

**RIEF**

**Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

11 | 2021

Les masques de l'Empereur

---

## Phosphorescences rimbaldiennes : l'œuvre de Rimbaud en allemand, espagnol, grec, italien, et japonais

*Rimbaldian Phosphorescences: Rimbaud's work in German, Spanish, Greek, Italian and Japanese*

**Ornella Tajani**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/7255>

DOI : 10.4000/rief.7255

ISSN : 2240-7456

### Éditeur

Seminario di filologia francese

### Référence électronique

Ornella Tajani, « Phosphorescences rimbaldiennes : l'œuvre de Rimbaud en allemand, espagnol, grec, italien, et japonais », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 15 novembre 2021, consulté le 18 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/7255> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.7255>

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2021.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Phosphorescences rimbaldiennes : l'œuvre de Rimbaud en allemand, espagnol, grec, italien, et japonais

*Rimbaldian Phosphorescences: Rimbaud's work in German, Spanish, Greek,  
Italian and Japanese*

Ornella Tajani

---

## Présentation du dossier

- 1 « Le rimbaldisme est universel. Sa phosphorescence traverse le mur des langues »<sup>1</sup>, écrivait Jean Cocteau dans sa préface à la *Vie d'Arthur Rimbaud* d'Henri Matarasso et Pierre Petitfils. Suivre les traces de cette phosphorescence toujours « en avant » de nous et qui ne cesse de répandre sa luminescence : tel a été le but de ce dossier. L'étude des traductions de Rimbaud est un moyen d'ouvrir d'autres pistes à la réflexion critique : les enjeux interprétatifs et esthétiques étant si importants dans le passage d'une langue à l'autre, l'examen des versions allemandes, espagnoles, grecques, italiennes et japonaises que nous présentons ici ne peut que constituer une expérience enrichissante pour quiconque veut approcher l'œuvre du poète voyant.
- 2 Dans « Traduire Rimbaud en allemand », Hermann H. Wetzel conseille en effet aux locuteurs francophones de lire aussi Rimbaud en traduction, celle-ci étant un instrument extraordinaire pour éclairer les ambiguïtés sémantiques et les spécificités stylistiques d'une œuvre, car elle contraint le traducteur à pénétrer les méandres du texte et à mesurer toute espèce d'écart par rapport à la norme linguistique. Wetzel propose une sorte « d'édition idéale » du poème *Chant de guerre parisien* : sa traduction en allemand avec le texte en regard s'accompagne ainsi à la fois d'un commentaire du texte français et d'un commentaire de la version traduite. Après avoir pris en considération la traduction des métaphores, homonymies, onomatopées et rimes dans d'autres poèmes de Rimbaud, l'auteur se penche sur les doubles sens systématiques issus de la superposition des isotopies de la guerre et du printemps dans *Chant de guerre*

parisien. En conclusion, il montre très clairement que « les traductions forment un trésor d'interprétations supplémentaires dont on devrait profiter pour élucider la polyvalence des textes littéraires ».

- 3 La contribution de Nieves Arribas et Olivier Bivort, consacrée aux versions espagnoles d'*Une saison en enfer*, porte sur un aspect particulier du travail traductif, abordé par un spécialiste de la traduction tel qu'Henri Meschonnic : celui de l'oralité.

Au xx<sup>e</sup> siècle – écrit Meschonnic – la traduction se transforme. On passe peu à peu de la langue au discours, au texte comme unité. On commence à découvrir l'oralité de la littérature, pas seulement au théâtre. Ce que les grands traducteurs savaient intuitivement, de toujours. On découvre qu'une traduction d'un texte littéraire doit faire ce que fait un texte littéraire, par sa prosodie, son rythme, sa signifiante, comme une des formes de l'individuation, comme une forme-sujet. Ce qui déplace radicalement les préceptes de transparence et de fidélité de la théorie traditionnelle, en les faisant apparaître comme les alibis moralisants d'une méconnaissance dont la caducité des traductions n'est que le juste salaire. L'équivalence ne se pose plus de langue à langue, en essayant de faire oublier les différences linguistiques, culturelles, historiques. Elle est posée de texte à texte, en travaillant au contraire à montrer l'altérité linguistique, culturelle, historique, comme une spécificité et une historicité.<sup>2</sup>

