

**PROGRESSION THÉMATIQUE, COHÉSION,  
COHÉRENCE ET TRADUCTION LITTÉRAIRE.  
ÉTUDE DE CAS : MARGUERITE YOURCENAR,  
COMMENT WANG-FÔ FUT SAUVÉ**

**Elio BALLARDINI**

Université de Bologne,  
Dépt. d'Interprétation et de Traduction – Forlì

**RÉSUMÉ**

*Cet article examine dans une approche interdisciplinaire, à la fois traductologique et linguistique, comment et dans quelle mesure les apports théoriques de l'École linguistique de Prague, notamment les études de František Daneš sur la progression thématique, la cohésion et l'information co(n)textuellement ancrée, peuvent contribuer à analyser, dans le cadre d'un processus de traduction du français vers l'italien, la textualité d'une œuvre littéraire, aux niveaux communicatif, syntaxique et sémantique.*

**ABSTRACT**

*The aim of this paper is to explore, in an interdisciplinary approach, both translational and linguistic, how and in what measure some theoretical issues of the Prague linguistic school, especially František Daneš' studies on thematic progression, cohesion and co(n)textually bound or dependent information, can be usefully applied to analyze the textuality of literary work in the context of the translation process from french into italian, on the communicative, syntactic and semantic levels.*

1. Les problèmes théoriques et pratiques de la traduction littéraire ont longtemps été envisagés en dehors de toute perspective linguistique. Cette attitude ne visait pas tant la pertinence d'une analyse linguistique dans ce domaine particulier de production langagière, mais plutôt la capacité de la linguistique de fournir des outils d'analyse utiles à la solution des innombrables problèmes que l'opération traductive pose. Ainsi, au début des

années soixante-dix, Wandruzka pouvait-il encore affirmer que « tout traducteur digne de ce nom sait un certain nombre de vérités évidentes, incontestables, sur la nature du langage humain, que la plupart des linguistes, aujourd'hui, semblent ignorer ou avoir oublié ; il vit chaque jour une aventure, une expérience, une réalité qui est en contradiction avec toutes les théories linguistiques aujourd'hui *in* » (1972, 102). De nos jours, cette opinion peut être nuancée. L'essor de la linguistique textuelle (du discours) et l'introduction de nouveaux concepts et instruments d'analyse linguistique ne sont pas étrangers au regain d'intérêt de la traductologie pour les apports de la linguistique « au-delà de la phrase ». Mais si, désormais, l'utilité de recourir à des instruments linguistiques appropriés pour la traduction de textes esthétiquement non connotés ne fait guère de doute, des perplexités persistent pour ce qui est de la possibilité d'aborder de la même façon la complexité d'une œuvre littéraire.

Pourtant, une linguistique qui focalise son attention sur le *texte* devrait pouvoir fournir aux traducteurs un appareil conceptuel et des instruments à même de favoriser cette intelligence du texte sans laquelle un processus de traduction ne saurait être envisagé. On ne traduit pas des langues, ni des collections de mots ou des phrases prises séparément, mais des textes, et c'est bien à ce niveau que se posent les plus grands problèmes de traduction.

Il va de soi que franchir le seuil de la phrase ne signifie pas pour autant méconnaître la phrase elle-même en tant qu'objet d'analyse. De même qu'il ne s'agit pas de nier l'existence des mots qui composent une phrase. Non seulement parce que les mots et les phrases peuvent être conçus comme des entités pourvues d'une *textualité*, mais aussi parce que dans une œuvre littéraire ils revêtent une fonction esthétique.

Pour essayer de « faire passer » un texte d'une langue à une autre, et d'une culture à une autre, les mots et les phrases doivent donc être appréhendés dans leur instance textuelle, cotextuelle et contextuelle. En effet, toute démarche traductive suppose au préalable l'analyse d'un *texte* de départ (un *prototexte*, en termes traductologiques) produit dans une langue source et dans un *cotexte* et un *contexte* donnés, suivie d'une phase intermédiaire d'interprétation, pour aboutir à une phase de création dans une langue cible d'un *texte* d'arrivée (ou *métatexte*), qui se situe lui-même dans un *cotexte* et un *contexte* différents de l'original.

C'est dans le cadre d'une réflexion traductologique que nous nous proposons de vérifier l'actualité et l'applicabilité des théories et des concepts élaborés notamment par l'École de Prague, enrichis par la linguistique textuelle, au sens large. Nous allons étudier plus précisément comment et dans quelle mesure la prise en compte des phénomènes de cohésion (de cohérence), de progression thématique, de structure informationnelle, peut aider à saisir la complexité d'un texte littéraire et, partant, en quoi cela peut contribuer à la production de sa traduction. Dans la même optique, nous allons essayer de voir à quel point ces aspects de la textualité peuvent être

conservés dans le texte d'arrivée, puisqu'ils font partie d'un projet mis en forme par l'auteur à partir de choix effectués intentionnellement dans le cadre et dans les limites d'un système linguistique et culturel.

Dans les pages qui suivent, nous allons vérifier ces hypothèses en examinant le titre et le segment introductif de *Comment Wang-Fô fut sauvé*, une nouvelle tirée d'un apologue taoïste, qui ouvre les *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar (1985 [1963]).

2. Traduire la *textualité* d'une œuvre littéraire est pour un traducteur un défi et un impératif éthique. Stati observait à ce propos :

Il est certainement banal de dire que le résultat de la traduction d'un texte doit toujours être un texte. Notons toutefois que derrière ce truisme se cache l'exigence inéluctable de sauvegarder la textualité de l'original. La *textualité* impliquant la *cohérence*, il s'ensuit que le traducteur doit sauvegarder la cohérence de l'original. Si l'on accepte la distinction terminologique *cohérence* vs. *cohésion*, selon laquelle la cohérence est profonde et la cohésion est *superficielle*, le problème de la traduisibilité de ces deux propriétés d'un texte se pose. (1987, 36, trad. pers.)

Les phénomènes de textualité constituent donc un moment essentiel de tout processus rigoureux de traduction. La surface même d'un texte littéraire (y compris du point de vue de sa réalisation graphique) est significative, porteuse de sens, et les éléments linguistiques qui la composent sont sélectionnés à dessein par l'auteur pour transmettre d'une certaine manière le message voulu. Or la traduisibilité d'un texte, c'est-à-dire d'une entité structurée où la forme et le sens se tiennent, sollicite de nombreux questionnements. Les langues de départ et d'arrivée ne possèdent pas nécessairement les mêmes outils linguistiques pour assurer la cohésion d'un texte (et, sans doute, sa cohérence, qui relèverait plutôt de l'interprétation *a parte subjecti* du texte, selon Conte 1988, 1989), de sorte que pour tenter de sauvegarder dans la traduction la textualité de l'original, il s'avère souvent nécessaire de pallier les asymétries des systèmes linguistiques en faisant appel à des ressorts différents, tenus à tort ou à raison pour fonctionnellement équivalents ou adéquats. Car « la traduction n'est jamais un simple transcodage d'un monosystème standard, elle est toujours la recherche d'équivalences entre deux polysystèmes extrêmement complexes » (Wandruszka 1972, 103).

