

ENRICHISSEMENT DE LA LANGUE
ET DE LA CULTURE CIBLES

<http://doi.org/10.31861/pytlit2021.103.110>

УДК 821.133.1-1Рем.09:81'255.4=131.1

**CONTRE LES TENDANCES DEFORMANTES :
OUVRIR LA LANGUE ITALIENNE AUX POEMES DE RIMBAUD**

Ornella Tajani

orcid.org/0000-0001-9687-1887

tajani@unistrasi.it

Enseignante-chercheuse en Langue et traduction françaises

Département de Langues, Littératures et Sciences humaines

Université pour Étrangers de Sienne

27/28, Piazza Carlo Rosselli, 53100, Siena, Italie

Résumé. Dans son ouvrage *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, Antoine Berman affirme que la traduction doit ouvrir l'Étranger « à l'espace de langue » de celui ou celle qui traduit afin de pouvoir le recevoir dans une sorte d'« auberge du lointain » : en s'appuyant sur l'expression du poète troubadour Jaufré Rudel, l'auteur propose d'envisager l'espace traductif comme un lieu d'accueil pour l'étrangeté du texte de départ ; traduire la « lettre » du texte veut donc dire respecter cette étrangeté et produire une « traduction éthique ». Or, afin de tracer des pistes pour atteindre ce but, Berman esquisse treize « tendances déformantes », à savoir des tendances à éviter pour ne pas détruire la « lettre » du texte : la rationalisation ; la clarification ; l'allongement ; l'ennoblissement et la vulgarisation ; l'appauvrissement qualitatif ; l'appauvrissement quantitatif ; l'homogénéisation ; la destruction des rythmes ; la destruction des réseaux signifiants sous-jacents ; la destruction des systématismes textuels ; la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires ; la destruction des locutions et idiotismes ; l'effacement de la superposition des langues. Dans cet article, nous allons porter notre attention sur l'analyse et la discussion de trois tendances déformantes – la rationalisation, la clarification et la destruction des systématismes –, repérées dans la

traduction italienne qu'Ivos Margoni a faite du poème *Roman* d'Arthur Rimbaud, et nous essaierons de montrer en quoi cela altère la lettre du texte.

Mots clés : traduction ; Berman ; tendances déformantes ; Rimbaud ; Margoni.

Dans son ouvrage *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, Antoine Berman affirme que la traduction doit ouvrir l'Étranger « à l'espace de langue » de celui ou celle qui traduit (Berman 1999: p. 76) afin de pouvoir le recevoir dans une sorte d'« auberge du lointain » : en s'appuyant sur l'expression du poète troubadour Jaufré Rudel, « alberc de lonh », l'auteur propose d'envisager l'espace traductif comme un lieu d'accueil pour l'étrangeté du texte de départ ; traduire la « lettre » du texte veut donc dire respecter cette étrangeté. Comme nous l'avons souligné ailleurs,

[en] dépit de plusieurs interprétations erronées de cette expression, respecter la lettre ne veut [...] absolument pas dire « faire du mot à mot », la *lettre* étant en quelques sortes la *forme* propre à chaque texte. La traduction de la lettre doit porter son attention sur le « jeu des signifiants », les spécificités phoniques, le rythme, dans la mesure où « lettre et sens sont à la fois dissociables et indissociables » (Tajani 2021).

Le but visé par Berman est celui de « *chercher-et-trouver le non-normé de la langue maternelle pour y introduire la langue étrangère et son dire* » (Berman 1999: p. 131 ; c'est l'auteur qui souligne) : cela produira une traduction éthique.