- 4 D'après Meschonnic, le rythme est la marque de l'oralité dans le texte écrit : en tant qu'« organisation du mouvement de la parole dans le langage »<sup>3</sup>, il se doit d'être au centre de la réflexion traductive, car il concerne la trace de la subjectivité de l'auteur dans son texte. Cet aspect se révélant essentiel pour saisir la portée d'*Une saison en enfer*, Arribas et Bivort se penchent sur « les procédés visant à imiter les propriétés de la langue parlée » tant dans la langue source que dans la langue d'arrivée.
- 5 De l'Espagne à la Grèce : Maria Papadima nous propose un panorama des traductions de Rimbaud en grec au xx<sup>e</sup> siècle, doublé d'une réflexion sur l'accueil réservé à la poésie rimbaldienne dans ce pays. L'autrice parle d'abord des traducteurs qui ont succombé au mythe de l'homme aux semelles de vent, en proposant des sortes de « réécritures arbitraires et fantasmées », pour aborder ensuite les poètes qui se sont efforcés de suivre au plus près le texte français. En s'appuyant sur *Le Double Rimbaud* de Victor Segalen, Maria Papadima développe sa réflexion à partir de la dualité intrinsèque de l'auteur et de sa production, dualité qui n'est pas sans rappeler le binarisme à la base de toute opération traductive.
- 6 Pour terminer ce tour d'horizon, Yoshikazu Nakaji retrace l'histoire de la réception de Rimbaud au Japon : sa « curieuse absence » initiale, puis les premières expériences traductives très personnelles de Hideo Kobayashi, plutôt réussies au niveau de la restitution de l'« oralité impétueuse » d'*Une saison en enfer* ; ensuite, le travail du poète Chûya Nakahara, qui essaie de remoduler le rythme des poèmes rimbaldiens sur la base d'une cadence rénovée ; enfin, les expériences traductives de l'auteur de l'article, à travers lesquelles il vise à « faire renaître Rimbaud dans une langue vivante », à « capter l'*inner rhythm* de l'auteur » et à être également « un bon exégète ». L'anthologie parue sous sa direction, première édition bilingue japonaise du poète, offre ainsi l'occasion de sonder les frontières entre traduction et commentaire.

\*

- 7 Ce dossier ayant comme objectif de susciter un dialogue entre les différentes traductions de Rimbaud, je reprendrai certains des éléments mis en évidence dans les contributions présentées ci-dessus, en m'arrêtant sur quelques traductions italiennes récentes. La liste est longue ; c'est que la phosphorescence rimbaldienne a traversé le XX<sup>e</sup> siècle dans la péninsule dessinant une pluralité de versions dont l'étude constitue une étape fondamentale pour saisir l'évolution des poétiques italiennes, comme Franco Fortini l'a si bien expliqué dans ses *Lezioni sulla traduzione*<sup>4</sup> et comme j'ai essayé de l'esquisser moi-même ailleurs<sup>5</sup>.
- 8 Tout en renvoyant à l'article de Sara Giovine pour le détail de la bibliographie des traductions italiennes de Rimbaud<sup>6</sup>, je me limiterai à mentionner les éditions qui ont connu une grande diffusion à partir des années 1960 : *Opere*, éd. Ivos Margoni (Feltrinelli, 1964) ; *Poesie*, éd. Laura Mazza (Newton Compton, 1972 ; édition révisée et republiée sous le titre *Tutte le poesie* en 1989) ; *Opere*, éd. Diana Grange Fiori (Mondadori, « I Meridiani », 1975) ; *Opere in versi e in prosa*, traduit par Dario Bellezza (Garzanti, 1989) ; *Poesie*, éd. Gian Piero Bona (Einaudi, 1990 ; la même traduction paraîtra en 1992 dans la collection « Pléiade » Einaudi-Gallimard). Parmi les traductions plus récentes, signalons : *Poesie e prose*, traduit par Bianca Lamanna (dir. P. Ricciulli, Salerno, 2001) ; *Poesie*, introduction et traduction de Bruno Arrighi (Cluep, 2014) ; *Una stagione all'inferno ; Poesie ; Illuminazioni*, introduction et traduction d'Alessandro Quattrone (Giunti-Demetra, 2016) ; *Opere*, ma traduction (éd. O. Bivort, Marsilio, 2019).
- 9 Je prendrai en considération les traductions d'Ivos Margoni, de Gian Piero Bona et la mienne. Mon analyse, axée sur des études de cas, portera notamment sur le langage « anti-poétique »<sup>7</sup> de Rimbaud, sur les choix rythmiques des traducteurs, sur le maintien de l'oralité, sur l'opportunité de garder le système rimique et sur les écarts de la norme linguistique.