Si l'on admet qu'un texte littéraire appartient à un cotexte et un contexte plus amples, il est tout aussi vrai que ce même texte représente à son tour un environnement linguistique pour les éléments qui le constituent. Sur le plan de la *surface*, un texte qui ne se compose pas que d'un unique élément apparaît comme un enchaînement de mots, de phrases ou d'unités linguistiques hiérarchiquement supérieures. En produisant un texte d'une certaine dimension, donc, l'émetteur procède de manière linéaire, ascendante, de la parole à la phrase et de la phrase à une unité plus articulée, donnant ainsi lieu

à une construction dotée, en règle générale, d'une texture, d'une cohésion immanente et d'une certaine cohérence. Daneš affirme à ce propos :

Our assumption is that text connexity is represented, *inter alia*, by *thematic progression*. By this term we mean the choice and ordering of utterance themes, their mutual concatenation and hierarchy, as well as their relationship to the hyperthemes of the superior units (such as the paragraph, chapter...), to the whole text, and to the situation. Thematic progression might be viewed as the skeleton of the plot. (1974b, 114)

La progression thématique d'un texte, telle que l'entend Daneš, nous apparaît ainsi comme une abstraction, un modèle, « une sorte de projet architectural (tactique) d'un édifice textuel construit à l'aide de phrases » (1974a, 31). Elle reflète la stratégie de base de l'émetteur, suppose la subdivision d'un texte en unités imbriquées, reliées entre elles, rattachées et ancrées les unes aux autres. Son caractère intentionnel ne fait pas de doute, ce que démontre, entre autres, l'évidence qu'un même « point de départ » peut donner lieu à plus d'un développement thématique. Prenons l'exemple des deux versions du début de *Comment Wang-Fô fut sauvé* de Marguerite Yourcenar : la première fait partie des *Nouvelles orientales*, la seconde est une version adaptée (une autotraduction intralinguistique) par l'auteure pour les enfants :

- (1) Le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling erraient le long des routes du royaume de Han.  
Ils avançaient lentement, car Wang-Fô s'arrêtait la nuit pour contempler les astres, le jour pour regarder les libellules.
- (2) Le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling vagabondaient le long des routes du royaume de Han. Le royaume de Han : c'était le nom qu'en ce temps-là on donnait à la Grande Chine.

Si nous appliquons à ces deux extraits les modèles de progression thématique de Daneš (1964, 1968, 1970, 1974a, 1974b, Daneš *et al.* 1987, Adam 1977, Combettes 1977, 1988, 1993), nous constatons que dans (1) l'auteure thématise dans la seconde phrase l'hyperthème à thème multiple à l'aide d'une pronominalisation (*Ils*) ; ensuite, c'est un constituant de l'hyperthème qui est thématisé, à savoir le thème proéminent : *Wang-Fô*. Il s'agit donc d'une combinaison entre une progression à hyperthème constant et une progression à thème constant dérivé de l'hyperthème. Dans (2) nous avons en revanche une thématisation d'une partie du rhème de la première phrase : *Le royaume de Han*, repris ensuite par l'anaphorique *c'était* pour apporter une information de nature explicative.

Les stratégies thématiques adoptées par Marguerite Yourcenar dans ces deux versions ne coïncident donc pas et cela tient entre autres au fait que les deux textes s'adressent à des destinataires qui possèdent des compétences

cognitives distinctes. Les textualités des deux fragments textuels sont différentes parce que leurs perspectives fonctionnelles le sont aussi.

Ce simple exemple porte à avancer l'hypothèse qu'un processus de traduction ne pourra faire l'économie d'une analyse préalable de l'articulation thématique du texte. Cette phase de compréhension – de quoi parle-t-on ? Qu'en dit-on ? Comment le dit-on ? – constitue un présupposé de toute opération de transfert interlinguistique. Et cela, au-delà de la démarche traductive que le traducteur décidera d'adopter : qu'il se range du côté des « sourciers » ou des « ciblistes » ou qu'il se situe entre les deux. En effet, si l'on en croit Zemb, « l'énoncé original et sa traduction, les deux versions si l'on préfère, doivent parler de la même chose, en dire la même chose et sur le même ton » (1972, 95). Le linguiste précise encore que toute modification du rhème donne lieu à un autre énoncé, tandis qu'avec le déplacement des éléments thématiques, on obtient, du point de vue de l'équivalence logique, le *même* énoncé. Cette équivalence ne saurait être obtenue sans prendre en ligne de compte les multiples relations qu'entretiennent, à tous les niveaux, les thèmes et les rhèmes dans leur cotexte et contexte.

Ainsi formulé, cet axiome nous incite à ne pas procéder tout simplement de gauche à droite par petits segments examinés les uns après les autres, qui seraient entièrement autonomes et indépendants du reste. La version du texte cible n'est pas le résultat d'une simple addition de mots et de phrases isolés.

**3.** Pour traduire la progression thématique, la cohésion et la cohérence d'un texte littéraire, il faut avant tout le lire avec attention – un traducteur est d'abord un lecteur critique –, même plus d'une fois, repérer les thèmes et déceler les rhèmes, analyser les moyens qu'utilise l'auteur pour les mettre en place, les articuler, faire avancer le narré. Autrement dit, il est nécessaire d'en examiner la texture et d'évaluer non pas si l'on *doit* (le traducteur n'ayant pas à se poser cette question) mais si l'on *peut* en reproduire les propriétés dans le texte et le contexte d'arrivée, puisque ces propriétés ont, nous l'avons dit, une visée esthétique.

Pour ce faire, un travail préparatoire doit être effectué. Pour notre part, nous avons d'abord dégagé de l'intégralité de la nouvelle des macro-unités textuelles, à partir d'indices et de marqueurs d'organisation narrative divers (par exemple spatio-temporels), que nous avons ensuite découpées en segments textuels de taille plus réduite, afin de pouvoir travailler sur un matériel homogène, relativement autonome et, surtout, plus circonscrit. Il va sans dire que l'unité textuelle ainsi isolée pour les besoins de notre analyse devra être à la fin de l'opération réexaminée à la lumière du cotexte et du contexte général dans lequel elle prend sa place et avec lequel elle interagit. Dans cette démarche, nous nous inspirons entre autres d'une étude que Daneš (1994) consacre au paragraphe, conçu comme unité centrale de la construction thématique-compositionnelle d'un texte.