Or, afin de tracer des pistes pour atteindre ce but, Berman consacre un chapitre de son livre à l'analyse du système de déformation de la lettre des textes. Cette analyse commence par le repérage d'un certain nombre de « tendances déformantes », à savoir des tendances « qui forment un tout systématique, dont la fin est la destruction, non moins systématique, de la lettre des originaux, au seul profit du “sens” et de la “belle forme” » (Berman 1999: p. 52). Berman en esquisse treize : la rationalisation ; la clarification ; l'allongement ; l'ennoblissement et la vulgarisation ; l'appauvrissement qualitatif ; l'appauvrissement quantitatif ; l'homogénéisation ; la destruction des

rythmes ; la destruction des réseaux signifiants sous-jacents ; la destruction des systématismes textuels ; la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires ; la destruction des locutions et idiotismes ; l'effacement de la superposition des langues (Berman 1999: p. 53).

Il est important de souligner que ces procédés mis en avant par Berman ne sont pas toujours des déformations *en soi* : parfois, on est obligé d'allonger une phrase parce que les mots exprimant le concept ou l'image de la langue de départ sont plus longs ou plus nombreux en langue d'arrivée, sans pour autant tomber dans ce qu'il appelle « allongement » ; ou bien on applique des modifications qui sont admissibles dans un cas, alors qu'ailleurs elles déformeraient le texte.

[...] Cependant, il ne faut pas que ces changements soient immotivés, car c'est là que l'on bascule dans la déformation : le changement est déformant lorsqu'il est gratuit, voici ce qu'il faut retenir de cet enseignement bermanien.

Autrement dit, les tendances déformantes correspondent à des modifications opérées sans raison, qui finissent par provoquer l'altération d'un aspect important du texte (Tajani 2021).

Dans cet article, nous allons porter notre attention sur l'analyse et la discussion de trois tendances déformantes – la rationalisation, la clarification et la destruction des systématismes –, repérées dans la traduction italienne qu'Ivos Margoni a faite du poème *Roman* d'Arthur Rimbaud, et essaierons de montrer en quoi cela altère la lettre du texte.

Rationaliser, clarifier, désécrire

Les tendances déformantes bermaniennes concernent particulièrement les textes en prose, bien que l'auteur n'hésite pas à préciser qu'elles sont valables en poésie aussi, comme dans le cas de l'ennoblissement, qu'on appelle « poétisation » quand il concerne des textes poétiques (Berman 1999: p. 57).

La rationalisation porte au premier chef sur les structures syntaxiques de l'original, ainsi que sur cet élément délicat du texte en prose qu'est sa ponctuation. La rationalisation re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'*ordre* d'un discours. La grande prose – roman, lettre, essai – a, nous l'avons brièvement dit, une structure en arborescence (redites,

prolifération en cascade des relatives et des participes, incisives, longues phrases, phrases sans verbe, etc.) qui est diamétralement opposée à la logique linéaire du discours en tant que discours. La rationalisation ramène violemment l'original de son arborescence à la linéarité (Berman 1999: p. 53).

Or, la ponctuation revêt la plus grande importance dans le texte poétique aussi : Henri Meschonnic affirme qu'elle est « la part visible de l'oralité », et nous savons que l'oralité constitue un pivot de sa poétique du traduire (Meschonnic 1999: p. 18).

La ponctuation est la part visible de l'oralité. Vue ainsi, elle est une graphie du temps, selon sa subjectivation, quand il y a subjectivation, c'est-à-dire quand il y a un acte de littérature, où j'inclus le poème, et même au point d'inverser les termes : qu'il n'y a d'acte de littérature que quand il y a - quels que soient les genres, comme on dit, littéraires [-] quelque chose de l'ordre du poème [...].

La ponctuation représente alors une physique de l'écriture et de la lecture. Par l'espace, une figuration du temps. Par le visible, une figuration de l'audible. De la voix (Meschonnic 2000).