## Langage, rythme, oralité : les traductions italiennes aux prises avec la beauté d'une langue « agrammaticale »

- 10 Dans sa traduction, Ivos Margoni s'attache à restituer l'aspect « anti-poétique » de la langue de Rimbaud, une de ses « dominantes », comme on appelle, dans le sillage de Roman Jakobson, l'élément principal sur lequel porte un texte<sup>8</sup>.
- 11 Dans la note qu'il réserve à *Chant de guerre parisien*, par exemple, il met en évidence « quello stile secco, inclemente e aggressivamente antipoetico che è solo di Rimbaud »<sup>9</sup>. Il n'hésite donc pas à employer un langage prosaïque, ainsi que des termes familiers. Voici que les « garces » des *Premières communions* deviennent des « ganzacce » en italien :
- Les filles vont toujours à l'église, contentes  
De s'entendre appeler garces par les garçons  
Le ragazze van sempre in chiesa, soddisfatte  
Di sentirsi chiamare ganzacce dai ragazzi<sup>10</sup>
- 12 Le terme italien est peut-être encore plus dépréciatif que le terme français à cause du suffixe « -accio » ; je souligne au passage que tant « garce » que « ganza » peuvent signifier « amante », bien que le sens le plus fréquent de « ganza » soit celui de

« persona furba, scaltra » et que ce terme ne soit pas seulement le féminin de « garçon » (Treccani en ligne).

- 13 On relève la même attention au rendu du langage familier de la part de Margoni dans son choix de traduire les « caboches » dans *Les Assis* par des « zucconi » en italien :

Et leurs caboches vont dans des roulis d'amour.  
E quei loro zucconi ondeggiando rapiti.<sup>11</sup>

- 14 Comme le remarque Olivier Bivort,

*Les Assis* sono una perfetta illustrazione della poetica del «veggente», poi sviluppata in *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs* : una straordinaria e fantastica proiezione della realtà nel regno dell'immaginario, in cui le metamorfosi animalesche degli impiegati si avverano grazie a risorse verbali estesissime, quali tecnicismi anatomici (*loupes, fémurs, sinciput, omoplates, amygdales*), termini familiari (*caboches*), neologismi (*hargnosités, percaliser*), paragoni arditi (*crapaud, chats giflés, chienne battue*).<sup>12</sup>

- 15 Parmi les technicismes, que Margoni garde globalement en traduction, on remarque le cas particulier du terme « amygdale », qu'il traduit par « bargiglio », à savoir une excroissance de chair poussant sur la gorge des coqs ou des chèvres, alors qu'en italien le mot français correspond à « tonsilla »<sup>13</sup>. Le choix du traducteur est sans doute influencé par la présence, au vers suivant, du complément « sous leurs mentons » : il doit avoir estimé plus logique de trouver ici autre chose que des amygdales. Pourtant, la traduction est erronée et le terme choisi n'est pas un technicisme.

- 16 Plutôt qu'essayer de garder un système rimique ou métrique précis, Margoni travaille au niveau de l'image et du contenu ; sa sensibilité et son esprit critique raffiné guident sa traduction, qui n'est toutefois pas exempte de quelques altérations rythmiques. C'est le cas de la première strophe de sa traduction de *Ma Bohème* :

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;  
Mon paletot aussi devenait idéal ;  
J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;  
Oh ! là ! là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !  
Andavo, con i pugni nelle tasche sfondate,  
Ed anche il mio pastrano diventava ideale;  
Andavo sotto il cielo, Musa, ed ero il tuo fido;  
Quanti splendidi amori ho mai sognato allora!<sup>14</sup>

- 17 Dans une analyse consacrée aux traductions italiennes de ce poème, à propos de la version de Margoni, j'ai relevé qu'il s'agit

[d']un sonnet de doubles héptasyllabes qui gardent presque toujours le rythme du texte rimbaldien. Au v. 4, Margoni efface les interjections « oh ! là ! là ! », ce qui ne serait pas une perte importante en soi. Ce qui est regrettable, pourtant, c'est que le traducteur, pour compenser cette coupure, a ajouté l'adverbe « allora » en fin de vers, qui n'est pas présent dans le texte de départ. Ainsi, en italien, l'accent rythmique ne tombe pas nettement sur le participe passé du verbe *rêver*, comme en français. Je souligne aussi que l'adverbe « allora » situe le récit du poème plus loin dans le temps par rapport au texte français : *allora*, « à cette époque-là ». En français, en revanche, l'action se déroule dans un temps non précisé.<sup>15</sup>

- 18 « Établir la dominante, choisir au plus juste ce qui doit être sacrifié, tels sont les principes premiers de l'art du traducteur »<sup>16</sup>, écrit Efim Etkind. Margoni travaille moins au niveau rythmique qu'à celui du lexique de Rimbaud. Pourtant, il ne néglige généralement pas l'aspect de l'oralité. Un exemple concernant la prose : dans leur article, Arribas et Bivort ont montré l'importance de l'oralité dans *Mauvais sang*. Parmi

les études de cas qu'ils proposent, ils s'arrêtent sur la phrase suivante, et en particulier sur le dernier segment (souligné ci-dessous) :

L'honnêteté de la mendicité me navre. Les criminels dégoûtent comme des châtrés :  
moi, je suis intact, et ça m'est égal.

