (esprits animaux) et le cœur (esprits vitaux). (…) A' cela s'ajoute une théorie de la fascination "entendue comme action extérieure d'une force spirituelle ou d'un esprit sur l'esprit d'autrui" qui, appliquée au domaine de l'amour, s'exerce par les yeux de l'être qui fascine comme de celui qui est fasciné » (Robert 2012: 12).

> 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 (Pound 2011 [1918]: 25).

Pour la *melopoeia,* Pound considère l'anglais, au départ, comme un lieu qui reçoit mal la *canzone*. Ce n'est pas une question de manque de rimes, mais les rimes anglaises à deux syllabes, selon le poète, ont le mauvais timbre et le mauvais poids: « *they have extra consonants at the end, as in* flowing *and* going*; or they go squashy; or they fluff up as in* snowy *and* goth. *They are not* rime agute*; they do not offer readily the qualities and contrasts that Dante has discussed so ably in* De Eloquio (Pound 2011 [1918]: 168) ».

Les pensées qui animent le geste traductif chez Pound deviennent des procédés dans la composition des *Cantos*. L'un des plus féconds est le brouillage entre les versions des poèmes, les libres recréations et les *personae* qui empruntent les voix d'autres auteurs et de personnages connus. Très souvent, il traduit aussi des traductions et ce procédé acquiert une valeur toute particulière dans son écriture qui est celle de privilégier le « *mittere* » dans le *« transmittere* ». *Mittere* proprement comme « laisser aller », le « laisser partir ». Ce que Pound privilégie est le nouveau moment de départ de la création issue de la traduction, ce qui de l'original se détache pour commencer une nouvelle vie littéraire où le multilinguisme joue un rôle fondamental.

Cette position poundienne procède d'une pensée qui se déploie à partir du geste traductif et cela après avoir traduit Arnaut Daniel et Cavalcanti. Or dans quelle mesure le fait d'avoir essayé de traduire les troubadours et les poètes italiens du XIII^e^ intervient dans la poétique de Pound ? Ce n'est pas une question parmi d'autres, il suffit de penser à Haroldo de Campos, traducteur brésilien de Pound qui théorise, à partir du *Make it New*, la traduction multilingue transluciférine qui pourrait, à son tour, être conçue comme multilingue (Haroldo de Campos 1981 : 179–209).

Le *Canto XX* constitue un exemple paradigmatique de la façon dont le travail de traduction accompli par Pound en amont sur les textes provençaux devient inspiration pour un jeu scripturaire multilingue.

Le Canto XX de Pound commence par une citation des vers célèbres de Bernart de Ventadorn, troubadour du XII^e^ siècle: « *Si no'us vei, Domna don plus mi cal, Negus vezer mon bel pensar no val* », « Lady I can't leave, if I see you not, / No sight is worth the beauty of my thought. »

On est parmi les amandiers en fleurs au mois de mars. Pound mentionne un voyage à Freiburg im Brisgau pour questionner « the old Lévy » au sujet du manuscrit *settant'uno R. superiore* de la Bibliothèque Ambrosiana de Milan. La question porte sur un vers d'Arnaut Daniel. Il contient un mot incompréhensible: *noigandres*.

Voici le passage:

> And I went to old Lévy, and it was by then 6.30
> in the evening, and he trailed half way across Freiburg
> before dinner, to see the two strips of copy,
> Arnaut's, settant'uno R. superiore (Ambrosiana)
> Not that I could sing him the music.
> And he said: "Now is there anything I can tell you?"
> And I said: I dunno, sir, or
> "Yes, Doctor, what do they mean by noigandres?"
> And he said: Noigandres! NOIgandres!
> "You know for seex mon's of my life
> "Effery night when I go to bett, I say to myself:
> "Noigandres, eh, noigandres,
> "Now what the DEFFIL can that mean!" (Pound 1971 [1934]: 89–90)

La cobla dans laquelle apparaît ce mot est la première de la canso (« Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs » 'Je vois vermeil, vert, bleu, blanc, jaune'). Elle dit, selon la traduction de Pound, « Now I see scarlet, green, blue, white and yellow / the orchards, plains, hedges, hillocks and dales, / and the song of the birds sounds and resounds / with sweet harmony in the morning and late. / This puts in my heart to colour my song / with a flower, such that its fruit be love, / its seed joy, and its scent protection from distress ».