La poétique du traduire de Meschonnic, qui avait été le directeur de thèse de Berman, s'articule autour de la notion de rythme, « le signifiant majeur du texte », « le mouvement de la parole dans le langage » (Meschonnic 1999: p. 177, p. 116), où les termes « signifiant » et « parole » sont évidemment employés dans leur acception saussurienne. Avec son idée de traduction de la lettre, Berman rejoint les idées de Meschonnic, en mettant en évidence l'importance de traduire en respectant le « jeu des signifiants », les spécificités phoniques, le rythme, car « lettre et sens sont à la fois dissociables et indissociables » (Berman 1999: p. 14).

À la lumière de ces considérations, nous allons aborder la traduction du poème *Roman* faite par Ivo Margoni, qui a dirigé la première édition italienne quasi-complète des œuvres de Rimbaud (Rimbaud 1964).

I

On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans.
– Un beau soir, foin des bocks et de la limonade,
Des cafés tapageurs aux lustres éclatants !
– On va sous les tilleuls verts de la promenade.

Les tilleuls sentent bon dans les bons soirs de juin !
L'air est parfois si doux, qu'on ferme la paupière ;
Le vent chargé de bruits, – la ville n'est pas loin, –
A des parfums de vigne et des parfums de bière...

II

– Voilà qu'on aperçoit un tout petit chiffon
D'azur sombre, encadré d'une petite branche,
Piqué d'une mauvaise étoile, qui se fond
Avec de doux frissons, petite et toute
blanche...

Nuit de juin ! Dix-sept ans ! – On se laisse griser.
La sève est du champagne et vous monte à la tête...
On divague ; on se sent aux lèvres un baiser
Qui palpite là, comme une petite bête...

III

Le cœur fou Robinsonne à travers les romans,
– Lorsque, dans la clarté d'un pâle réverbère,
Passe une demoiselle aux petits airs charmants,
Sous l'ombre du faux-col effrayant de son père...

Et, comme elle vous trouve immensément naïf,
Tout en faisant trotter ses petites bottines,
Elle se tourne, alerte et d'un mouvement vif...
– Sur vos lèvres alors meurent les cavatines...

IV

Vous êtes amoureux. Loué jusqu'au mois d'août.
Vous êtes amoureux. – Vos sonnets La font rire.
Tous vos amis s'en vont, vous êtes mauvais goût.
– Puis l'adorée, un soir, a daigné vous écrire !...

– Ce soir-là..., – vous rentrez aux cafés éclatants,
Vous demandez des bocks ou de la limonade...
– On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans
Et qu'on a des tilleuls verts sur la promenade.

(Rimbaud 2009 : p. 89–90).

I

Nessuno è molto serio quand'ha diciassett'anni.
I caffè strepitanti dalle luci splendenti,
Le bibite e la birra d'improvviso t'annoiano,
E allora vai a spasso per il viale dei tigli.

Come profuma il tiglio nelle sere di giugno!
Talvolta l'aria è dolce da farti chiuder gli occhi;
Il vento porta suoni, – le case son vicine –,
Porta odori di vigna e odori di birra...

II

Ecco, si scorge in alto un brevissimo sprazzo
D'azzurro cupo chiuso nel contorno di un ramo,
E, dentro, il punto acuto di una stella cattiva
Che, piccola e bianchissima, si scioglie con un
brivido...

Diciassett'anni! Nella notte estiva m'inebrio.
La linfa è come un vino che ti sale alla testa...
Io vaneggio e mi sento un bacio sulle labbra
Palpitare in silenzio come una bestiolina...

III

Robinson romanzesco, il mio cuore è in subbuglio.
Ecco che nel chiarore di un pallido lampione
Passa una signorina con ariette leggiadre,
All'ombra spaventosa del colletto paterno...

E siccome ti trova immensamente ingenuo,
Trotterellando rapida con quei suoi stivaletti,
Rivolge il capo, svelta, con uno sguardo accorto...
– Allora ti si spegne la cavatina al labbro...

IV

Sei dunque innamorato (fino al mese d'agosto).
Sei dunque innamorato. – I versi la fan ridere.
Gli amici ti abbandonano perché manchi di gusto.
– E un giorno l'adorata si è degnata di scriverti!...