L'onestà della mendicità mi accascia. I delinquenti fanno schifo come i castrati : io,  
sono intatto, e non me ne importa niente.<sup>17</sup>

19 La solution choisie par Margoni, « Non me ne importa niente », relève du registre oral et renforce l'énoncé du texte de départ, ajoutant à l'indifférence de l'auteur une sorte de satisfaction mêlée de défaitisme. D'un côté, comme Arribas et Bivort le remarquent, « un traducteur peut aussi forcer le niveau de langue d'une expression orale dans le sens d'une plus grande familiarité » ; de l'autre, on peut considérer ce choix traductif de Margoni comme un exemple de « surtraduction » légère, dans le sens esquissé par Muguras Constantinescu : la sur-traduction « pécherait par succulence »<sup>18</sup> comme nouvelle marque du texte.

20 Au-delà de quelques imprécisions, le travail de Margoni sur le texte, sur la langue et le ton rimbaldiens a fait de sa version une véritable « écriture-de-traduction »<sup>19</sup> qui est encore actuelle et dont lecteurs et lectrices ne cessent de profiter aujourd'hui.

21 Gian Piero Bona, quant à lui, a produit une traduction axée sur le respect de la rime et de la métrique, qui ne peut que payer un prix en termes de style et d'immédiateté de l'image. Dans *Sensation*, par exemple, les « soirs bleus d'été » du premier vers se transforment en une « sera estiva e celesta »<sup>20</sup>, là où l'adjectif « celesta », dû à la rime avec « testa » au v. 4, est désuet en italien au féminin<sup>21</sup> ; l'« herbe menue » du v. 2 devient une « esile *erbatura* »<sup>22</sup>, ce terme étant désuet dans l'acception de « herbe »<sup>23</sup> et aujourd'hui indiquant plutôt « il periodo di tempo in cui l'erba cresce, tra una falciatura e l'altra » (*Treccani* en ligne). Dans le cas d'un poème « dont le sens est lié à une suite d'images en séquence liée, les pertes [dues au respect des contraintes rimiques et métriques] sont peut-être supérieures aux gains »<sup>24</sup>.

22 Considérons de plus près un deuxième exemple : la deuxième strophe de *Roman*.

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...  
Nelle sere di giugno san di buono i tigli!  
Talvolta l'aria è sì dolce, che chiudi i cigli;  
il vento pieno di suoni, – il borgo è vicino –,  
ha profumi di birra e profumi di vino...<sup>25</sup>

23 Au v. 2, l'adverbe « sì » n'est que la forme archaïque et littéraire de « così » ; en outre, le choix du terme « cigli », évidemment dû au maintien de la rime avec « tigli », ne peut que provoquer un glissement du registre standard au registre soutenu. Dans *Roman*, en revanche, la langue est limpide et ne présente ni archaïsmes, ni formes recherchées. Ainsi, dans la traduction de Bona, le plaisir d'une traduction rimée va au détriment de la langue et de l'originalité des images rimbaldiennes.

24 Pour en venir à ma traduction, la dominante adoptée a été le rythme. Comme j'ai pu l'expliquer dans la note de traduction,

Riconoscere il ritmo, provare a renderlo in italiano – *provare*, giacché come sempre, in traduzione, non si può parlare d'altro che di tentativi, di ripetute prove d'avvicinamento e di decentramento: la traduzione è un esercizio di prossemica,

una ricerca della distanza, al contempo impossibile e reale, che separa il testo dato da quello *in fieri*.

In un sonetto così straziantemente rimbaldiano come *La mia Bohème*, ad esempio – in cui Rimbaud s'ingegna nel disordinare la regolarità dell'alessandrino –, il ritmo della marcia, del camminare, è il primo elemento a trasmettere l'amore per l'erranza, il ricordo del vagare, il desiderio di andare: la forma *significa* ancor prima del contenuto. Ho dunque provato a conservare al meglio gli accenti ritmici, senza modificare la punteggiatura, avendo cura di rispettare gli *enjambements* che legano un verso all'altro, concatenando le immagini e restituendo una sorta di passo molleggiato, come di qualcuno che affondi con i piedi nell'erba.<sup>26</sup>

25 La ponctuation joue un rôle de premier plan dans le cadre du maintien du rythme : comme Meschonnic le remarque, elle est « la part visible de l'oralité »<sup>27</sup> et exige une réflexion constante de la part du traducteur. Le signe de ponctuation peut être ignoré dans la langue d'arrivée lorsqu'il appartient à la norme, comme c'est le cas, en français, des virgules après les compléments circonstanciels ; en revanche, il doit être gardé quand c'est une marque du rythme et/ou un choix stylistique de la part de l'auteur.rice.

