

**Panorama des traductions italiennes d'*Arria Marcella*,
Souvenir de Pompéi de Théophile Gautier**

Séminaire d'analyse textuelle
Traductologie

Ada Myriam Scanu
Università degli Studi di Bologna

Sommaire

Introduction

1. Les traductions italiennes d'*Arria Marcella, Souvenir de Pompéi*.

2. Analyses contrastives des traductions d'*Arria Marcella*

Conclusion

Bibliographie

Introduction

L'œuvre et le personnage de Théophile Gautier eurent un large et rapide écho en Italie. Déjà à partir de 1850, on retrouve des traces de cet auteur dans des articles et des traductions. Il était connu par les exposants de la *Scapigliatura* italienne, mais aussi par un public moins élitaire d'un point de vue littéraire comme l'indiquent les nombreuses éditions populaires de ses œuvres. En ce qui concerne les traductions, nous pouvons affirmer que les traducteurs étaient plus intéressés à la matière des œuvres et à leurs sujets qu'à la langue utilisée par le Français. Ainsi, il est possible de trouver de nombreuses traductions qui ne respectent pas tout à fait la pensée de l'auteur, son œuvre se caractérisant par un mélange de langue et de matière: le sujet proposé dans le texte est renforcé et expliqué par Gautier à travers les nuances de la langue.

Pour ce qui concerne la réception d'*Arria Marcella*, le fait que l'histoire se passe en Italie a sans doute contribué à l'intérêt envers cette nouvelle. Auteur du sud, amoureux des lumières italiennes, Gautier utilise souvent l'Italie comme scène pour ses nouvelles. Cela a naturellement joué en faveur de la diffusion de l'œuvre de ce Français amoureux de l'Italie qui parvenait à rendre dans sa langue maternelle les tons chauds du sud italien. Dans son diptyque italien, *Arria Marcella* et *Jettatura*, l'auteur met en scène le mythe solaire et tragique de l'Italie romantique. À une époque où la tendance était, surtout dans les traductions, de transposer le plus possible la langue de départ dans la langue d'arrivée, il suffit de songer aux traductions des noms et des lieux qui était une pratique courante, Gautier offrait par sa matière un tremplin aux traducteurs italiens.

Ce que nous allons faire dans ce travail sera de présenter le panorama des principales traductions italiennes d'*Arria Marcella* pour en présenter ensuite les principales différences et les difficultés communes que les traducteurs ont rencontrées dans la transposition de la nouvelle de Gautier. Approcher un texte du point de vue de ses traductions est un moment important pour comprendre l'évolution, la transformation et l'affirmation d'un auteur à l'intérieur d'un panorama littéraire qui se met en position d'attente par rapport au texte traduit. Une attente qui, bien souvent, se transforme en reconnaissance et en appropriation de l'auteur dans la culture et la langue d'arrivée.

1. Les traductions italiennes d'*Arria Marcella*, *Souvenir de Pompéi*

La première traduction apparaît en 1892 à Naples, chez l'établissement typographique A. Tocco dans la collection «Collezione Piero». Il s'agit d'un petit volume en 16° qui présente la seule nouvelle de Gautier. La transposition extrêmement pudique – le mot gorge n'est pas traduit par «seno» mais par «gola», ce qui, en italien, sonne dans le contexte de la nouvelle, de façon assez bizarre – et le petit format, laissent (font?) penser que le volume était destiné à un public de femmes.

La traduction suivante n'apparaît qu'en 1926 par la plume d'Alberto Luchini. Le volume, imprimé à Rome par A.F. Formiggini est un livre très soigné qui présente aussi des xylographies de Pietro Parigi et offre un recueil de nouvelles de Gautier qui traitent toutes d'un amour impossible, d'un amour hors du temps, comme l'indique le titre du recueil, *Gli Amori Impossibili*.