– Ma quella sera... torni nei caffè luminosi,
Di nuovo ordini birra oppure limonata...
– Nessuno è molto serio quand'ha diciassett'anni,
E quando sono verdi i tigli del passeggio.

(Rimbaud 1964: p. 65–67).

Le titre de ce poème est déjà emblématique : « Roman ». C'est le *récit* d'un soir où le sujet lyrique est tombé amoureux d'une fille ; bien qu'il s'agisse d'un poème en alexandrins prévoyant des rimes croisées, le ton est très narratif.

Le « roman », c'est ce qui rend « le cœur fou » : ce que l'imagination construit, un roman d'amour enlevé en quatre fois deux quatrains. Marc Ascione en a reconstitué les quatre étapes : rencontre un soir de juin ; idylle à la fin de juillet ; rupture en août ; nostalgie en septembre, datant le poème. La composition en encadrement (reprise en finale de la strophe initiale) qu'affectionne Rimbaud contribue à poétiser cette nuit de juin (Rimbaud 2009: p. 835).

Cette « narrativité » est un élément fondamental du poème : on ressent la marque de l'oralité, qui est aussi le résultat de la ponctuation ; on remarque au v. 3 le premier des cinq points d'exclamation qu'on trouvera dans le poème entier.

Au premier vers, on a cette sorte d'axiome devenu si célèbre, que le poète utilisera à nouveau à la fin du poème. Au deuxième vers, la narration commence : l'expression « un beau soir » en marque l'incipit, en introduisant une action ; bien que suivie par une phrase nominale, cette expression prépare au v. 4, à savoir à la promenade sous les tilleuls qui sera le début de l'histoire. Il s'agit d'une marque narrative forte, que Margoni a pourtant choisi d'éliminer ; le complément de temps se transforme en adverbe, « d'improvviso », « tout à coup ». De plus, l'expression familière « foin de », « dont on se sert pour exprimer la répulsion » (Littré en ligne), et qui constitue une marque orale importante, est également effacée par Margoni : il supprime aussi le point d'exclamation à la fin du v. 3.

Ses vv. 2-3 se révèlent ainsi aplatis par rapport au texte de départ : on ne retrouve ni le cadre narratif, l'ouverture du poème, ni l'oralité, ni même le registre familier proposé par l'expression « foin de », mis en évidence par l'exclamation finale dans le texte de départ. On peut considérer cet aplatissement, ainsi que l'effacement de l'oralité, comme un exemple de « rationalisation », car le traducteur n'était pas obligé de modifier la structure de la phrase : ce ne sont pas des contraintes interlinguistiques qui le poussent à changer le rythme et la ponctuation. Il n'était pas contraint de transformer une phrase nominale en phrase

verbale non plus, avec les sujets et le verbe à la fin, ce qui constitue à son tour une sorte de « normalisation ». Margoni en arrive à ajouter l’adverbe « Allora » au v. 4, pour créer un raccord logique entre le v. 3 et le v. 4 qui n’existe pas dans le texte français.

Il est vrai qu’il récupère en partie le registre oral à travers l’élision du pronom « ti », à la fin du v. 3 : « t’annoiano » au lieu de « ti annoiano ». En italien, ce type d’élision peut constituer soit un « ennoblissement » de l’expression, soit une « vulgarisation », pour employer à nouveau des terminologies bermaniennes (Berman 1999: p. 57–58). Au v. 4, l’expression « andare a spasso » relève aussi d’un registre assez familier, ce qui compense en partie la perte précédente.

Néanmoins, la structure de la traduction italienne s’avère altérée : Rimbaud avait prévu un axiome comme début, une exclamation au début de la strophe – une sorte d’incise nominale où l’on trouve la cause qui le pousse à l’action – et puis la promenade, la conséquence, le véritable début de l’histoire. Ivos Margoni, en revanche, a transformé les vv. 2-3-4 en une seule proposition. Comme Berman le dit, « la rationalisation ramène violemment l’original de son arborescence à la linéarité ».