26 J'ai également pris soin de restituer en italien le registre employé par Rimbaud, en créant à mon tour des tournures informelles, là où il le fallait. Je propose ci-dessous ma traduction du *Bal des pendus* : ici, comme le remarque Bivort,

il contrasto tra un vocabolario arcaizzante (*paladins, Messire Belzébuth, gentes demoiselles, preux, armures, capitans, moustier, baladin*) e un lessico moderno e prosaico (*cravate, savate, sandale, carton, baraque*) fa di questo «gran ballo degli scheletri» (v. 25) una festosa e sarcastica «danza macabra» (v. 33), in cui Rimbaud si diletta a orchestrare una sarabanda di carcasse ritmata dallo scricchiolio delle ossa!

28

27 Mon but a donc été de recréer le rythme pressant de ce poème, ainsi que son langage prosaïque.

Au gibet noir, manchot aimable,  
 Dansent, dansent les paladins  
 Les maigres paladins du diable  
 Les squelettes de Saladins.  
 Messire Belzébuth tire par la cravate  
 Ses petits pantins noirs grimaçant sur le ciel,  
 Et, leur claquant au front un revers de savate,  
 Les fait danser, danser aux sons d'un vieux Noël !  
 Et les pantins choqués enlacent leurs bras grêles :  
 Comme des orgues noirs, les poitrines à jour  
 Que serraient autrefois les gentes damoiselles,  
 Se heurtent longuement dans un hideux amour.  
 Hurrah ! les gais danseurs, qui n'avez plus de panse !  
 On peut cabrioler, les tréteaux sont si longs !  
 Hop ! qu'on ne sache plus si c'est bataille ou danse !  
 Belzébuth enragé racle ses violons !  
 Ô durs talons, jamais on n'use sa sandale !  
 Presque tous ont quitté la chemise de peau ;  
 Le reste est peu gênant et se voit sans scandale.  
 Sur les crânes, la neige applique un blanc chapeau :  
 Le corbeau fait panache à ces têtes fêlées,  
 Un morceau de chair tremble à leur maigre menton :  
 On dirait, tournoyant dans les sombres mêlées,  
 Des preux, raides, heurtant armures de carton.  
 Hurrah ! la bise siffle au grand bal des squelettes !  
 Le gibet noir mugit comme un orgue de fer !

Les loups vont répondant des forêts violettes :  
 À l'horizon, le ciel est d'un rouge d'enfer...  
 Holà, secouez-moi ces capitans funèbres  
 Qui défilent, sournois, de leurs gros doigts cassés  
 Un chapelet d'amour sur leurs pâles vertèbres :  
 Ce n'est pas un moustier ici, les trépassés !  
 Oh ! voilà qu'au milieu de la danse macabre  
 Bondit dans le ciel rouge un grand squelette fou  
 Emporté par l'élan, comme un cheval se cabre :  
 Et, se sentant encor la corde raide au cou,  
 Crispe ses petits doigts sur son fémur qui craque  
 Avec des cris pareils à des ricanements,  
 Et, comme un baladin rentre dans la baraque,  
 Rebondit dans le bal au chant des ossements.  
 Au gibet noir, manchot aimable,  
 Dansent, dansent les paladins  
 Les maigres paladins du diable,  
 Les squelettes de Saladins.

\*

Forca nera, dolce e monca,  
 Danzano, danzano i paladini  
 Smilzi paladini del demonio  
 Scheletri di Saladino.  
 Messere Belzebù tira per la cravatta  
 I suoi fantocci neri smorfiosi lassù in cielo  
 Li colpisce in fronte col dorso d'una ciabatta  
 E poi gli fa danzare un'aria di Natale!  
 Intrecciano le braccia i gracili fantocci:  
 Come dei tetri organi, col petto ignudo  
 Che un tempo aveva accolto giovani fanciulle,  
 Continuano a scontrarsi in un amore laido.  
 Urrà! Gai danzatori, ormai senza più pancia!  
 Capriole sul patibolo, ché tanto è così lungo!  
 Hop! senza sapere se è battaglia o danza!  
 Furioso Belzebù strimpella il suo violino!  
 Talloni duri, mai che s'usi un sandalo!  
 Nessuno veste più il suo abito di pelle:  
 Il resto conta poco e non provoca scandalo.  
 La neve veste i teschi d'un bianco cappello:  
 Il corvo fa pennacchio sulle teste spaccate,  
 Dal loro mento smilzo trema un po' di carne:  
 Sembrano, a guardare la mischia malata,  
 Dei prodi che si scontrano in corazze di carta.  
 Spira la tramontana al ballo degli scheletri!  
 La forca nera mugghia come un organo di ferro!  
 I lupi le rispondono dai boschi bluastri:  
 All'orizzonte il cielo è color rosso inferno...  
 Toglietemi di torno questi smargiassi funebri  
 Che sgranano, sornioni, le dita fracassate,  
 Un rosario d'amore sulle pallide vertebre:  
 Questo non è un convento, cari trapassati!  
 Poi ecco che nel mezzo della danza macabra  
 Balza nel cielo rosso uno scheletro pazzo  
 Preso da slancio, come un cavallo impenna:  
 E, sentendo ancor la corda stretta al collo,