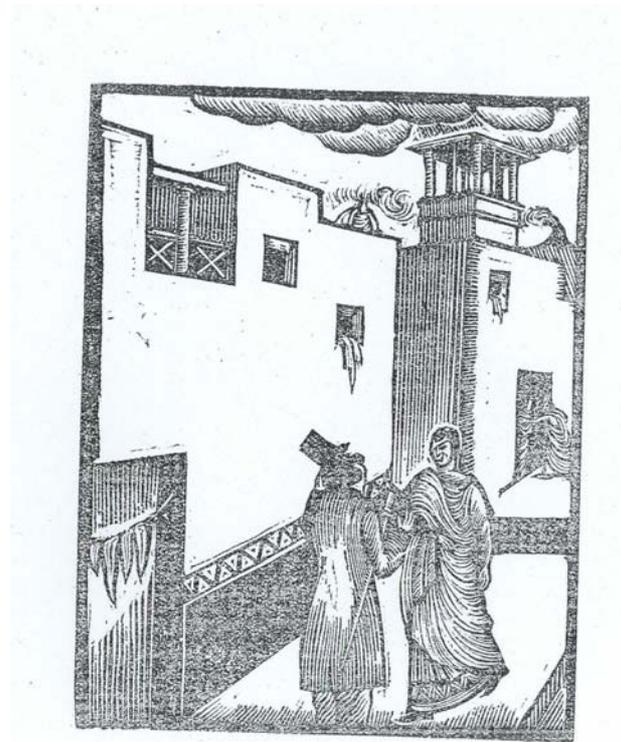


Fig. 1: Pietro Parigi, xylographie pour *Arria Marcella*, in Teofilo Gautier, *Gli Amori impossibili*, trad. de Alberto Luchini, Roma: A.F.

Formiggini, 1926.

La traduction de Luchini est très recherchée et d'ailleurs, comme Leopardi lui-même le dit, la langue italienne n'a jamais renoncé à ses richesses d'antan, quoiqu'elle se conforme aux temps modernes. Comme il l'affirme dans sa préface, le traducteur tente de reproduire la prose du «magicien ès lettres françaises» qui montre un style méditerranéen: lumineux,

plastique, amoureux de la couleur et du nombre des mots. Le traducteur termine son avis au lecteur dans l'humble espoir d'avoir su au moins donner le reflet de la langue de Gautier.

Une nouvelle traduction d'*Arria Marcella* ne sera proposée qu'en 1984, c'est-à-dire cinquante-huit ans plus tard. Ce qui est intéressant à remarquer est que cette traduction, ainsi que celles qui suivirent dans les temps modernes, furent plutôt une reprise de la première version de 1892, bien que modernisée. La traduction de Luchini reste donc seule dans son genre de traduction esthétique. C'est plutôt le sens que l'on veut sauvegarder ; la langue italienne moderne ne garantit pas la même intensité que la prose de Gautier, riche et claire en même temps.

La traduction de 1984 est proposée par Paolo Tortonese dans une édition napolitaine de la maison Guida. Le volume contient une préface de Lionello Sozzi. À celle-ci suit en 1989, *Racconti Fantastici* dans la traduction de Maria Gioia et Goffredo Ferretto pour les éditions ECIG de Gênes. En 1993, Elina Klersy Imberciadori traduit *Arria Marcella* pour *Racconti Fantastici* aux éditions Garzanti de Milan. En 1995, Laura Aga-Rossi traduit la nouvelle dans *Il Romanzo della mummia, Una notte di Cleopatra, Arria Marcella* pour la Biblioteca Economica Newton de Rome.

2. Analyse contrastive des traductions.

Nous allons maintenant proposer quelques réflexions sur les différentes traductions que nous avons repérées. Nous voulons signaler que ce travail constitue un pendant avec l'analyse textuelle que nous avons proposée dans le texte *La perception visuelle dans Arria Marcella, souvenir de Pompéi* qui est aussi publié dans cette section de la revue «Rilune». Pour cela, nos considérations s'attarderont presque exclusivement sur les remarques par rapport à l'importance du regard dans la nouvelle et aux pulsions scopophiles que nous avons reconnus dans l'attitude du protagoniste, Octavien.

Notre démarche consiste dans la présentation de la phrase originale suivie des différentes traductions, proposant ainsi une analyse contrastive. «Gautier» tient pour l'original de Gautier dans la version de 1852. «Piero» indique le volume de 1892 paru dans la «Collezione Piero». «Luchini» connote bien évidemment la version de Alberto Luchini; «Tortonese» la traduction de 1984, «R. F. 1» le texte de 1989, «R. F.2» celle de Elina Klersy Imberciadori qui se distingue très peu de «Racconti fantastici 1» et «Newton» correspond à la traduction de 1995.

Gautier.	Piero	Luchini	Tortonese
Ils étaient répandus à travers les salles et regardaient les mosaïques, les bronzes, les fresques détachés des murs de la ville morte, selon que leur caprice les éparpillait [...]	Le mot caprice est rendu avec l'expression gusti	Lasciandosi guidare dall' estro , correvano da una sala all'altra	Si erano sparsi a capriccio per le sale e osservavano i mosaici....