De plus, on ne trouve aucune trace du tiret, un signe de ponctuation essentiel chez Rimbaud, car il est « un indice de rupture dans le discours ». Comme le remarque Olivier Bivort, qui a consacré un article à l’emploi du tiret dans les *Illuminations*, le tiret est la marque d’une hésitation de la pensée, due à des coupures volontaires, propres à accentuer les caractéristiques orales du style.

[...] Plus qu’un symbole graphique, plus qu’une marque de la précipitation, le tiret rimbaldien reste dans bien des cas porteurs de sens ; tantôt son emploi guide les rapports syntaxiques du texte, tantôt sa présence permet à tel paragraphe d’assumer une indépendance spatiale ou temporelle. En relation avec le cotexte, il oriente la lecture des syntagmes qu’il ponctue dans une direction commune : celle d’un dégagement, d’un retour aux sources de l’écriture, où il révèle à jamais la tension avouée entre l’homme et l’artiste, entre le monde et l’art (Bivort 1991: p. 7).

Ici, le tiret aide à scander la séparation entre l’axiome, la cause de l’action et la conséquence ; il aurait été souhaitable de le garder en traduction aussi.

Nous soulignons au passage qu'au premier vers, Margoni efface la virgule : ce type d'effacement n'est en revanche pas grave : il s'agit de la virgule qu'en français sépare le complément circonstanciel du reste de la phrase ; elle est donc « obligatoire » en français mais non pas en italien.

Voici la frontière qui marque la « déformation » : d'un côté, l'effacement immotivé, dans le cas du tiret ; de l'autre, l'effacement logique, dû aux différentes spécificités linguistiques.

À la strophe 5, on trouve une modification qui se situe à la frontière entre rationalisation (par rapport au passage du verbe au substantif) et clarification ; d'après Berman, la clarification est :

le corollaire de la rationalisation, [...] qui concerne plus particulièrement le niveau de « clarté » sensible des mots, ou leur sens. Là où l'original se meut sans problème (et avec une nécessité propre) dans l'*indéfini*, la clarification tend à imposer du défini [...]. En un sens négatif, l'explication vise à rendre « clair » ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original. Le passage de la polysémie à la monosémie est un mode de clarification. La traduction paraphrasante ou explicative, un autre (Berman 1999: p. 54–55).

Le verbe « Robinsonner », avec allusion au personnage de Robinson Crusoe créé par Daniel Defoe, est un choix très spécial de la part de Rimbaud, bien qu'il ne s'agisse pas d'un hapax, comme on l'a longtemps cru : ce terme figurait déjà dans le roman *Le Cratère ou Marc dans son île* [*Le Robinson américain*] de Fenimore Cooper.

Au total, si l'hypothèse d'un souvenir de lecture d'un roman de Fenimore Cooper est valable, le néologisme « robinsonne » n'est pas une création de Rimbaud, mais la reprise d'un mot rare présent dans la traduction ancienne d'un roman de langue anglaise. Et même si Rimbaud l'avait trouvé tout seul, ce néologisme ne serait pas, de toute façon, un hapax (Chevrier 2015: p. 221–225).

Rimbaud, dans son œuvre, emploie plusieurs néologismes, dont l'adjectif « inquestionable », sur le modèle du terme anglais « unquestionable » (dans *Solde, Illuminations* – cf. Rimbaud 2009: p. 319), ou bien « operadique », sur le modèle de l'anglais « operatic » (*Nocturne vulgaire, Illuminations* – cf. Rimbaud 2009: p. 307). Par

conséquent, qu'il ait inventé le terme « robinsonne » ou qu'il se soit souvenu d'un mot lu ailleurs, il fallait recréer ce néologisme en italien.