Les couleurs du printemps et le chant des oiseaux apportent de la couleur dans le cœur du troubadour et Arnaut Daniel emploie ici une métaphore pour la poésie : une fleur dont le fruit sera amour, la graine le « joy » et le parfum un bouclier contre la détresse. Tout commence donc ainsi, la grande aventure de Noigandres tient à la valeur symbolique de ce mot qui porte en soi l'essence même de la poésie.

Il s'agit d'un hapax : c'est old Levy cité par Pound est Emil Levy qui proposa une interprétation du mot en 1904[2] en le faisant remonter à *gandir,* verbe duquel Pound, de son côté, dit qu'il n'y aurait pas pensé. Noigandres

[2] Dans le *Supplement-Wörterbuch.*

est donc l'élixir de la poésie, la voie de sa survie, de sa résistance contre une malédiction: la tristesse.

Le pouvoir de la langue d'oc tient à la parataxe de sons. Comme le rappelle Hugh Kenner, l'occitan est la langue des séparations : « ses mots résonnent en délimitant les syllabes nettes et bien distinguées que le français moderne a rendues indistinctes avec des consonnes finales que le français moderne omet. *L'alba e.l jorn clar* mettent en évidence le gamme des sons autant que l'aube et le jour clair les rendent fanés (Kenner 1973: 116)[3] ». Le chemin à suivre pour le renouveau de la poésie en langue anglaise consiste alors à séparer les sons des mots comme dans les composition d'Arnaut Daniel. Cette pratique poétique s'érige alors en tant que autre de la fusion des mots et des syllabes prônée par Tennyson. L'occitan possède pour Pound le don de séparer les consonnes et de restituer ainsi aux mots leur consistance poétique.

Au sujet de l'histoire de ses traductions d'Arnaut Daniel, dans les *Literary Essays* Pound annonce à ses étudiants :

> The translations are a make-shift; it is not to be expected that I can do in ten years what it took two hundred troubadours a century and a half to accomplish; for the full understanding of Arnaut's system of echoes and blending there is no substitute for the original; but in extenuation of the language of my verses, I would point out that Provençals were not constrained by the modern literary sense (Pound 2011 [1918]: 115).

Tout réside en effet dans cette formulation. Que voit le poète dans l'atténuation du langage de ses vers et dans le sens littéraire moderne ? Il continue: « *Their restraints were the tune and rhyme-scheme, they were not constrained by a need for certain qualities of writing, without which no modern poem is complete or satisfactory. They were not competing with De Maupassant's prose* (Pound 2011 [1918]: 115) ». Il est difficile de saisir le sens de cette affirmation. Il serait possible d'imaginer que ce que Pound reconnaît dans la composition des poètes du Moyen Âge est le caractère originaire de leur composition. Cela tient au fait que les poètes provençaux et italiens, entre le XI[e] et le XIII[e] siècle, fondent une tradition sans devoir se confronter à la question du renouvellement dans les termes qui hante la composition poundienne[4]. Revenir aux textes poétiques originaires en langues vulgaires de l'Occident revient ainsi à questionner l'origine du poétique.

---

[3] Nous traduisons.