Gautier	R.F.1	R.F.2	Newton
Ils étaient répandus à travers les salles et regardaient les mosaïques, les bronzes, les fresques détachés des murs de la ville morte, selon que leur caprice les éparpillait [...]	Caprice devient gusti	Caprice devient gusti	Caprice devient gusti

Le mot caprice utilisé par Gautier n'est maintenu que par Tortonese qui le reprend dans l'expression «a capriccio» qui, en italien, possède la connotation de faire quelque chose selon l'envie du moment, effectuant ainsi un calque d'expression. Le mot «gusti», qu'utilisent par contre les autres traducteurs marque un appauvrissement qualitatif de la phrase, enlevant la richesse sonore et iconique du terme utilisé par Gautier. Le mot utilisé par Luchini, «estro» traduit par contre le mot français «caprice» comme nous l'avons entendu dans notre analyse, c'est-à-dire dans le sens d'une fantaisie qui cherche un objet sur lequel se pencher. [ex. Il lui a pris le caprice/la fantaisie d'écrire: gli è venuto l'estro di scrivere].

Gautier.	Piero	Luchini	Tortonese
La coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque.	Le mot sein est traduit par capo .	Le mirabili proporzioni d'un seno e di un fianco perfetti , puri di linee quasi frammenti ellenici.	L'impronta di un seno mirabile , e di un fianco di stile purissimo, pari a quello di una statua greca.

Gautier	R.F.1	R.F.2	Newton
La coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une	Coppa di un seno meraviglioso e di un fianco.	Seno stupendo.	Coppa di un seno mirabile.

statue grecque.			
-----------------	--	--	--

Pour ce qui concerne le mot sein, nous l'avons pris en considération vu l'erreur de la première traduction qui utilise au lieu du mot «sein», le mot «tête». Heureusement, les traductions suivantes ont repris le terme de Gautier. Ce qui est aussi intéressant à remarquer par rapport à cette phrase, ce sont les adjectifs. Gautier utilise l'adjectif «admirable». Luchini montre une tendance rationalisante: l'adjectif se déplace est il se réfère non plus au sein mais aux proportions. Le sein et le flanc sont ensuite connotés comme «perfetti». Il s'agit d'un choix qui a le but de conserver l'adjectif employé par Gautier sans perdre le rythme et la richesse de la phrase. Les choix de «meraviglioso» ou «stupendo» sont appauvrissants et abaissent le style de Gautier. Pour ce qui concerne le choix de «mirabile», il s'agit peut-être de la traduction la plus correcte. C'est en fait le correspondant du mot utilisé par Gautier et qui garde aussi la même sonorité. De plus, le suffixe «-bile» renvoie à l'idée de pour faire quelque chose [ex. fattibile: qu'il est possible de faire; suonabile: qu'il est possible de jouer]. Un sein «mirabile» est donc aussi un sein qu'il est possible de regarder.

Gautier.	Piero	Luchini	Tortonese
[...] les objets prennent des couleurs qui semblent fabuleuses dans le Nord [...] Un léger brouillard, presque imperceptible, encapuchonnait la crête écimée de la montagne. [...] on voyait de minces filets de vapeur blanche sortir du haut du mont comme des trous d'une cassolette [...] de belles collines ondulées et voluptueuses comme des hanches de femme...	Colori che nel nord sembrerebbero favolosi [...] la cresta spogliata della montagna [...] si vedevano sottili filetti di vapore bianco uscire dall'alto del monte come dai fori di una casseruola [...] colline dalle linee ondulate e voluttuose come fianchi donna.	Gradazioni di colore, quasi effetto di magia per i settentrionali [...] Il cono del Vesuvio [...] ed una lievissima caligine , quasi impercettibile, ne velava la sommità smozzata [...] si potevan discernere, esalanti dalla cima come per i fiori d'un turibolo , esili spire di fumo bianco [...] Ridenti colline dal profilo soavemente ondulato , dilettose , come femminee anche...	[...] gli oggetti assumono colori che parrebbero irreali nel Nord [...] la nebbia leggera, quasi impercettibile alla luce, incappucciava la cresta decapitata della montagna [...] si vedevano strisce sottili di vapore bianco uscire dalla vetta come dai fori d'un incensiere [...] l'orizzonte si fermava su belle colline dalle linee ondulate .