Margoni, en transformant le verbe en apposition, a en revanche réduit la portée de la nouveauté rimbaldienne, la force d'un cœur qui agit tel qu'un Robinson. D'autres traducteur.ice.s ont suivi de plus près la créativité du poète : Bianca Lamanna a traduit ce néologisme par « robinsoneggia » dans l'édition Salerno (Rimbaud 2001: p. 97) ; nous avons adopté le gérondif « va robinsonando » dans notre traduction (Rimbaud 2019: p. 161).

Le choix de Margoni a pour conséquence de standardiser le texte, de le rendre plus clair et « acceptable » sur la base des normes linguistiques de l'italien. Pourtant, Rimbaud a bien inventé sa langue à lui, excentrique, « agrammaticale », riche en emprunts et en technicisms, très souvent « anti-poétique » (Bivort 1993: p. 29) : c'est justement cela qui fait la *modernité* rimbaldienne et qu'il faut essayer de reproduire en langue d'arrivée.

Nous allons analyser un troisième exemple de clarification. Au v. 9, Rimbaud parle d'un « tout petit *chiffon* d'azur sombre » : qu'est-ce que ce chiffon ? En effet, le poète décrit ce que l'on voit quand on est « sous les tilleuls verts de la promenade » et on lève les yeux : les branches des arbres encadrent un petit carré bleu, qui a l'air d'être un chiffon, un petit morceau de tissu, au milieu duquel brille une étoile tremblante. Il s'agit évidemment d'une image. Margoni transforme le chiffon en « sprazzo », à savoir « rayon, jet », un terme suggérant une émanation de lumière plutôt que la concrétude d'un tissu. Il serait certes plus logique de voir « uno sprazzo di azzurro » plutôt qu'« un chiffon d'azur » dans le ciel, toutefois c'est le deuxième que le poète a choisi.

C'est à l'intérieur de ces écarts poétiques et stylistiques voulus par l'auteur que le traducteur peut travailler afin de produire une *écriture-de-traduction* (Berman 1995: p. 66) capable d'accueillir vraiment la langue de l'autre. Le travail traductif global de Margoni sur le texte et le ton rimbaldiens a fait en sorte que sa version soit encore actuelle et que l'on puisse continuer à profiter de sa lecture aujourd'hui (Tajani 2021a) ; cependant, une plus grande attention à éviter certaines tendances déformantes n'aurait pu que contribuer au respect de la lettre du texte et à l'accueil de l'étrangeté que tout texte traduit devrait impliquer.

Détruire les systématismes

Un quatrième et dernier exemple avant de conclure : le dernier vers du poème analysé évoque à nouveau les « tilleuls verts sur la promenade » qu'on trouvait au v. 4 ; la reprise est littérale et bien évidemment voulue par l'auteur. Alors qu'au v. 4 les tilleuls ne sont pas « verts » en italien, car Margoni supprime l'adjectif pour des raisons d'espace, et que le terme « promenade » est traduit par « viale », au dernier vers on lit : « E quando sono verdi i tigli *del passeggio* ». Ainsi, le dernier vers italien change par rapport au v. 4 : la « promenade » devient un « passeggio » et le « sceau » poétique crée grâce à la répétition du même vers disparaît. Le choix de Margoni est sans doute dû au désir d'éviter la rime « limonata/passeggiata » : étant donné qu'il ne respecte pas le système rimique, il ne veut probablement pas reproduire une seule rime à la fin du poème. Cependant, cela détruit le systématisme voulu par Rimbaud, systématisme qui « dépasse le niveau des signifiants : il s'étend au type de phrases, de constructions utilisées » (Berman 1999: p. 63). Cette différente traduction du terme « promenade » à l'intérieur du même poème produit un manque de cohérence et ne restitue pas l'effet de reprise final du poème.