Commençons par le *point de départ*, le titre de la nouvelle : *Comment Wang-Fô fut sauvé*. En effet, « on peut considérer le titre, et c'est le propre des titres en général, comme une instruction macrolinguistique aux attentes du lecteur » (Weinrich 1988, 23). C'est « un paramonde, une prolepse miniature » du monde de la fiction, pour reprendre la définition de Doležel (2000, 98), riche en indications que l'auteur *donne* au récepteur. Il véhicule des informations cotextuelles, contextuelles et intertextuelles, qui sont un clin d'œil aux savoirs encyclopédiques, à l'expérience antérieure de lecture, à la *bibliothèque* du destinataire. Pour celui-ci, un titre stéréotypé peut résonner comme un déjà vu, un déjà lu ou entendu quelque part. Définissant un horizon littéraire et esthétique, ce titre fixe des coordonnées de lecture qui évoquent le récit, le conte ou la fable. Il ne se limite donc pas à évoquer des faits qui seront rapportés dans l'intrigue, à condenser un canevas du récit et à orienter la réception de l'œuvre. De par son intertextualité (« intertitularité ») il mobilise une doxa littéraire, suggérant une typologie textuelle, plus précisément un genre littéraire, ce qui constitue un renseignement préliminaire crucial pour le lecteur-traducteur quant à la forme et à la structure du texte qui suit (Elefante 2012, 72-78).

Dans notre approche, la valeur cataphorique du titre a son importance. Si le cotexte postérieur ne devait pas ratifier ce que l'on pourrait considérer comme un pacte de lecture, s'il devait suivre un développement sans aucun rapport avec *Wang-Fô* et l'illustration de la manière de parer un danger (puisque *Wang-Fô* « fut sauvé »), il pourrait être perçu comme incohérent par le destinataire, qui serait obligé, *a posteriori*, d'effectuer un calcul inférentiel plus ou moins laborieux dans sa tentative de décrypter le rapport entre le titre et son cotexte. En cela, le titre de la nouvelle en question est à la fois thématique et rhématique, selon la terminologie utilisée par Genette, qui reconnaît d'ailleurs l'avoir empruntée à « certains linguistes » (1987, 75). Nos connaissances littéraires et encyclopédiques nous suggèrent que si, dans un titre de ce type, après « comment » apparaît un nom propre sujet grammatical suivi d'un verbe ou d'un groupe verbal, ce sujet a toutes les chances de coïncider avec le thème dans le texte qui suit : *Wang-Fô* devrait être ce dont on va nous parler. D'emblée, donc, il y a ancrage thématique. Voyons la suite.

Un aperçu rapide de la surface purement graphique (signique, codique) du cotexte qui suit le titre devrait suffire pour constater que de nombreux éléments y apparaissent plusieurs fois, dont le nom propre *Wang-Fô*, déjà mentionné, ou *donné*, dans le titre :

- (3) Comment **Wang-Fô** fut sauvé.  
 (i) Le vieux peintre **Wang-Fô** et son **disciple Ling** erraient le long des routes du royaume de Han.  
 (ii) **Ils** avançaient lentement, **car Wang-Fô** s'arrêtait la nuit pour contempler les astres, le jour pour regarder les libellules. (iii) **Ils** étaient peu

chargés, **car Wang-Fô** aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes, et nul objet au monde ne lui semblait digne d'être acquis, sauf des pinceaux, des pots de laque et d'encre de Chine, des rouleaux de soie et de papier de riz. (iv) **Ils** étaient pauvres, **car Wang-Fô** troquait ses peintures contre une ration de bouillie de millet et dédaignait les pièces d'argent. (v) **Son disciple Ling**, pliant sous le poids d'un **sac** plein d'esquisses, courbait respectueusement le dos comme s'il portait la voûte céleste, **car ce sac** aux yeux de Ling, était rempli de montagnes sous la neige, de fleuves au printemps, et du visage de la lune d'été.

Une première lecture laisse déjà entrevoir que ce dont on parle est bel et bien, en premier lieu, *Wang-Fô*, comme le préfigure le titre, et secondairement Ling, absent du titre mais cité dès la première phrase. Reste à savoir ce que l'auteure voudra bien en dire et *comment* elle le dira. En d'autres termes, en tant que lecteur-traducteur interprétant, nous croyons avoir reconnu des thèmes et nous aimerions (re)connaître les rhèmes qui s'y rattachent ou qui en dérivent. C'est en nous inspirant des concepts et de la méthodologie élaborés par Daneš que nous interrogerons cette unité textuelle pour en déterminer l'organisation thème-rhème. Des approches méthodologiques différentes, plus ou moins élaborées, selon les objectifs visés et les buts de la description peuvent être imaginées (Firbas 1992, 1994, 1999). Si nous privilégions ici la modélisation de Daneš, suivant l'exemple de l'analyse communicative du genre « nouvelle » réalisée par Referovskaja (1989), c'est que méthodologiquement elle nous semble mieux convenir à notre démarche et elle permet de prendre la mesure de l'architecture de base du texte. Voici donc ce que nous pourrions obtenir :

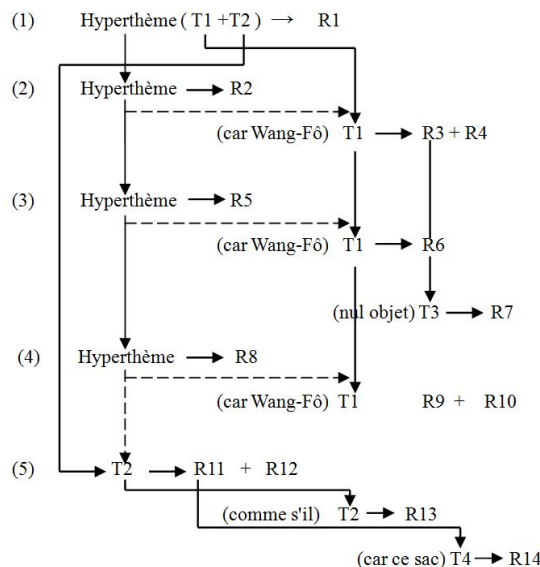


Schéma 1

Ce premier segment laisse apparaître à première vue une variété d'enchaînements thématiques à la fois constants et dérivés. Le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling – Ils – Wang-Fô – Ils – Wang-Fô – nul objet – Ils – Wang-Fô – Son disciple Ling – il – ce sac. La progression est de toute évidence soigneusement élaborée et très géométrique. A partir de l'hyperthème exprimé de manière explicite dans la phrase initiale et comportant deux thèmes – Le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling – dérivent les thèmes des phrases suivantes. Nous sommes en présence d'une configuration d'enchaînements où deux progressions à thème constant sont mises en parallèle. La première est une progression à hyperthème constant, tandis que la seconde ne reprend qu'une partie de l'hyperthème, engendrant à son tour une progression à thème constant. Cette représentation nous autorise à formuler trois considérations d'ordre général dont il faudra tenir compte pendant la phase de transposition et de réécriture en langue cible, si le système linguistique d'arrivée n'y fait pas obstacle :

- 1) Les thèmes présents dans ce segment, hormis l'un des deux composants de l'hyperthème initial – *son disciple Ling* – reprennent une « information donnée », tandis que les rhèmes disent effectivement quelque chose de « nouveau » à propos des thèmes auxquels ils sont associés. A l'exception d'un cas, où le composant rhématique *choses*, bien qu'il soit repris, suit dans la deuxième occurrence un lien thème-transition qui introduit un contenu différent par rapport à sa première occurrence.
- 2) Les thèmes sont situés à gauche, tandis que les rhèmes se trouvent à droite.
- 3) Tous les thèmes sont également des sujets grammaticaux. L'ordre des mots choisi par l'auteure pourrait ainsi être considéré comme « objectif », non marqué (non pathétique), comme dirait Henri Weil (1844).