Gautier	R.F.1	R.F.2	Newton
[...] les objets prennent des	Tinte che sembrano incredibili al nord		Come dai fiori di un bruciaprofumi

couleurs qui semblent fabuleuses dans le Nord [...] Un léger brouillard, presque imperceptible, encapuchonnait la crête écimée de la montagne. [...] on voyait de minces filets de vapeur blanche sortir du haut du mont comme des trous d'une cassolette [...] de belle collines ondulées et voluptueuses comme des hanches de femme....			
---	--	--	--

En ce qui concerne ce passage, nous avons mis ensemble les éléments dans la description du paysage pompéien proposée par Gautier qui s'allient le mieux avec notre idée de l'accord entre le milieu et le refoulement d'Octavien. Nous avons reporté les altérations les plus significatives. Où le texte n'apparaît pas, cela signifie qu'il reprend les textes déjà donnés. La première remarque concerne l'adjectif «fabuleuses» que Gautier utilise pour se rapporter aux couleurs du Nord. Traduit comme «favolosi» dans la première édition, le terme devient «irreali» et ensuite «incredibili». Si les connotations varient d'un terme à l'autre, le sens du mot de Gautier est sauvegardé. Luchini change par contre la phrase. Ce n'est plus le lieu, le Nord, qui est ciblé, mais les gens du Nord, «i settentrionali», ce qui modifie le sens parce que ces perceptions d'objectives deviennent subjectives. De plus, ces couleurs déterminent selon Luchini des effets de magie, un choix qui dans une volonté excessive de clarification crée un alourdissement dans la phrase.

Des remarque intéressantes concernent les choix pour l'adjectif «écimé» que nous avons reconnu comme l'un des éléments clés de la perturbation d'Octavien. Si la version de 1892 le rend plus faiblement avec «spogliata», «déshabillée»; Luchini emploie «smozzata» «tranchée», tandis que Tortonese préfère «decapitata» «décapitée», tous des adjectifs qui renvoient clairement à une idée de castration.

Et encore, il est intéressant de voir que le terme «cassolette» trouve une connotation différente dans chaque texte. Le traducteur de 1892 ne s'est peut-être pas préoccupé de vérifier la signification du mot et a confondu avec «casserole», rendant exactement la

signification de ce dernier terme, faussant évidemment le texte. Luchini et Tortonese choisissent «encensoir», «turibolo» ou «incensiere», anticipant en quelque sorte la diatribe religieuse qui se passera à la fin entre *Arria Marcella* et son père. Par contre, la traduction de 1985 traduit exactement le terme utilisé par Gautier «bruciaprofumi», «brûle-parfums».

La dernière notation de ce passage concerne la description des collines comme des hanches de femmes dont la traduction est fidèle chez tous les traducteurs sauf Tortonese qui tranche carrément le mot hanche et le mot voluptueux en en rendant une image plate.

Gautier.	Piero	Luchini	Tortonese
Des yeux sombres et doux , chargés d'une indéfinissable expression de tristesse voluptueuse et d'ennui passionné.	Occhi cupi e dolci, pieni d'una indefinibile espressione di tristezza voluttuosa e di noia appassionata.	I suoi occhi cupi e soavi , ricolmi d'un' interminabile espressione composta di tristezza e voluttà, di passione e di noia.	Occhi ombrosi e dolci, carichi d'una indefinibile espressione di ardente tristezza e di noia appassionata.

Gautier	R.F.1	R.F.2	Newton
Des yeux sombres et doux, chargés d'une indéfinissable expression de tristesse voluptueuse et d' ennui passionné.	Occhi scuri e dolci carichi di un'indefinibile espressione di voluttuosa malinconia e di appassionato languore .		

Pour ce qui concerne la description des yeux d'Arria, les traducteurs sont restés assez fidèles à Gautier. Or, l'adjectif «cupo» en italien traduit bien «sombre» aussi bien dans sa connotation physique que dans sa connotation psychologique. «Ombroso» est aussi passable, bien que moins fort. «Scuri» aplatit par contre le texte en déterminant un appauvrissement qualitatif et quantitatif. Tristesse et ennui sont traduits (littéralement, sauf dans la version de 1989 qui pousse les connotations plus loin, utilisant les termes de «mélancolie» et «languueur». Les yeux d'Arria seront ensuite décrits comme le fait Gautier par le biais de l'utilisation de connotations telles que «notturni», «di velluto», «nero e profondo». La description de son sein garde aussi les mêmes connotations que celle de Gautier, naturellement transposées en italien. Sauf, comme nous l'avons déjà dit, dans l'édition de 1892, où le traducteur au lieu de rendre «cette gorge superbe victorieuse des siècles» par «seno superbo vittorioso sui secoli» ou «petto perfetto», traduit avec «gola superba», qui naturellement fausse toute la narration. Le traducteur se reprend par la suite avec la phrase «quel bel seno di cui il mattino stesso