Conclusions

Rationalisation, clarification, destruction des systématismes, etc. : tout.e traducteur.ice se retrouve tôt ou tard à lutter contre ces trois tendances, qu'on peut aussi concevoir comme trois déclinaisons de la même « illusion du *comme-si* » que Meschonnic condamne à plusieurs reprises, à savoir la pulsion à traduire « comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée » (Meschonnic 1973: p. 308).

Cette illusion s'avère être encore aujourd'hui le manifeste de plusieurs traducteurs et traductrices, heureux de produire une traduction « qui n'a pas l'air d'en être une », sans doute parce qu'ils ont peur que l'écart de la norme soit reçu comme une faute de leur part et non pas comme un choix stylistique de l'auteur. Par ailleurs, d'autres fois, c'est la faute de l'éditeur, qui demande de normaliser, de produire un texte « standard ».

En revanche, en suivant Meschonnic, on peut laisser que l'œuvre de départ agisse sur la langue d'arrivée, en la nourrissant : on parvient à

ce but en recréant en italien les néologismes rimbaldiens (*Robinsonner*, *inquestionable*), ou bien en reproduisant les autres écarts de la norme linguistique et/ou de la tradition poétique dont nous venons de proposer quelques exemples. Le respect des systématismes textuels s'avère également fondamental afin de ne pas altérer la « lettre » du texte, dans son acception bermanienne.

Si Meschonnic parlait de *taamiser* le français dans la traduction de la Bible (Meschonnic 2004), pour traduire Rimbaud, il faut en quelque sorte *rimbaldiser* l'italien, ce qui ne peut que constituer un enrichissement de la langue d'arrivée – une ouverture à l'étrangeté que le texte à traduire offre comme un cadeau à la langue-culture qui saura l'accueillir.

ВІДКРИТИ ІТАЛІЙСЬКУ МОВУ ДЛЯ ПОЕЗІЇ АРТЮРА РЕМБО БЕЗ ДЕФОРМАЦІЙ

Орнелла Таджани

orcid.org/0000-0001-9687-1887

tajani@unistrasi.it

*Доцентка, викладачка французької мови та перекладу
Кафедра іноземних мов і літератур та гуманітаристики
Сієнський університет для іноземців
Пл. Карло Росселлі, 27/28, 53100, м. Сієна, Італія*

Анотація. У праці „Переклад і Літера, або Заїзний двір для чужоземця” Антуан Берман стверджує, що переклад повинен відкрити чуже у „просторі мови” самого перекладача, який мусить прийняти чуже в такому собі „заїзному дворі” (вираз поета-трубадура Жофре Рюделя). Отже, вчений розглядає переклад як місце прийняття чужості вихідного тексту, а запропонований ним „літеральний” переклад поважає цю чужість та являє собою переклад етичний. Щоб досягти такого перекладу, Берман виписує тринадцять типів деформацій вихідного тексту, які можуть руйнувати його „літеральність”. Це раціоналізація; роз’яснення; подовження; облагородження та популяризація; якісне збіднення; кількісне збіднення; зодноріднення; руйнування ритму тексту; руйнування прихованих значенневих мереж тексту; руйнування текстових систем; руйнування (або екзотизація) локальних мовних мереж; руйнування фразеологізмів та ідіоматичних виразів у разі їх дослівного перекладу; стирання суперпозиції мовних реєстрів. Статтю присвячено функціонуванню в перекладі трьох типів деформацій, а саме –

раціоналізації, роз'ясненню та руйнуванню текстових систем, які було виокремлено в перекладі італійською мовою поетичного твору Артюра Рембо „Роман”, здійсненого І. Маргоні. Запропонований перекладацький аналіз доводить, що розглянутий переклад не відтворює оригінал адекватно.

Ключові слова: переклад; Берман; деформації вихідного тексту в перекладі; Рембо; Маргоні.