Observons de plus près comment Marguerite Yourcenar a obtenu cette articulation.

En premier lieu, nous constaterons que tous les thèmes qui prennent la place de l'hyperthème initial sont des substituts pronominaux : nous relèverons trois fois de suite la pronominalisation anaphorique de *Le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling*. La première partie de l'hyperthème – *Le vieux peintre Wang-Fô* – est reprise lexicalement à l'aide d'un seul de ses composants, le nom propre *Wang-Fô*. Ce thème revient trois fois, régulièrement introduit par le connecteur *car*, que l'on pourrait considérer, en l'occurrence, comme un thématiseur. En revanche, la deuxième partie de l'hyperthème – *son disciple Ling* – revient intégralement dans (v), et cela sans doute parce que l'auteure réactive ce thème, en le situant dans une position saillante, à une certaine distance dans le texte (songeons à la notion de *interval of givenness* de Daneš). Cette triple répétition n'ajoute pas d'informations à proprement parler « neuves » ou supplémentaires, selon



une certaine conception de l'« information donnée » ou « neuve » (une notion parfois critiquée mais qui n'est peut-être pas à rejeter entièrement). Pourtant, du point de vue de l'accumulation de l'information, on peut supposer que les thèmes *ils* dans (ii), (iii) et (iv) ne sont pas tout à fait identiques. Ils ont évolué au fil des transitions et des rhèmes qui les précèdent. Ils se sont chargés d'informations. Ils ont accumulé des contenus. Ils sont dynamiques et font avancer le discours. Exactement comme la kyrielle des cinq *Ils* thématiques dans les énoncés que nous venons de formuler. Là, nous entrons dans une dimension cognitive, psycholinguistique, dans la mesure où l'on prend en ligne de compte un phénomène aussi complexe que le stockage de l'information dans la mémoire du lecteur, ou de l'auditeur.

Il est à noter aussi que les thèmes *Wang-Fô* d'une part et *son disciple Ling* d'autre part sont cotextuellement ancrés (*kontextově zapojené, contextually dependent or bound*, selon la terminologie de Daneš, Firbas et autres) à deux chaînes thématiques : a) à l'hyperthème de la première phrase, où ils apparaissent une première fois ; b) implicitement dans les thèmes pronominalisés dans (ii), (iii) et (iv).

Deux autres cas de thématization issue d'un rhème peuvent être relevés dans ce bref segment. Dans (iii), la première occurrence du composant rhématique *des choses* est remplacée lexicalement par le (quasi) synonyme *objet*. Avant cette substitution, toutefois, ce même composant est mentionné une deuxième fois, toujours en fonction rhématique, dans *les choses elles-mêmes*, à l'intérieur d'une chaîne thème – transition – rhème différente. En effet, le lien thème – transition *Wang-Fô aimait* a été remplacé par la proforme de négation *non* (= \**Wang-Fô n'aimait pas*).

Le second cas de thématization à partir d'un rhème se trouve dans (v). Ici, l'élément rhématique *un sac* est thématized au moyen d'un déplacement en tête de proposition, précédé du prédéterminant *ce*, qui assure par proximité une connexion cotextuelle forte. Nous retiendrons que cette thématization est pour ainsi dire annoncée par la quatrième occurrence du connecteur *car*, jusqu'ici utilisé exclusivement pour introduire le thème *Wang-Fô*. Cette dernière réitération confère à ce connecteur un rôle important dans la perspective fonctionnelle du texte, dans la mesure où sa fonction ne consiste pas uniquement à assurer sur le plan syntaxique le lien entre deux propositions dans une relation causale. Elle a la propriété spécifique, ici, de marquer, sur le plan communicatif, un changement de perspective dans l'articulation thématique. Survenant tout à coup, elle déstabilise en quelque sorte le récepteur, qui s'attendait sans doute à retrouver, une fois de plus, *car Wang-Fô*. Ce qui n'empêche pas que l'on puisse mettre en relation, à l'échelle transphrastique et sémantique, le thème introduit, *ce sac*, avec l'élément thématique saillant, c'est-à-dire *Wang-Fô*, et avec l'articulation thème – transition – rhème *Ils étaient peu chargés* (iii).

Les phrases de ce segment textuel ne comportent pas toujours des groupes thème – rhème ou thème – transition complets. Des répétitions trop

nombreuses seraient redondantes, donc peu économiques, d'autant que l'omission de certains éléments n'affecte pas la cohésion du texte et, en définitive, ne compromet pas sa cohérence. Le développement n'en est que plus dynamique. Dans (ii), par exemple, il n'y a pas lieu de répéter *Wang-Fô s'arrêtait* avant le groupe rhématique *le jour pour regarder les libellules*. Nous avons là une ellipse, qui est un moyen de cohésion. Pour la même raison, on fait l'économie dans (iv) du thème *Wang-Fô* précédant le rhème *dédaignait les pièces d'argent*.

Du point de vue de la continuité thématique, ce segment initial témoigne donc d'une structure hautement cohésive. L'articulation thématique, développée à partir de deux chaînes parallèles, donne à l'ensemble une stabilité certaine, qui, dans une perspective communicative, favorise la saisie, la réception, sans doute la compréhension et la mise en mémoire des informations de la part du destinataire. Cet agencement s'appuie foncièrement sur les mécanismes de la répétition, de la substitution et de l'ellipse (perceptibles sur le plan lexical et syntaxique) et permet de mettre en valeur le contenu informationnel (le dynamisme communicatif) des parties rhématiques. Reste à savoir, pour en revenir à Zemb, si pour produire un texte en italien *équivalent*, il est possible, ou nécessaire, de respecter cette architecture harmonieuse.

4. Jusqu'ici nous avons vu en quelque sorte le squelette du texte, pour reprendre l'expression de Daneš. Mais dans une perspective traductive, nous aurions tort de nous en tenir au niveau communicatif de l'architecture thématique. Les artifices utilisés par l'auteure pour assurer la progression thématique et la cohésion du texte sont multiples et se réalisent à plusieurs niveaux, intimement liés les uns aux autres.