Stringe le dita sul femore che scrocchia  
 Con gridolini simili a penose risa,  
 E, come un pagliaccio che ritorna al circo,  
 Ribalza dentro il ballo al canto delle ossa.  
 Forca nera, dolce e monca,  
 Danzano, danzano i paladini  
 Smilzi paladini del demonio  
 Scheletri di Saladino.<sup>29</sup>

- 28 Au v. 17, j'ai traduit « Jamais on n'use sa sandale » par « Mai che s'usi un sandalo », où l'emploi de la conjonction « che » renforce le ton familier et souligne l'emphase de l'exclamation. Au v. 29, j'ai traduit « Secouez-moi » par « Toglietemi di torno », pour respecter l'emploi d'une tournure familière ; au v. 32, j'ai inséré l'adjectif « cari » avant le substantif « trapassati », pour donner au vers l'allure d'une locution familière<sup>30</sup>.
- 29 En outre, j'ai essayé de reproduire l'abondance de phonèmes /r/, qui produit souvent des allitérations : le rythme passe aussi par des marques phonétiques. Ainsi, dans l'avant-dernière strophe, « CRispe ses petits doigts suR son fémuR qui cRaque / Avec des cRis paReils à des Ricanements, / Et, comme un baladin RentRe dans la baRaque, / Rebondit dans le bal au chant des ossements » devient « StRinge le dita sul femoRe che scRocchia / Con gRidolini simili a penose Risa, / E, come un pagliaccio che RitoRna al ciRco, / Ribalza dentRo il ballo al canto delle ossa ». De manière similaire, et pour maintenir la cadence du vers, j'ai ajouté le substantif « colore » au v. 28 : « À l'horizon, le ciel est d'un rouge d'enfer... » devient « All'orizzonte il cielo è color rosso inferno »<sup>31</sup>.
- 30 À côté du rythme, j'ai prêté la plus grande attention au maintien de ces écarts de la norme linguistique qui font la modernité de Rimbaud et la beauté de sa langue parfois « agrammaticale »<sup>32</sup>, comme son emploi de la préposition « à ». Ainsi, dans *Enfance*, on trouve « la jetée partie à la haute mer » ; dans *Barbare*, « les brasiers pleuvant aux rafales de givre » ; dans *Démocratie*, le drapeau qui va « au paysage immonde », etc. ; les exemples sont nombreux.
- 31 Comme Bivort le remarque,  
 dans ces exemples, Rimbaud associe des verbes de mouvement à des sujets inanimés (cette confusion est fréquente chez Rimbaud, comme la confusion abstrait/concret) : à ce titre, on notera aussi le passage impersonnel/personnel du verbe *pleuvoir* dans la phrase de *Barbare* ; ces exemples sont extrêmement nombreux dans le corpus [...]. Cet amalgame (sujet inanimé/verbe de mouvement) engendre une intervention active de la part des sujets, une participation à l'action ; le lien qui unit le sujet au complément prépositionnel par l'intermédiaire du verbe et de la préposition est donc d'ordre opératif. La préposition *à*, employée après ces verbes, renforce cet investissement personnel, ne limitant le procès ni à une direction, ni à une localisation spatiale définie.<sup>33</sup>
- 32 Ces écarts relèvent donc d'un choix stylistique de la part du poète. Compte tenu la similarité des systèmes prépositionnels français et italien, il a été possible de reproduire ce trait, pour donner dans la langue d'arrivée « ce que Rimbaud a fait à la langue de départ », suivant l'enseignement de Meschonnic, qui proposait de traduire la Bible en français en faisant « ce que la Bible a fait à l'hébreu »<sup>34</sup>.
- 33 Ainsi, pour recréer cette « expression de l'assimilation, cette stratégie de la fusion »<sup>35</sup>, j'ai traduit :
- Potrei essere il bambino abbandonato sul molo andato all'alto mare<sup>36</sup>  
 I bracieri che piovono alle raffiche di brina<sup>37</sup>  
 La bandiera va al paesaggio immondo.<sup>38</sup>

- 34 Ivos Margoni ignore cette « anomalie ». Il standardise le texte en choisissant des prépositions normées, ce qui produit un effet de « clarification », associé à la « tendance déformante » qui concerne « le niveau de “clarté” sensible des mots, ou leur sens ». Comme l'écrit Antoine Berman, « là où l'original se meut sans problème (et avec une nécessité propre) dans l'*indéfinité*, la clarification tend à imposer du défini »<sup>39</sup>. Ainsi, dans sa traduction, on trouve :

sul molo che si slancia verso l'alto mare<sup>40</sup>  
 I bracieri, che piovono sotto le raffiche di brina<sup>41</sup>  
 La bandiera avanza verso il paesaggio immondo.<sup>42</sup>