AGAINST DEFORMING TENDENCIES: TO OPEN THE ITALIAN LANGUAGE TO RIMBAUD'S POEMS

Ornella Tajani

orcid.org/0000-0001-9687-1887

tajani@unistrasi.it

Lecturer in French Language and Translation

DISU – Human Studies Department

University for Foreigners of Siena

27/28 Piazza Carlo Rosselli, 53100, Siena, Italy

Abstract. In his book *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, Antoine Berman states that literary translation must respect the “Strangeness” of the source-text to produce an “ethical translation”. Using the expression of the troubadour poet Jaufré Rudel, the author proposes to consider the translational space as a place of welcome for the strangeness of the source-text; translating the “letter” of the text thus means respecting this strangeness. In order to achieve this goal, Berman outlines thirteen “deforming tendencies”, i.e. tendencies to be avoided because they would destroy the “letter” of the text: the Rationalisation; the Clarification; the Expansion; the Ennoblement and the Vulgarization; the Qualitative impoverishment; the Quantitative impoverishment; the Destruction of rhythms; the Destruction of underlying networks of signification; the Destruction of linguistic patternings; the Destruction of vernacular network or their exoticization; the Destruction of expressions and idioms; the Effacement of the superimposition of languages. In this article, we will focus on the analysis and discussion of three deforming tendencies – the rationalisation, the clarification, and the destruction of linguistic patternings – identified in Ivos Margoni’s Italian translation of Arthur Rimbaud’s poem *Roman*, and will try to show how this alters the “letter” of the text.

Keywords: Translation; Berman; Deforming Tendencies; Rimbaud; Margoni.

References

- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions littéraires : John Donne*. Paris : Gallimard, 275 p.
- Berman, A. (1999). *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Éditions du Seuil, 142 p.
- Bivort, O. (1991). Le tiret dans les *Illuminations*. *Parade Sauvage*, no. 8, pp. 2–8.
- Bivort, O. (1993). Un point de sémantique fonctionnelle : usage et expressivité des prépositions complexes. In : Agosti, S., Bivort, O. et alii (dirs). *Rimbaud. Strategie verbali e forme della visione*. Pise-Genève : ETS-Slatkine, pp. 25–38.
- Chevrier, A. (2015). « Robinsonne » n'est pas un hapax. *Parade sauvage*, no. 26, pp. 221–225.
- Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris : Gallimard, 308 p.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 588 p.
- Meschonnic, H. (2000). La ponctuation, graphie du temps et de la voix. *La Licorne*
URL : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/licorne/index.php?id=5856> (consulté le 29 mai 2021).
- Meschonnic, H. (2004). Le rythme, prophétie du langage. *Palimpsestes*, no. 15, pp. 9–23. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1567> (consulté le 29 mai 2021). <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1567>
- Rimbaud, A. (1964). *Opere*. Traduit par I. Margoni. Milano : Feltrinelli, 539 p.
- Rimbaud, A. (2001). *Poesie e prose*. Dir. P. Ricciulli, traduit par B. Lamanna. Roma : Salerno, 674 p.
- Rimbaud, A. (2009). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1249 p.
- Rimbaud, A. (2019). *Opere*. Ed. O. Bivort, traduit par O. Tajani. Venise : Marsilio, 849 p.
- Tajani, O. (2021, à paraître). *Après Berman. Des études de cas pour une critique des traductions littéraires*. Pise : ETS.
- Tajani, O. (2021a, à paraître). Phosphorescences rimbaldiennes : l'œuvre de Rimbaud en allemand, espagnol, grec, italien, et japonais. *Revue Italienne d'Études Françaises*, no. 11. URL : <https://journals.openedition.org/rief/> (consulté le 29 mai 2021).

Suggested citation

Tajani, O. (2021). Contre les tendances déformantes : ouvrir la langue italienne aux poèmes de Rimbaud. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 103, pp. 110–123. <http://doi.org/10.31861/pytlit2021.103.110>

Стаття надійшла до редакції 1.06.2021 р.

Стаття прийнята до друку 25.08.2021 р.