Nous avons mentionné les substitutions et les ellipses du sujet ou du verbe dans (ii), (iii) et (iv). Dans ces trois phrases, les plans thématiques et syntaxiques interagissent de très près pour configurer une structure essentielle et équilibrée, fondée sur une accumulation de formes similaires et de contrastes forts. Ainsi, les structures parallèles *Ils avançaient lentement – Ils étaient peu chargés – Ils étaient pauvres* établissent symétriquement une relation de causalité avec les propositions qui les suivent, introduites régulièrement par le connecteur *car*, véritable mot charnière qui articule à trois reprises un développement syntaxique similaire :

[...] car Wang-Fô s'arrêtait la nuit pour contempler les astres, le jour pour regarder les libellules. (ii)

[...] car Wang-Fô aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes, et nul objet au monde ne lui semblait digne d'être acquis sauf des pinces, des pots de laque et d'encre de Chine, des rouleaux de soie et de papier de riz. (iii)

[...] car Wang-Fô troquait ses peintures contre une ration de bouillie de millet et dédaignait les pièces d'argent. (iv)

Nous avons vu que la phrase (v) diffère en partie des quatre précédentes. L'attention y est centrée sur le second thème, déjà mentionné dans (i) pour être relégué, temporairement, à l'arrière-plan, au profit de *Wang-Fô*. Implícite dans la chaîne anaphorique *Ils*, le thème *son disciple Ling* est ici repris intégralement et mis au devant de la scène. Il ne s'agit pas d'une rupture thématique à proprement parler mais plutôt d'une refocalisation. Toute la phrase est, au reste, solidaire du cotexte qui la précède. Elle l'est au niveau syntaxique entre autres en vertu du possessif *son*, qui renvoie non seulement à l'hyperthème mais aussi au *Wang-Fô* cité dans la phrase immédiatement précédente. De plus, la phrase (v) établit un rapport d'antonymie (d'antithèse) avec la phrase (iii), dont le contenu informatif est en partie contredit à la lumière de la description de Ling qui *plie sous le poids d'un sac plein d'esquisses, courbait respectueusement le dos comme s'il portait la voûte céleste*. Du point de vue de l'« information donnée », dans ce cas, le texte conteste pour ainsi dire le cotexte antérieur, avec lequel il entre en un rapport paradoxal, de non-congruence, mettant en cause non pas la cohésion mais la cohérence, voire la pertinence du texte (Charolles 1995). Mais il n'y a là qu'apparence : il s'agit en réalité d'une information (une instruction) importante que l'auteure livre au lecteur, qui est invité à jouer le jeu, à coopérer, à s'ouvrir vers un univers possible, où la frontière entre fiction et réalité s'efface.

Nous remarquerons également dans la phrase (v) le parallélisme évident qui la rapproche de la configuration des phrases antérieures grâce à la présence du connecteur *car*, plusieurs fois mentionné. Cette répétition systématique de *car* résulte d'un choix, paradigmatique et syntagmatique, qui exprime une préférence. Signalons en passant que dans toute la nouvelle Marguerite Yourcenar n'emploie que rarement d'autres conjonctions ou locutions conjonctives causales, potentiellement interchangeables avec *car*. Raison de plus pour en tenir compte au moment de la traduction. Enfin, un autre exemple de parallélisme et de symétrie syntaxique avec les phrases précédentes, notamment (iii) et (iv), s'observe dans l'accumulation des compléments, à leur tour précisés : *de montagnes sous la neige, de fleuves au printemps, et du visage de la lune d'été*.

5. Dans plusieurs de ses travaux, Daneš met en relief l'importance des relations que l'information co(n)textuellement ancrée (ou « dépendante ») instaure avec la structure sémantique et syntaxique du texte (cf. en particulier Daneš 1979, 1983 et Daneš, Hlavsa, Grepl *et al.* 1987, 694-706). Le linguiste dresse une classification très subtile de ces relations lexico-sémantiques, qu'il systématisé sur la base des traits sémantiques que deux composants textuels peuvent partager et qui présupposent qu'une

information a déjà été « donnée » dans le cotexte antérieur, au sens qu'elle est déjà « cotextuellement ancrée ». Daneš parle à cet égard de composants isotopiques (*izotopické složky*) qui forment un couple isotopique (*izotopická dvojice*), une nomenclature inspirée – il le reconnaît ouvertement – à la sémantique structurale greimassienne, et qui développe les travaux de Mistrík, Enkvist et Agricola. Il serait inutile de passer en revue cet inventaire particulièrement circonstancié. Rappelons seulement que selon cette classification, des composants isotopiques peuvent établir un rapport d'identité référentielle (répétition, pronominalisation anaphorique ou cataphorique, ellipse, substitution par synonyme, nom propre, hyponyme-hyperonyme, hyperonyme-hyponyme, métaphore, etc.) ou de diversité référentielle. Dans ce second cas, les composants instaurent soit un rapport de parenté ou de similitude sémantique (*semantická příbuznost*), sur la base d'un dénominateur sémantique commun, soit un rapport de contiguïté ou de connexité sémantique (*semantická soumězrost, souvislost*). De ce point de vue, selon Daneš, il est rare de trouver un texte dont les composants seraient dépourvus d'une « information cotextuellement ancrée ». Ce qui nous invite à ne pas négliger, dans une démarche traductive, ce genre de relations qui sont constitutives de la cohésion du texte et concernent sa cohérence. En effet, plusieurs sortes de couples isotopiques illustrés par Daneš s'inscrivent en filigrane dans le segment textuel examiné pour le « tisser ».

Ainsi, à l'échelle de la continuité sémantique, nous relèverons dans (ii) un rapport de synonymie partielle, ou de parasynonymie, entre les verbes de perception *contempler* et *regarder*, contenant le sème commun d'« activité sensorielle visuelle », qui introduit par ailleurs une longue chaîne sémantique qui parcourra toute la nouvelle. Nous noterons également la relation d'antonymie (absolue, ou parfaite) qui oppose les lexèmes *jour* et *nuit*, et *avançaient* et *s'arrêtait* (qui sont donc à associer au verbe de mouvement *erraient*) ; sans doute pourrions-nous parler d'antonymie partielle entre *astres* et *libellules*, qui mettent en rapport les sèmes non animé / animé, haut / bas, vertical / horizontal (songeons à l'étymologie de *libellule*, du latin *libella*, pour signifier le vol horizontal de cet insecte). Ajoutons que ce couple isotopique contient également le sème commun « petit », du point de vue de celui qui *regarde* et *contemple*. Ne sont pas fortuites, à notre avis, l'antonymie (partielle) qui met en relation les verbes *aimer* et *dédaigner*, *être* et *sembler*, la synonymie partielle qui relie les verbes *troquer* et *acquérir*, la parasynonymie entre *plier* et *courber*, le rapport de connexion par changement de catégorie grammaticale entre *digne* et *dédaigner*. Quant aux constituants isotopiques présentant une relation d'identité référentielle, nous signalerons bien entendu les cas de substitution : pronominale dans le cas de *lui*, anaphorique de *Wang-Fô*, et nominale dans le cas de *objet*, qui a pour référent *choses*.