- 35 Quant à Bona, il ne garde l'écart linguistique que dans le premier des trois exemples mentionnés :

sul molo proteso all'alto mare<sup>43</sup>  
 I bracieri, che piovono sotto i réfoli di brina<sup>44</sup>  
 la bandiera avanza verso il paesaggio immondo.<sup>45</sup>

- 36 Les traductions italiennes de Rimbaud sont nombreuses : chacune a ses spécificités, ses dominantes, ses « projets de traduction »<sup>46</sup> qui la soutiennent. On ne finira probablement jamais de traduire cette œuvre à l'image de la phrase « Je réservais la traduction »<sup>47</sup> que l'on trouve dans *Délires II Alchimie du verbe*. Comme le remarque Paola Ricciulli dans son introduction au volume de *Poesie e prose* paru chez Salerno,

in quell'imperfetto è, a mio avviso, nascosta tutta una serie di informazioni sulla natura « anormale » del significato della sua lingua, un significato di cui Rimbaud non nega l'esistenza, ma di cui però segnala, e sottolinea, anche una sorta di *durata*. La possibilità della traduzione di ciò che « ha inventato » sembra infatti doversi sospendere, distribuire e allungare nel tempo.<sup>48</sup>

- 37 L'acception interlinguistique du terme « traduction » n'est peut-être pas la première à traverser l'esprit de Rimbaud au moment où il écrit cette phrase : il pense peut-être à la « traduction » de la vision en langage verbal, ou bien il veut dire par ces mots son refus de s'exprimer. Cependant, on peut réfléchir au sens de cette « réserve » à la lumière du passage d'une langue à l'autre : c'est aussi à travers les traductions que les écrits rimbaldiens ne cessent de dévoiler ce qu'ils contiennent.

- 38 Ainsi, traduire l'œuvre de Rimbaud ne peut que multiplier les possibilités de lecture de ses textes : c'est un des moyens pour suivre la « circulation des sèves inouïes » dans sa poésie et pour permettre à sa « phosphorescence » de traverser les murs des langues.

---

## NOTES

1. J. Cocteau, « Préface » dans H. Matarasso et P. Petitfils (dir.), *Vie d'Arthur Rimbaud* Paris, Hachette, 1962, p. 7.
2. H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, « Poche », 1999, p. 18.
3. Id., « Traduire, et la Bible, dans la théorie du langage et de la société », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, 3, 2009, p. 19-25, consulté le 03/07/2021, <URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-1-page-19.htm>>.
4. F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 144.