ammirava la forma», cherchant à récupérer une faute en en apportant une autre, vu que le texte de Gautier cite «à l’empreinte du creux du musée de Naples». Le traducteur aurait mieux fait de corriger sa faute au début, au lieu d’en ajouter d’autres le long du texte. Mais probablement, le mot «sein» inséré dans les deux premières pages du volume pouvait offenser une certaine prudence de la part des lectrices.

Conclusion

Nous avons présenté ici une très courte analyse contrastive des différentes traductions italiennes d’*Arria Marcella*. Comme nous l’avons déjà dit au tout début, le texte de Gautier se conforme à la langue italienne, mais s’en éloigne aussi. Il s’en conforme parce que les deux idiomes sont semblables et qu’il est possible de reproduire aussi le rythme de la prose de Gautier évitant ainsi un appauvrissement qualitatif. De l’autre côté, certains mots utilisés par Gautier, ont parfois en italien une autre signification qui leur est proche mais qui apporte des connotations différentes. De plus, certains d’entre eux résonnent désuets dans l’italien moderne de sorte que les traducteurs ont pensé de les moderniser. Je pense par exemple à l’édition de 1985 qui rend la phrase «il est parfait pour sa femme» avec «è perfetto con la sua donna» qui est une tentative de moderniser le texte, mais qui sonne absolument faux dans le contexte d’Octavien et d’Ellen, un jeune Français et une jeune Française de bonne famille mariés au XIX^e siècle. Ou encore l’expression «en désespoir de cause» traduite dans l’édition de 1989 avec «vista la mala parata», qui emploie une expression populaire non conforme au texte de Gautier.

Dans la traduction d’un texte aussi complexe qu’est *Arria Marcella* il faut donc prêter une grande attention à tous les aspects morphosyntaxiques, du rythme, au style, au nombre des mots, aux tournures. Et naturellement il faut rester fidèles au sens et à toutes les clues significatives que l’auteur parseme dans le texte. Une tâche difficile qui ne peut dériver que d’une profonde connaissance du texte et de l’auteur en question.

Bibliographie

Éditions des traductions italiennes:

- GAUTIER T., *Arria Marcella*, Napoli: Luigi Piero, 1892.
- GAUTIER T., *Gli amori impossibili*, trad. di Alberto Luchini, Roma: A.F. Fomiggini, 1926.
- GAUTIER T., *Arria Marcella, Jettatura*, préface de L. Sozzi, trad. de Paolo Tortonese, Napoli: Guida, 1984.
- GAUTIER T., *Racconti fantastici*, trad. de Maria Gioia e Goffredo Ferretto, Genova: ECIG, 1989.
- GAUTIER T., *Racconti fantastici*, trad. Elina Klersy Imberciadori, Milano: Garzanti, 1993.
- GAUTIER T., *Il romanzo della mummia, Una notte di Cleopatra, Arria Marcella*, trad. Laura Aga-Rossi, Roma: Biblioteca economica Newton, 1995.

Théorie de la traduction

- NERGAARD S. (sous la direction de), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano: Bompiani, 1993.
- APEL F., *Il manuale del traduttore letterario*, Milano: Guerini e Associati, 1982.
- BASNETT MC-GUIRE S., *La traduzione teorie e pratica*, trad. it., Milano: Bompiani, 1993.
- CARY E., *La traduction dans le monde moderne*, Genève: Georg & Cie, 1963.
- DERRIDA J., «Des tours de Babel», in *Psyché*, Paris: Galilée, 1987.
- ECO U., *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari: Laterza, 1993.
- GENETTE G.
 - *Palimpsestes*, Paris: Seuil 1966.
 - *Seuils*, Paris: Seuil, 1987
- KELLY L.G., *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*, Oxford: Blackwell, 1979.
- LARBAUD V., *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris: Gallimard, 1946.
- MATTIOLI E., «Introduzione al problema del tradurre» in L. ANCESCHI, *Arte, critica e filosofia*, Bologna: Patron, 1965.
- MOUNIN G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris: Gallimard, 1963.

- SELESKOVITCH D., LEDERER N., *Interpréter pour traduire*, Paris: Didier Érudition, 1984.