D'autres unités isotopiques jalonnent ce segment pour en étayer la cohésion. Soulignons les plus manifestes, aux implications logico-sémantiques

importantes. Elles concernent des lexèmes introduits à des moments précis dans le texte, destinés à supporter sa cohésion à l'échelle transphrastique et susceptibles de garantir sa cohérence. C'est le cas du jeu de renvois entre *astres – voûte céleste – lune*, où *lune* et *astres* présupposent *voûte céleste* ; nous mettrons en relation également *regarder, contempler* d'une part, et *yeux* ; ou encore *chargés – poids – portait* qui partagent l'archiséme, « poids ». De même que nous prêterons attention aux traits sémantiques communs qui touchent à la couleur, la forme, la matérialité, etc. (*millet – riz – pièces d'argent – neige – lune*), qui s'opposent partiellement à *encre de Chine*. Dans la relation de parenté sémantique qui unit *millet* et *riz* (archiséme « plante végétale comestible »), seul le premier lexème est employé pour indiquer un aliment, le second étant la matière première qui sert à fabriquer un type de papier. Nous ne saurions ignorer tout un lacs de relations logico-sémantiques pouvant être ramenées à un univers commun, supposé connu de l'émetteur et du récepteur, celui de la peinture. Il s'agit pour l'essentiel de relations de type agens (*peintre*) – actio (*contempler, regarder*), agens (*peintre*) – instrumentum (*pinceaux, pots de laques et d'encre de Chine, rouleaux de soie et de papier de riz*) – objectum (*image, peintures, esquisses*).

Enfin, une autre typologie de relations qui dépassent souvent le cadre stricte de la phrase investit d'une certaine façon le concept d'information « ancrée » ou « donnée ». Tout lecteur-traducteur tant soit peu perceptif ne saurait faire abstraction de la résonance qui met en rapport, au niveau phono-sémantique, la spatialité horizontale de *routes* et la spatialité verticale de *voûte*, par exemple. De même qu'il conviendra de s'interroger sur la traduisibilité (la traduction du réseau phonique et phono-sémantique du texte français étant inévitablement condamnée à un certain degré d'entropie dans la version italienne) de la paronomase qui rapproche *image* et *visage*, ou *laque* et *sac*. Mais là, on se situe déjà au carrefour de la linguistique du texte, de la poétique et de la rhétorique.

6. Au terme de cette analyse – qui n'a pas l'ambition d'être exhaustive –, voici un premier jet de traduction en italien que nous pourrions proposer et qui diffère de l'admirable traduction de Maria Luisa Spaziani (Yourcenar 1987), que nous allons voir plus loin. Précisons qu'il s'agit d'un produit non fini, ce qui explique pourquoi nous avons laissé entre parenthèses, à l'état d'ébauche, des solutions partielles susceptibles d'être explorées dans un second temps :

- (4) Come Wang-Fô fu salvato  
 (i') Il vecchio pittore Wang-Fô e il suo discepolo Ling erravano (camminavano, girovagavano, andavano) lungo le strade del regno di Han.  
 (ii') Procedevano lentamente, perché Wang-Fô si fermava di notte per contemplare gli astri e di giorno per guardare le libellule. (iii') Avevano

con sé ben poco, perché Wang-Fô amava l'immagine delle cose, e non le cose stesse, e nessun oggetto al mondo gli sembrava degno di essere acquistato tranne pennelli, vasetti di lacca e di inchiostro di China, rotoli di seta e carta di riso. (iv') Erano poveri, perché Wang-Fô barattava le sue pitture contro una razione di pappa di miglio e disdegnava le monete d'argento. (v') Il suo discepolo Ling, chino (flettendo, piegato) sotto il peso di un sacco pieno di schizzi, piegava (chinava, incurvava) rispettosamente la schiena come se portasse la volta celeste, perché quel sacco, agli occhi di Ling (ai suoi occhi), era pieno di montagne sotto la neve, di fiumi a primavera e del volto della luna d'estate.

Ce qui pourrait être représenté par le schéma 2 :

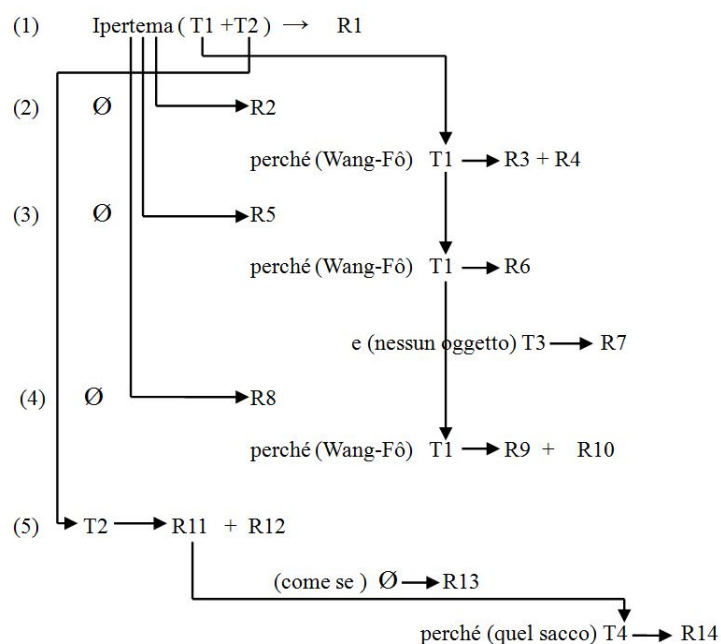


Schéma 2

Au regard du schéma relatif au texte français, on notera surtout que la diversité des systèmes pronominaux français et italien fait en sorte que la progression thématique, la chaîne référentielle reposant dans le texte de départ sur la reprise pronominale, se traduira en italien par l'effacement du pronom sujet thématique en début des phrases (ii'), (iii') et (iv'). La cohésion textuelle, « l'information ancrée », ou « donnée », si l'on préfère, qui est exprimée en français par la substitution pronominale, sera assurée, dans le texte cible au niveau du lien entre l'hyperthème initial de la phrase (i') et de la transition (le verbe conjugué) dans (ii'), (iii') et (iv'). D'autre part, la

continuité hyperthématique forte du prototexte rend possible la progression à thème zéro dans le métatexte, la référence demeurant constante. En italien, c'est le verbe conjugué à l'imparfait 3<sup>e</sup> pers. pl. qui signale au destinataire que l'on parle de l'hyperthème et qui, servant de rappel informationnel, assure la continuité thématique. Du moment que l'ellipse, comme moyen de cohésion, peut suppléer en italien à la chaîne anaphorique de l'original français et que le verbe conjugué intervient pour combler cet effacement, la progression thématique, la continuité informationnelle, la cohésion, la cohérence – et donc l'intelligibilité et l'acceptabilité du texte – n'en pâtissent pas. Nous pourrions dire que dans la version italienne l'allègement de certaines parties thématiques est compensé par le renforcement des constituants rhématiques correspondants.