5. Cf. A. Rimbaud, *Il battello ebbro*, éd. O. Tajani, Modena, Mucchi, « DieciXuno », 2019, p. 14 et sq.
6. S. Giovine, « Le traduzioni di Rimbaud in Italia », dans *Incontri*, 33, 2018, p. 65-77.
7. Ce n'est que dans un sens conventionnel que j'emploie ce terme, dans le sillage de Margoni et d'autres critiques. Je partage d'ailleurs l'avis d'Olivier Bivort, selon lequel « pour Rimbaud, il n'y a rien qui soit vraiment anti-poétique ». Voir O. Bivort, « Un point de sémantique fonctionnelle : usage et expressivité des prépositions complexes », dans AA.VV., *Rimbaud. Strategie verbali e forme della visione*, Pisa-Genève, ETS-Slatkine, 1993, p. 25-38, p. 31.
8. En voici la définition donnée par Bruno Osimo : « In analisi del testo [la dominante] indica la caratteristica essenziale del testo, intorno alla quale si costituisce il testo come sistema integrato [...]. È una componente fondamentale dell'analisi linguistica, poiché sulla sua individuazione si basano la strategia traduttiva e la decisione di cosa tradurre nel testo e cosa nel metatesto », B. Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011, p. 278.
9. A. Rimbaud, *Opere*, éd. I. Margoni, Milano, Feltrinelli, p. 373.
10. Ibid., p. 125. Dans les éditions citées, toutes avec texte en regard, le texte de départ se trouve toujours dans la page qui précède le texte d'arrivée.
11. Ibid., p. 81.
12. A. Rimbaud, *Opere*, éd. O. Bivort, Venezia, Marsilio, 2019, p. 664.
13. Gian Piero Bona choisit une solution d'autant plus étrange : « creste », *crêtes*, ce que l'on s'attendrait de trouver plutôt sur la tête d'un animal et non sur son menton. Voir A. Rimbaud, *Opere*, éd. G. P. Bona, Torino, Einaudi, 1973, p. 95.
14. A. Rimbaud, *Opere*, éd. I. Margoni, cit., p. 77.
15. O. Tajani, « Traduire avec Meschonnic : *Ma Bohème* de Rimbaud en italien », à paraître.
16. E. Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 12.
17. A. Rimbaud, *Opere*, éd. I. Margoni, cit., p. 203.
18. M. Constantinescu, « Les traductions dangereuses (sur-traduction et sous-traduction) » dans *Les liaisons dangereuses : Langues, traduction, interprétation*, Beyrouth, Éditions de l'Université Saint-Joseph, 2011, p. 77-98, p. 77. L'article est également consultable en ligne : consulté le 15/09/2021, URL : <<https://hal-confremo.archives-ouvertes.fr/hal-00591038>>.
19. A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 66.
20. A. Rimbaud, *Opere*, éd. G.P. Bona, cit., p. 17. C'est moi qui souligne.
21. Il est classé comme « vieilli » dans les dictionnaires *Treccani* et *Grande dizionario della lingua italiana*.
22. Ibidem. C'est moi qui souligne.
23. Le dictionnaire *Treccani* ne mentionne même pas cette acception ; on ne la retrouve que dans le *Grande dizionario della lingua italiana*.
24. O. Tajani, « Rythme et rime dans la poésie en vers d'Arthur Rimbaud : deux cas d'étude », dans G. Henrot Sostero et S. Pollicino (dir.), *Traduire en poète*, Arras, Artois Presses Université, 2017, « Traductologie », p. 211-224, p. 217.
25. A. Rimbaud, *Opere*, éd. G. P. Bona, cit., p. 68.
26. Id., *Opere*, éd. O. Bivort, cit., p. 66.
27. H. Meschonnic, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », dans *La Licorne*, 52, 2000, p. 289-293, consulté le 03/07/2021, URL : <<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5856>>.
28. A. Rimbaud, *Opere*, éd. O. Bivort, cit., p. 628.
29. Id., *Opere*, éd. O. Bivort, cit., p. 153-157.
30. Cette locution n'est pas sans rappeler l'expression italienne « Questo non è un albergo ».
31. C'est moi qui souligne.
32. O. Bivort, art. cit., p. 29.
33. Ibid., p. 35.

34. H. Meschonnic, « Le rythme, prophétie du langage », dans *Palimpsestes*, 15, 2004, consulté le 27/05/2021, URL : <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/1567>>.
35. O. Bivort, art. cit., p. 36.
36. A. Rimbaud, *Opere*, éd. O. Bivort, cit., p. 459.
37. Ibid., p. 499.
38. Ibid., p. 511.
39. A. Berman, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 54-55.
40. A. Rimbaud, *Opere*, éd. I. Margoni, cit., p. 257. C'est moi qui souligne.
41. Ibid., p. 293. C'est moi qui souligne.
42. Ibid., p. 309. C'est moi qui souligne.
43. A. Rimbaud, *Opere*, éd. G. P. Bona, cit., p. 317. C'est moi qui souligne.
44. Ibid., p. 351. C'est moi qui souligne.
45. Ibid., p. 367. C'est moi qui souligne.
46. A. Berman, *Pour une critique*, cit., p. 76-79.
47. A. Rimbaud, *Opere*, éd. O. Bivort, cit., p. 424.
48. Id., *Poesie e prose*, éd. P. Ricciulli, tr. B. Lamanna, Rome, Salerno, 2001, p. VIII.

## RÉSUMÉS

Cet article constitue à la fois une présentation du dossier consacré aux traductions allemande, espagnole, grecque et japonaise de l'œuvre d'Arthur Rimbaud et une analyse de certaines études de cas de traductions italiennes de la même œuvre : je prendrai en considération des traductions d'Ivos Margoni (Feltrinelli 1964), de Gian Piero Bona (Einaudi 1990) et la mienne (Marsilio 2019) et porterai mon attention sur le langage « anti-poétique » de Rimbaud, sur les choix rythmiques des traducteurs, sur le maintien de l'oralité, sur l'opportunité de garder le système rimique et sur les écarts de la norme linguistique.

This article is both a presentation of the dossier dedicated to the German, Spanish, Greek and Japanese translations of Arthur Rimbaud's work and an analysis of some case-studies of Italian translations of the same work: I will consider translations by Ivos Margoni (Feltrinelli 1964), Gian Piero Bona (Einaudi 1990) and my own (Marsilio 2019) and will focus on Rimbaud's "anti-poetic" language, on the rhythmic choices of the translators, on the maintenance of orality, on the appropriateness of retaining the rhyme system, and on the deviations from the linguistic norm.

## INDEX

**Keywords :** Rimbaud (Arthur), translation, Meschonnic (Henri), rhythm, orality

**Mots-clés :** Rimbaud (Arthur), traduction, Meschonnic (Henri), rythme, oralité