[4] L'axiome du renouvellement propre à chaque *canso* constitue une problématique différente que celle du *Make it New.*

Sans parvenir à une réponse, la lecture et la traduction des provençaux et des florentins conduit Pound à percevoir l'essence du poétique en termes de manque, d'origine absente. Le recours au multilinguismes dans la composition du poète n'est nullement une tentative visant à combler l'absence. Il s'agit, au contraire, de lui donner une voix en la suppléant, de la rendre ainsi plus perçante. En traduisant, Pound parvient à maîtriser les techniques de *melopoeia* qui lui permettent de faire danser des mots qui viennent nourrir la langue anglaise de résonances qu'elle aurait perdues ou jamais eues. L'acte traductif viendrait alors, dans sa conception et théorisation, raviver un manque. L'écriture poétique autour des textes provençaux et florentins ne serait donc pas à percevoir comme recherche d'un équivalent linguistique mais comme opération créative, produit de la pensée du poète qui se doit de laisser apparaître ce qui proprement demeure en retrait:

> The medieval Italian poets brought into poetry something which had not been or not been in any so marked and developed degree in the poetry of the troubadours. It is still more important for anyone wishing to have well-balanced critical appreciation of poetry in general to understand that this quality, or this assertion of value, has not been in poetry since; and that the English 'philosophical' and other 'philosophical' poets have not produced a comparable Ersatz. (Pound 2011 [1918]: 150).

Pound a des objections à sa propre méthode:

> The doubt as to whether one has the right to take a serious poem and turn it into a mere exercise in quaintness; the 'misrepresentation' not of the poem's antiquity, but of the proportionate feel of that antiquity, by which I mean that Guido's thirteenth-century language is to twentieth-century Italian sense much less archaic than any fourteenth-, fifteenth-, or early sixteenth-century English is for us. It is even doubtful whether my bungling version of twenty years back isn't more 'faithful', in the sense at least that it tried to preserve the fervour of the original. And as this fervour simply does not occur in English poetry in those centuries there is no ready-made verbal pigment for its objectification. (Pound 2011 [1918]: 200)

4. Conclusion

Dans *La Tâche du traducteur,* Walter Benjamin évoque la possibilité de la traduction d'atteindre ou d'évoquer les résonances de la *Reine Sprache*, la langue prébabélique : la langue des traductions serait à retrouver dans les interstices des langues, c'est comme ce qui vient remplir le creux entre les morceaux d'une amphore brisée. La reprise des troubadours et en tout cas de la poésie italienne du XIII[e] a du sens dans la mesure où elle permet de mettre en évidence non pas ce que l'anglais ne peut pas dire, mais plutôt ce que l'anglais n'a pas encore dit et qui est à venir : c'est l'une des voies du modernisme américain.

Toutefois, cet Autre vu par Pound dans la langue italienne de Cavalcanti n'est pas l'Autre vu par Hölderlin dans le grec ancien. La dimension de l'altérité, auprès du poète américain, est toute absolument personnelle sinon inexistante, complètement fantasmée : la langue Autre est celle qui lui apporte du plaisir, celle qu'il fantasme. Comme dirait Lacan, celle qui fait le plaisir propre au désir.

Bibliographie

Agamben, Giorgio (1998), *Stanze : Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Yves Hersant. Paris : Rivages (« Poche »).

Benjamin, Walter (2000), La Tâche du Traducteur. In: Walter Benjamin, *Œuvres*. Paris: Folio.

Campos, Haroldo de (1981), *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva

Kenner, Hugh (1973), *The Pound Era*. Los Angeles : University of California Press.

de Man, Paul (2003), *Conclusions : la tâche du traducteur de Benjamin.* In : *Autour de la Tâche du traducteur*. Dijon: Théâtre Typographique.

Pound, Ezra (1912), *Introduction* aux *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*. Londres: Stephen Swift & Co. [Autres éditions: Pound, Ezra (1912), *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*. Boston: Small, Maynard & Co. Publié aussi dans (1966) *Ezra Pound's Cavalcanti Poems*. New York: New Directions.]

Pound, Ezra (1971 [1934]), *The Cantos*. 14[e] édition. New York: New Directions.

Pound, Ezra (2011 [1918]), *Literary Essais*. 30[e] édition. New York: New Directions.

Robert, Danièle (2012), Guido me prega… In: *Guido Cavalcanti: Rime*, 9–35, trad. D. Robert. Paris: Vagabonde.

Roubaud, Jacques (2009), *La Fleur inverse: l'art des troubadours*. Paris : Les belles lettres.