À titre de comparaison, observons la traduction de Maria Luisa Spaziani :

- (5) Come Wang-Fô fu salvato.  
 Il vecchio pittore Wang-Fô e il suo discepolo Ling se ne andavano lungo le strade del regno di Han.  
 Procedevano lentamente, perché Wang-Fô si fermava durante la notte per contemplare gli astri, e durante il giorno per guardare le libellule. Il loro bagaglio era leggero. Infatti Wang-Fô non amava tanto le cose quanto l'immagine delle cose, e nessun oggetto al mondo gli sembrava degno di essere posseduto tranne pennelli, vasetti di lacca e di inchiostri di China, rotoli di seta e di carta di riso. Erano poveri, perché Wang-Fô barattava le sue pitture contro una razione di farinata di miglio e sdegnava le monete d'argento. Il suo discepolo Ling, curvo sotto il peso di un sacco pieno di schizzi, inarcava rispettosamente la schiena quasi portasse la volta celeste. Infatti quel sacco, agli occhi di Ling, era pieno di montagne innevate, di fiumi in primavera e di volti della luna d'estate.

La qualité de la traduction effectuée par Spaziani, traductrice par excellence des œuvres majeures de Marguerite Yourcenar en Italie, ne fait pas de doute. Limitons-nous à relever deux aspects intéressants : a) l'introduction, dans la version italienne, d'un thème inexistant dans le texte français ; b) la traduction du connecteur *car*.

En introduisant un groupe thématique nouveau – *Il loro bagaglio* – suivi de la transition-rhème *era leggero* pour traduire *Ils étaient peu chargés*, la progression thématique du texte de départ est inévitablement modifiée. L'hyperthème initial ne pouvant être repris par un pronom personnel en fonction de sujet-thème pour les raisons évoquées plus haut, la possibilité d'une progression à thème zéro par ellipse est ici écartée au profit de la relation avec l'hyperthème qui est assuré par le possessif *loro*. En même temps, *bagaglio* établit une relation thématique et logico-sémantique forte avec les phrases suivantes contenant les deux occurrences de *sacco*, dont l'ancrage au cotexte précédent est ainsi accentué. Cette modification partielle de la structure thématique-rhématique s'explique sans doute (comme dans notre ébauche de traduction) par la volonté d'éviter le mot-à-mot

« *essere poco carichi* », à la limite du calque. Ce qui nous semble tout à fait recevable, puisque l'opération repose sur la possibilité de mobiliser un stock de connaissances supposées partagées et sur un savoir construit par le cotexte lui-même : la cohésion et la cohérence globale – la texture –, assurées à l'aide de moyens linguistiques différents, sont sauvegardées.

En ce qui concerne le connecteur *car*, nous avons souligné sa fonction spécifique dans la construction du segment examiné. Sa reprise est constitutive de la charpente du paragraphe, sur le plan communicatif, informationnel, logico-sémantique et, pourrait-on ajouter, phonique, s'agissant d'un écho rythmique et sonore. Elle est porteuse d'instructions sur l'organisation et le développement thématique du texte.

La décision de la traductrice de ne pas reproduire cette répétition et d'alterner *perché* avec *Infatti* précédé d'une ponctuation forte (un point) est peut-être liée à la difficulté objective de trouver un équivalent exact de *car* en italien : ni *perché*, ni *infatti* ne semblent entièrement satisfaisants. *Car* est en effet un connecteur dont la catégorisation grammaticale supporte plusieurs interprétations : coordonnant et/ou subordonnant, conjonction et/ou adverbe ; le niveau sémantique et pragmatique ne se laisse pas cerner aisément : valeur justificative, explicative, connexion causale ? De plus, si l'on considère sa fréquence d'usage, *car* semble appartenir davantage au langage écrit, voire surveillé, qu'à l'expression orale. Ce qui est un trait qui l'oppose, normalement, à *parce que* (qui, en outre, répond à la question *pourquoi* ?). Mais qu'en est-il de cette opposition quand il est question d'un texte littéraire relevant à la fois du genre *nouvelle* et du *conte* ? On a évidemment affaire ici à un sujet traductologique et linguistique complexe qui mériterait une analyse comparative approfondie de l'emploi des connecteurs italiens et français. Certes, il n'est pas interdit de penser plus simplement que :

La situation du traducteur est extrêmement délicate : il doit être fidèle à l'auteur et en même temps rester lui-même ; comment faire ? Il veut (consciemment ou inconsciemment) investir le texte de sa propre créativité ; comme pour s'encourager, il choisit un mot qui apparemment ne trahit pas l'auteur mais pourtant relève de sa propre initiative. (Kundera 1993, 131)

Toutefois, la présence répétée de *car*, nous l'avons vu, est ici un choix réfléchi, fonctionnel, un procédé visant à conférer au segment textuel une sorte de prédictabilité structurelle qui risque d'être perdue si la répétition n'est pas reproduite dans la traduction. D'autant que « si on répète un mot, c'est parce que celui-ci est important, parce qu'on veut faire retentir, dans l'espace d'un paragraphe, d'une page, sa sonorité ainsi que sa signification » (Ibid, 139). Signalons en outre que Marguerite Yourcenar emploie ce connecteur seize fois dans sa nouvelle, intentionnellement, même là où *parce que* serait possible. Pour autant, l'alternance *perché* / *infatti*, qui entraîne un découpage phrastique et une structuration thème-rhème en partie différents, donne-t-elle vraiment lieu à une traduction *non équivalente* ?



7. Ces questionnements nous portent à revenir au postulat formulé par Jean-Marie Zemb. Rappelons ce qu'il affirme : toute modification du rhème donne lieu à un autre énoncé, tandis qu'avec le changement de la position des éléments thématiques, on obtient, du point de vue de l'équivalence logique, le *même* énoncé. Or, il est clair que certains aspects du dispositif thème-rhème et de la textualité en général, dans ce cas particulier, présenteront des solutions qui ne se recoupent pas entièrement. Des solutions purement symétriques – encore faut-il qu'elles soient linguistiquement possibles –, peuvent conduire à ne pas dire « les mêmes choses sur le même ton », pour reprendre Zemb. Traduire la textualité d'une œuvre littéraire n'équivaut pas à produire dans le texte d'arrivée la réplique du modèle communicatif originaire. En cela Uhlířová apporte un éclairage qui mérite d'être cité :

L'argument principal pour sauvegarder dans la traduction la perspective fonctionnelle [est] que celle-ci constitue l'un des éléments importants du sens de la phrase. D'autre part on ne saurait nier aussi que le caractère adéquat d'une traduction doit être évalué en tenant compte des entités les plus grandes possibles. Or la plus grande entité est le texte. C'est pour cela que dans le cas de la perspective fonctionnelle, il serait important de savoir si la modification de la perspective fonctionnelle d'une phrase entraîne ou non un changement de la perspective fonctionnelle dans les phrases voisines, celles qui précèdent ou suivent immédiatement. Pour ce qui est de la traduction, il semble que l'on puisse tolérer un changement de la perspective communicative d'une phrase s'il permet de sauvegarder l'enchaînement dans le texte qui suit, c'est-à-dire s'il n'entraîne pas de modification de la perspective fonctionnelle des phrases suivantes. (1987, 104-105, trad. pers.)

Dans la pratique de la traduction littéraire, ne rien changer, ne rien omettre, ne rien ajouter, à aucun niveau du texte, relève de la gageure. L'« objet-texte » traduit dans une langue, un cotexte et un contexte d'arrivée nouveaux, au terme d'une opération complexe s'il en est, apparaît littéralement transformé, et ne peut être « l'objet-texte » qu'il était au départ. En cela, nous partageons entièrement la conclusion mesurée de Umberto Eco (2003) : traduire, c'est « dire *presque* la même chose ». Aussi, dans ce domaine où l'approximation par défaut ou par excès – ce *dire quasi la stessa cosa* – semble être la règle, loin de nous la volonté d'imposer une démarche exclusive et prescriptive. Limitons-nous à observer qu'une linguistique qui met au centre de son attention le texte, les phénomènes de progression thématique, de cohésion, de cohérence, d'information co(n)textuellement ancrée, peut contribuer concrètement, dans le cadre d'un processus de traduction littéraire, à mettre en lumière d'importants aspects constitutifs de la textualité d'une œuvre. En ce sens, nous espérons avoir fourni quelques éléments de réflexion et, peut-être, des pistes de travail à explorer.

**BIBLIOGRAPHIE**

- ADAM J.-M. (1977). Ordre du texte, ordre du discours. *Pratiques* 13, 106-108.
- CHAROLLES M. (1995). Cohésion, cohérence et pertinence du discours. *Travaux de linguistique* 29, 125-151.
- COMBETTES B. (1977). Ordre des éléments de la phrase et linguistique du texte. *Pratiques* 13, 91-101.
- COMBETTES B. (1988). *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael, Paris : Duculot, Gembloux.
- COMBETTES B. (1993). Grammaire de phrase, grammaire de texte : le cas des progressions thématiques. *Pratiques*, 77, 43-57.
- CONTE M.E. (1988). *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*. Firenze : La Nuova Italia.
- CONTE M.E. (a cura di) (1989). *La linguistica testuale*. Milano : Feltrinelli.
- DANEŠ F. (1964). A Three Level Approach to Syntax. *Travaux linguistiques de Prague* 1, 225-240.
- DANEŠ F. (1968). Typy tématických posloupností v textu (na materiále českého textu odborného). *Slovo a slovesnost*, 125-141.
- DANEŠ F. (1970). One Instance of Prague School Methodology: Functional Analysis of Utterance and Text. In: P.L. Garvin (ed.), *Method and Theory in Linguistics*. La Hague: Mouton, 132-146.
- DANEŠ F. (1974a). Semantyczna i tematyczna struktura zdania i tekstu. In: M.R. Mayenowa (eds), *Tekst i jezyk. Problemy semantyczne*. Wrocław : Polska Akademia Nauk, 23-40.
- DANEŠ F. (1974b). Functional Sentence Perspective and the Organization of the Text. In: Id. *Papers on Functional Sentence Perspective*. Prague : Academia, Mouton, The Hague, Paris. 106-128.
- DANEŠ F. (1979). O identifikaci známé (kontextově zapojené) informaci v textu. *Slovo a slovesnost* XL, 4, 257-270.
- DANEŠ F. (1983). K vztahu aktuálního členění a sémantické stavby výpovědi. *Slovo a slovesnost*, XLIV, 1, 3-11.
- DANEŠ F., HLAVSA Z., GREPL M. et al. (eds) (1987). *Mluvnice češtiny. III Skladba*. Praha : Academia.
- DANEŠ F. (1994). Odstavec jako centralní jednotka tematicko-kompoziční stavby textu. *Slovo a Slovesnost* LV, 1-17.
- DOLEŽEL L. (2000). Problèmes de mondes croisés : titres, mondes, identité personnelle dans la réécriture postmoderniste. In : M. Calle-Gruber, E. Zawisza (eds), *Paratextes. Etudes aux bords du texte*. Paris : L'Harmattan, 97-116.
- ECO U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- ELEFANTE C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna : BUP.

- FIRBAS J. (1992). Translation and functional sentence perspective: A case study of John 1.1-2. In: A. Van Essen, E.I. Burkart (eds), *Essays in English as a Foreign or Second Language: Homage to W.R. Lee*. Berlin, New York : Foris, 221-231.
- FIRBAS J. (1994). Functional sentence perspective in Bible translation. In: H. Pavlincová, D. Papoušek (eds), *The Bible in Cultural Context*. Brno : Masaryk University, 125-137.
- FIRBAS J. (1999). Translating the introductory paragraph of Boris Pasternak's Doctor Zhivago: a case study in functional sentence perspective. In: G.M. Anderman, M. Rogers, P. Newmark, *Word, Text, Translation. Liber amicorum for Paul Newmark*. Clevedon : Multilingual Matters. 129-141.
- GENETTE G. (1987). *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.
- KUNDERA. M. (1993). *Les testaments trahis*. Paris : Gallimard.
- REFEROVSKAJA E.A. (1989). *Komunikativnaja struktura teksta v leksiko-grammatičeskom aspekte*. Leningrad : Nauka.
- STATI S. (1987). La coesione dei testi. Problemi di traducibilità. In: A. Destro, J. Drumbl, M. Soffritti (eds), *Tradurre. Teoria ed esperienze*, 35-43.
- UHLÍŘOVÁ L. (1987). *Knížka o slovosledu*. Praha : Academia.
- WANDRUZSKA M. (1972). Le bilinguisme du traducteur. *Langages* 28, 102-109.
- WEIL H. (1844). *De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes*. Thèse présentée à la Faculté de Lettres de Paris. Paris : F. Vieweg.
- WEINRICH H. (1988). *Lingua e linguaggio nei testi*. Milano : Feltrinelli.
- YOURCENAR M. (1985 [1963]). *Nouvelles orientales*. Paris : Gallimard.
- YOURCENAR M. (1987). *Novelle orientali*. Traduit par M.L. Spaziani. Milano : Rizzoli.
- YOURCENAR M. (1990). *Nouvelles orientales*. Paris : Gallimard.
- ZEMB J.-M. (1972). Le même et l'autre. Les deux sources de la traduction. *Langages* 28, 86-101.